

Université de Montréal

... et les doigts d'écrire se referment sur la paume

*Recherche-Création sur l'épaisseur de l'écriture*

par

**Margot Mellet**

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en Littératures de langue française, option Intermédialités

Novembre 2023







# Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

**... et les doigts d'écrire se referment sur la paume**

Recherche-Création sur l'épaisseur de l'écriture

présentée par

**Margot Mellet**

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

*Jean-Marc Larrue*

---

(président-rapporteur)

*Marcello Vitali-Rosati*

---

(directeur de recherche)

*Catherine Mavrikakis*

---

(directrice de recherche)

*Markus Reisenleitner*

---

(membre du jury)

*Isabelle Collet*

---

(examinatrice externe)

Thèse disponible à l'adresse [Paume.page](https://paume.page/) (<https://paume.page/>)



## Résumé

---

Noué autour de la question de la matérialité de l'inscription, le présent travail de recherche-crédation vise à comprendre comment les réalités matérielles s'agencent et font émerger les réalités culturelles de la littérature, soit comment le fait littéraire est une composition de rapports déterminée par les caractéristiques du support, qu'on le nomme média, machine ou plus largement environnement d'écriture. Qu'il s'agisse de la nouvelle architecture de l'information qu'implémente le Codex, de la plume que Flaubert taillait comme processus rituel de création, de la « délicate » machine à écrire d'un Nietzsche condamné à l'aveuglement, ou de l'ambiguïté des termes *computer* et *typewriter* qui peuvent autant désigner les femmes qui utilisaient des machines spécifiques que les machines en elles-mêmes, ces échos d'une culture littéraire sont autant de témoignages de l'importance des incidences matérielles dans l'écriture et dans le geste d'inscription en tant que tel. Où s'arrête la détermination de l'écriture ? Où se pose la frontière entre elle et le reste du monde ?

dans nos cadres formatés,  
nos pratiques propres,  
ou nos regards ?

Au travers d'études théoriques et d'explorations techniques, le corps de l'écriture sera décliné en cinq angles, cinq extensions d'une main qui souhaite saisir une épaisseur : fabrique, média, machine, page et matière. Cette thèse développe une méthodologie d'écriture propre qui ne distingue plus recherche et création pour redéfinir des contours du fait littéraire.

**Mots-clefs** : Littérature, Recherche-Création, Écriture, Geste d'inscription, Matérialités, Outils d'écriture.



# Abstract

---

Tied up around the issue of the matter of inscription, this research-creation study aims to understand how concrete realities interact and lead to the emergence of a cultural phenomenon in literature, i.e., how the literature phenomenon is a composition of mattering defined by the specifications of the support, whether we call it a medium, a machine or, more broadly, a writing environment. From the new information architecture embodied by the Codex, to the writing feather of Flaubert ritualized as a creative process, to the “delicate” typewriter of a soon blind Nietzsche, or the ambiguity of the terms *computer* and *typewriter*, which may refer both to the women who used specific machines and to the machines themselves, these echoes of a culture of literature all illustrate the importance of material incidences in writing and in the very act of inscription itself. Where does the determination of writing end? Where do we draw the line between it and the world beyond?

in our formatted frames,  
our own practices,  
or the way we look at things?

With theoretical analysis and technical exploration, the writing mattering will be investigated from five angles, five extensions of a hand that seeks to grasp depth : factory, media, machine, page and matter. This thesis sets out a writing methodology that no longer distinguishes research from creation, redefining the outlines of literature phenomenon.

**Keywords** : Literature, Research-Creation, Writing, Scribing, Mattering, Writing devices.



# Table des matières

---

Résumé .....	5
Abstract .....	7
Liste des sigles et des abréviations .....	11
Remerciements .....	13
Commencement .....	17
Une composition des rapports .....	20
La fileuse .....	21
La répartitrice .....	24
L’inflexible .....	27
L’exorcisme comme programme .....	30
5 comme les doigts d’une main .....	31
Notes sur ce qui suit .....	33
Des images comme des aveux .....	33
Les mains techniques .....	34
L’aveu des images .....	34
Chapitre 1. La Fabrique .....	35
1.1. La fabrique de la fabrique .....	37
1.1.1. Un jour, l’ <i>Homo faber sapiens</i> .....	38
1.1.2. La barbe érudite .....	44
1.1.3. Capital cognitif .....	48
1.1.4. Entouré de machines .....	53
1.1.5. Au travers du faire .....	58
1.2. La fabrique d’une littérature .....	62
1.2.1. Espace sous presse .....	64
1.2.2. Les frontières de la forme .....	71
1.2.3. L’écriture est dans le pré .....	77
1.2.4. Sur les sentiers d’une littérature .....	85
1.3. La fabrique d’une thèse .....	89
1.3.1. Les chères écritures numériques .....	91
1.3.2. Le corpus en fleur .....	95

1.3.3.	L'obsession des graphes .....	102
1.3.4.	La paume écrite .....	108
1.4.	Obturer la fabrique .....	111
<b>Chapitre 2.</b>	<b>Le Média .....</b>	<b>113</b>
2.1.	In media res .....	116
2.1.1.	Media rasa .....	117
2.1.2.	L'entre-deux .....	122
2.1.3.	L'entre de l'entre .....	126
2.2.	Media muta .....	131
2.2.1.	Media rosa .....	131
2.2.2.	La ronde autour de l'entre .....	139
2.2.3.	Encore un tour de médiation .....	143
2.2.4.	Hors de la carte .....	147
2.3.	Media imago .....	150
2.3.1.	Media morpha .....	150
2.3.2.	La stigmergie des forces .....	156
2.3.3.	L'irrémediable .....	161
2.4.	Au bord des falaises du média .....	171
<b>Chapitre 3.</b>	<b>La Machine .....</b>	<b>173</b>
3.1.	La mécanique de l'écriture .....	177
3.1.1.	La matrice du texte .....	178
3.1.2.	La fracture de l'organique .....	182
3.1.3.	La frappe aveugle .....	187
3.1.4.	Dans la boule de Nietzsche .....	192
3.1.5.	Machines modèles .....	196
3.2.	Machinations poétiques .....	200
3.2.1.	La contrainte créative .....	201
3.2.2.	La machine qui écrivait un sonnet .....	206
3.2.3.	Au potentiel hasard des mots .....	211
3.2.4.	La vue perçante .....	215
3.2.5.	Épuisement d'une mécanique .....	220
3.3.	Les inventions littéraires de la machine .....	227
3.3.1.	De bonnes machines .....	228
3.3.2.	Les épouses de la plume .....	238



3.3.3.	La femme parfaite est une machine de mots .....	245
3.3.4.	Le cyborg réécrit .....	250
3.4.	La ruse .....	256
<b>Chapitre 4.</b>	<b>La Page .....</b>	<b>257</b>
4.1.	À la page .....	259
4.1.1.	Fibres des traces .....	260
4.1.2.	Perdre la ligne .....	265
4.1.3.	Lieu du signe .....	268
4.2.	Le cadre et le corps implorés .....	273
4.2.1.	Physiologie des traces .....	274
4.2.2.	Espace des respirations .....	282
4.2.3.	La ligne retrouvée .....	288
4.2.4.	Le travers de la page .....	295
4.3.	Page paysage .....	298
4.3.1.	Page blanche .....	298
4.3.2.	Page peau .....	303
4.3.3.	Page écran .....	308
4.3.4.	Page-planche .....	317
4.4.	La page et l'idée .....	322
<b>Chapitre 5.</b>	<b>La Matière .....</b>	<b>325</b>
5.1.	Matières à écrire .....	328
5.1.1.	La plume qui était marteau .....	329
5.1.2.	Les strates de l'onde .....	334
5.1.3.	Juste sous la pointe .....	340
5.1.4.	L'autre écrit .....	348
5.2.	Embrassements du signe .....	355
5.2.1.	La trace à rebours .....	357
5.2.2.	L'épaisseur du blanc .....	361
5.2.3.	Image écrite .....	365
5.2.4.	La quête du geste .....	371
5.3.	À la rencontre des incidences .....	378
5.3.1.	Recouvre .....	380
5.3.2.	Performe .....	386
5.3.3.	Détourne .....	392

5.4. La matière plate .....	396
<b>Dénouement</b> .....	399
Dans la paume .....	400
Le regret un peu .....	406
Le Nœud .....	408
<b>Références bibliographiques</b> .....	409
<b>Table des figures</b> .....	435

## Liste des sigles et des abréviations

---

CMMP	Queneau, Raymond, <i>Cent mille milliards de poèmes</i> , Paris, Gallimard, 1961
CRCEN	Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques
CRIHN	Centre de recherche interuniversitaire sur les humanités numériques
CCLA	Comparative Literature Canadian Association



## Remerciements

---

Cette page ne peut que pâlement suffire à retranscrire la dynamique collective aux racines d'une pensée qui n'est *mienne* que par contexte ou par hasard, et à traduire la gratitude que j'éprouve face à chacun des ~~nominés~~ nommés<sup>1</sup>.

Je remercie les petites et plurielles mains de la Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques, lieu où j'ai effectué mon doctorat et une bonne partie de ma maturation scientifique. Lorsque je suis arrivée à la Chaire il y a 7 ans, aussi bouleversée que l'était le bureau, j'ai trouvé le lieu d'une reconstruction et d'une formation incroyable. Les bureaux sont toujours en désordre, mes idées sont de même emmêlées, mais les noeuds sont désormais riches de connexion et à leur place.

Rares sont les thèses qui se vivent en parallèle, je remercie mon camarade des nocturnes rédactions et relectures : **Antoine F.** qui, en plus de me montrer des manières toujours plus inventives d'écorcher mon patronyme, a donné son plein sens au mot collaboration par son infallible écoute et éthique. Toute ressemblance qui pourra être trouvée entre sa thèse et la mienne tient ainsi de la précieuse connivence.

Je remercie ces personnes qui ont fait de la thèse une aventure d'empathie et de soutien. Merci à ces incroyables êtres vivants qu'il m'a été donné de croiser et de suivre :

Mathilde V.

Roch D.

Alix C.

Isabelle B.

Louis-Olivier B.

Servanne M.

Nicolas S.

Timothée P.

---

<sup>1</sup>Je m'engage d'ailleurs par le fait à relire chacune des thèses que ces derniers pourront bien heureusement produire.

Jeanne M.-L.

Louis-Thomas L.

Marine N.

Chris T.

Léonore B.

Je remercie les nombreux regards qui sont passés entre mes lignes pour aider l'écriture à formuler et à respecter la langue que je tords par inattention ou mauvais esprit :

Mathilde V.

Jean-Marc L.

Catherine M.

Cédric K.

Roch D.

Je remercie mon directeur et ma directrice pour avoir accepté que je résiste bien des fois à une direction :

Marcello V.R.

Catherine M.

Je les remercie pour leur patience, pour leur écoute, pour leur folie plus que pour leur sagesse parce qu'elle m'a donné l'espace et le souffle à mes propres écarts.

Merci à Marcello V.R. pour son inépuisable soif de travail-ensemble, pour sa grandiloquente folie qui relève plus du littéraire qu'il ne le croît, pour sa générosité humaine enfin qui a fait la différence des dernières années.

Merci à Catherine M. pour avoir su observer mon écriture comme nulle personne auparavant et m'avoir amené à la voir telle, pour son intuition indescriptible vis-à-vis des êtres et des lettres.

Je remercie celui qui a subi cette thèse par procuration et qui en a fait son quotidien avec enthousiasme et bénévolence. Je lui promets de ne pas faire de deuxième ou de troisième thèse, car je chérie bien trop celle-ci comme le témoin d'heureux moments passés à coder et décoder ensemble.

Enzo P.C.

La thèse qui suit a été modifiée suite aux retours du jury de soutenance : Isabelle C., Markus R., Jean-Marc L. que je remercie pour leur écoute. Leurs mots vont me poursuivre dans mes prochains écrits tels de bienveillants fantômes.

Cette thèse a été réalisée à l'Université de Montréal et a bénéficié de plusieurs appuis financiers, notamment celui de la FRQSC, celui du Département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal, celui de la [Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques](#) et celui du [Centre de recherche interuniversitaire sur les humanités numériques](#).

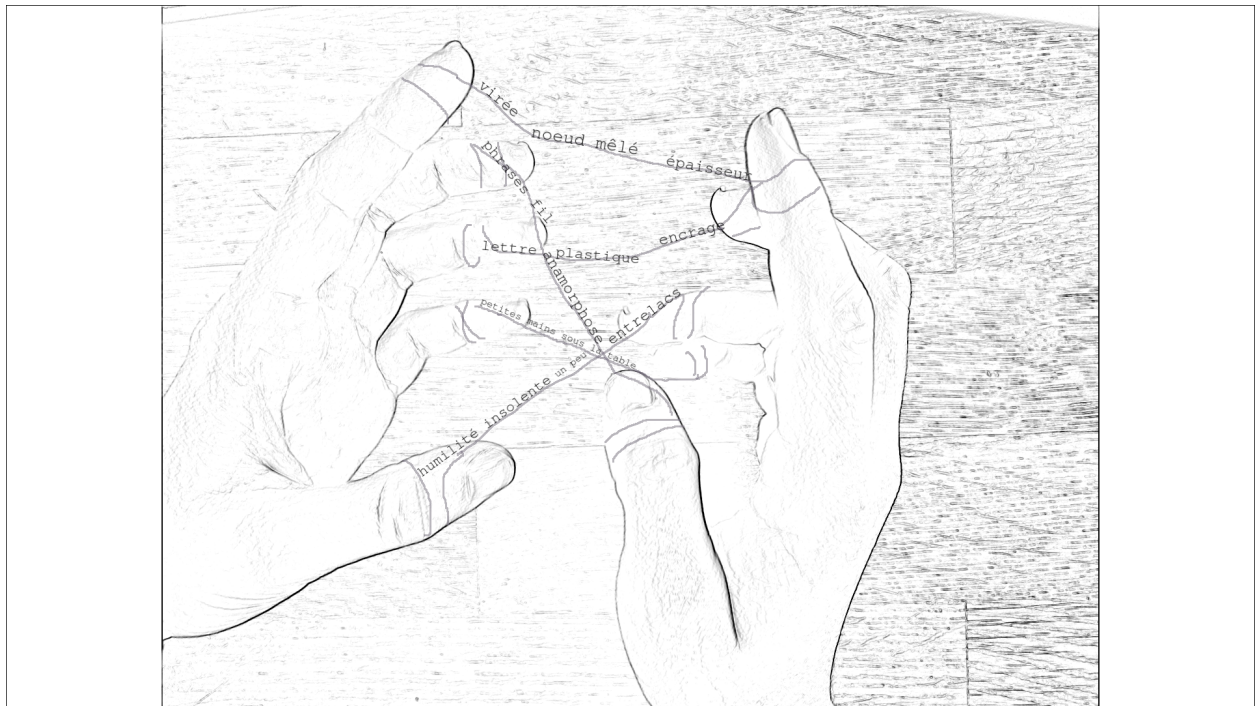




# Commencement

---

Cette thèse n'est pas une solution.



**Figure 1.** *Esquisse d'un lacs des doigts*

Cette thèse ne représente ni une solution absolue ni une solution partielle qui viendrait répondre à la problématique soulevée, dont elle a créé peut-être certaines des pièces.

Elle n'est pas sa propre solution – probablement un monstre fabriqué avec ses regrets – non pas qu'elle refuserait cet élogieux statut scientifique, mais parce qu'elle ne s'extrait pas elle-même du noeud autour duquel elle fait graviter ses mots.

Les pages qui suivront sont une occasion de perambulations autour de plusieurs questions constellées qui, en vague renversée, interrogent l'écriture, le geste d'inscription, mais aussi la nature même de l'objet scientifique produit.

S'il fallait déterminer – sous la contrainte d'un utilitarisme et la pression de conventions – l'originalité de cette thèse<sup>2</sup>, il pourrait être répondu que la ~~patte~~ pâte qui lui est propre est de mêler une humilité de la tâche et une insolence de la démarche, caractéristique double qui émane pour une large part de l'éthos des mains qui écrivent. Équilibre sur le fil qui conduit à explorer un modèle de discours qui se défait du principe d'individualité, de génie, de solitude, de scientificité et même de créativité pour un travail pourtant estampillé « recherche-crédation » et qui demeure signé par une unique personne.

cette thèse jouera le jeu  
aura des discours construits  
ne sera pas cosignée  
respectera les marges et conventions de mises en page  
...  
mais trichera un peu  
traitera de ses brouillons et de ses échecs  
reconnaîtra la nature collective de ses idées  
aura peut-être bricolé le format final de dépôt

C'est dans ce même caprice des repères scientifiques et une saveur toute particulière du manifeste littéraire que se pose le refus de distinguer ces deux objets que seraient la recherche d'un côté et la création de l'autre. Apportant chacune un patrimoine (la recherche et sa rigueur d'analyse, la création et sa folie sensible), elles ne seront pas abordées ensemble comme un heureux mariage dont le contrat lèse une des parties. Il n'y aura pas deux produits, aussi poreuse soit rendue la cloison les séparant par un principe de dialogue ou de complémentarité. Il y aura un seul et même objet.

ton essayistique à l'essai  
textes perturbateurs en échappée de la marge  
déploiement des coulisses en lisse  
piquement du timbre argumentaire par des images intempestives  
Cette thèse n'est pas une recherche-crédation ni une recherche et création.

---

<sup>2</sup>Ce terme dans la lignée de bien d'autres sera déconstruit dans la suite des lignes.

La philosophie du faire sur laquelle se fonde cette approche de l'écriture ici même peut être résumée par la formule « *thinking through making* ». Proposée par l'anthropologue britannique Ingold, l'expression ne suffit pourtant pas à traduire un régime d'écriture qui ne peut être synthétisé comme simplement l'association de deux types d'actions. Il ne s'agit pas pour une approche classique, scientifique d'être agrémentée par une approche créatrice, marginale ; il ne s'agit pas pour la création, tel un corps imparfait, d'être complétée dans ce qu'il lui manquerait de légitimité savante ou de mode d'emploi par la recherche. Le modèle du *Thinking through making* est une première entrée dans le refus d'un modèle conventionnel, celui du *Making through thinking* qui place la pratique à la suite de la théorie et où « *theory leads and practice follows* ». <sup>3</sup> Changement de régime, le savoir n'est plus une projection – celle d'une forme pour *informer* une matière informe – mais ce qui émerge par le faire. La porte est donc ouverte, nous pouvons sortir d'un schéma qui rejoue le jaillissement de la merveille dans la glaise ou l'argile. Cependant, nous ne sortons pas du principe de transfert, la pensée au travers de la matière, et ainsi d'un régime de sublimation entre deux états (l'un terrien, ancré, l'autre extrait, élevé).

Le refus de la distinction entre recherche et création, la production d'une hydre de thèse, a déjà des beaux précédents <sup>4</sup>. Si peu de modèles existent pour les thèses recherche-crédation *classiques*, il n'en existe pas pour une thèse recherche-crédation sans bipolarité. Dans l'exploration d'une méthodologie propre, qui ne porte pas de nom par l'insuffisance des terminologies actuelles, la thèse ici s'ancrera s'encre et ~~croît~~ croît dans l'idée de la composition des rapports : il n'y a pas « penser » et « faire », quel que soit le sens de traverse donné à ces deux balises, il y a une seule et même texture, pâte épaisse dans laquelle nous manœuvrons et sommes manœuvrés.

Cette thèse est une composition des rapports.

C'est pour cette raison que l'hypothèse de recherche avancée ne sera pas seulement l'objet d'une déclaration, un fil déroulé à la mesure d'une pelote savante et documentée, mais d'une implémentation, lacs d'expérimentations et d'explorations mêlées.

---

<sup>3</sup>Ingold - *Thinking through Making*, 2013, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo> (page consultée le 24 octobre 2023).

<sup>4</sup>Comme la thèse de Karianne Trudeau-Desnoyers, *La lumière produit du noir* (Université de Montréal, 2023).

## Une composition des rapports

La notion de composition des rapports se fonde de manière directe sur bien des recherches, notamment l'agentivité de Latour,<sup>5</sup> le making de Ingold,<sup>6</sup> l'intra-action ou *entanglement* de Barad<sup>7</sup> dont la pensée philosophico-physique surpasse certainement les hommes précédents, et se noue principalement autour de la question du sens ou de la matière : le sens et la matière sont-ils différenciables, néanmoins inéluctablement liés tels deux inséparables ? ou sont-ils une seule et même chose que les discours scindent en deux productions langagières ? Dans les deux approches, le problème est celui de la théorisation du monde, lié à un héritage dualiste platonicien et à une rhétorique immatérielle<sup>8</sup> qui distingue trop radicalement les deux bords du fleuve en instaurant un système hiérarchique : la noble pensée, pure, évanescence et humaine, qui impose, comme l'ordre divin avant elle, une forme et un sens ontologique à un corps concret, passif, brut ou *épais*<sup>9</sup>.

De cette perspective, les études littéraires héritent dans l'approche classique de l'écriture et des textes et ce legs cristallise une tension nouée entre le fait littéraire, entendu comme le réel de la littérature, et son contexte d'inscription, l'*encrage* de l'écriture. Depuis les réflexions de Leroi-Gourhan,<sup>10</sup> Chartier<sup>11</sup> ou Christin,<sup>12</sup> un tracé n'est rien sans le support sur lequel il s'inscrit et ne peut se définir en tant que signe qu'en relation avec lui.

Si l'écriture est un ~~index~~ indice culturel, la matérialité des environnements d'inscription est le doigt qui indique.

Qu'il soit nommé média, environnement, espace, support, conjonctures, matérialité, le réel du fait littéraire se décline en une multitude d'agencements : cela peut aller de la nouvelle architecture de l'information qu'implémente le modèle du Codex, en passant par la plume que Flaubert taillait comme processus rituel de création, par Nietzsche aveugle en devenir qui fut l'un des premiers à utiliser une machine à écrire qu'il appela « sa délicate » – si délicate

<sup>5</sup>« Agency at the Time of the Anthropocene », *New Literary History*, vol. 45, n° 1, 2014, p. 1-18, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/24542578> (page consultée le 21 novembre 2023).

<sup>6</sup>*Making : Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Milton Park, Abingdon, Oxon, Routledge, 2013.

<sup>7</sup>*Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

<sup>8</sup>Marcello Vitali-Rosatì, *Éloge du bug*, La Découverte, 2024, Zone.

<sup>9</sup>Terme qui en français québécois est synonyme de l'adjectif « bête ».

<sup>10</sup>*Le geste et la parole. [I], Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 2014.

<sup>11</sup>*Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1997.

<sup>12</sup>*L'image écrite, ou, La déraison graphique*, Paris, Flammarion, « Idées et recherches », 1995.

que cette machine se cassa et que Nietzsche dû se *rabattre* sur une série de secrétaires, jusqu'à l'ambiguïté des termes *computer* et *typewriter* qui peuvent autant désigner les femmes qui utilisaient des machines spécifiques que les machines en elles-mêmes.

autant de matières et de rapports à ses incidences  
il s'agit moins de les lister  
que d'esquisser une méthode pour les atteindre

Fil conducteur entre des anecdotes qui nourrissent plus généralement une culture littéraire, la détermination crue du fait littéraire est telle que l'on peut se demander si elle connaît une limite

où arrêter l'excavation des matérialités de l'inscription ?

et si, en tant que telle, elle n'invalide pas la distinction même faite entre écriture et environnement

quels impacts a cette distinction sur nos schémas d'analyse de la littérature ?  
quelles postures vis-à-vis du texte impose-t-elle ?

Soit,

où achopper le chenal du geste d'inscription dans les réalités culturelles ?

Le projet d'étude qui se déploie ligne par ligne s'enracine d'abord dans l'identification de trois paradigmes du fait littéraire qui, comme des jougs autour des doigts, figent à un endroit la pensée de l'écriture et de son geste. De ces trois moines, l'écriture va d'abord effiler les crans.

### **La fileuse**

Le soi est toujours une vaste contrat.

S'affichant sur les écrans de leurs machines, lovée dans leurs articulations cagneuses et émergeant des taches d'encre versées de dépit, une même question qui hante les couleurs des lieux de savoirs.

À moitié murmurée, à moitié avalée,

Qui écrit ? τίς ?

Est-ce-nous qui [...] ?

Qui [...] et d'où [...] ?

En ombre partagée des études, l’interrogative – sinon éternelle du moins récurrente – traduit autant une curiosité génésiaque qu’un souci égocentré : l’humain est-il au centre de sa création, ou est-il le produit de cette dernière ? Dans quel sens transite le pouvoir de dire, de ~~définir~~ définir le monde ? En somme, qui produit qui ?

Sursaut sensiblement redondant de la dialectique hégélienne du maître et de l’esclave, ranimée sous les nouvelles modalités du numérique, la réflexion sur l’origine et l’attribution de la propriété rejoint des enjeux politiques attachés non seulement à penser la question du pouvoir – ou de sa passation lorsqu’un intermédiaire se retrouve au centre d’un système de production auparavant autonome – mais également à considérer les éléments qui, techniquement, matériellement et même symboliquement, viennent déterminer une production en deçà et au-delà de ce qu’avait prévu un éventuel créateur. L’auteur – avec toute l’idéalité que l’on peut apposer à ce statut et la retenue volontaire de l’inclusif qui demeure en marge – est à bien des égards une fonction de son environnement média-technique,<sup>13</sup> comprenant dans l’équation l’environnement qui produit son écriture. Or, au-delà de cette figure, c’est toute la définition d’une humanité et d’un humanisme qui se fait *en fonction* d’environnements d’écriture.

Les auteurs n’écrivent pas des livres [...].<sup>14</sup>

Par cette même inquiétude liées, les théories littéraires et les théories des médias seront ici réunies pour enquêter sur ce qui produit un texte au-delà de son créateur d’abord, mais également en deçà des individus intervenants (éditeurs/éditrices<sup>15</sup>, relecteurs/relectrices entre autres). Les théories des médias, par leur angle d’étude, se consacrent aux phénomènes de production, de structuration et de diffusion culturelle par l’étude de cet étrange objet qu’est le média, alors considéré tantôt participant, tantôt agent, du moins actif. Inspirée par cette approche largement interdisciplinaire – liant, selon diverses recettes, communication, archéologie, sémiotique, bibliothéconomie, histoire –, la recherche littéraire se fonde en une veille sur les environnements d’écriture et sur leur rôle dans la création. Le sujet de l’auteur (qui écrit ?) sera indirectement posé au travers et au profit de celui de son environnement technique (qu’est-ce-qui écrit ?). Dans la perspective de Kittler, théoricien des

<sup>13</sup>Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1990b.

<sup>14</sup>Roger Chartier, *op. cit.*, p. 140.

<sup>15</sup>Le choix d’un épécène plein est justifié ainsi : la réalité des métiers est radicalement différente d’un sexe à un autre et cela l’écriture peut le signifier ici en n’abrégant pas la réalité d’un sexe sur la réalité d’un autre.

médias, l'auteur est une fonction de son environnement média-technique.<sup>16</sup> Remarquant des changements majeurs de cet environnement en 1900 – environnement désormais façonné par le son (avec l'apparition du phonographe qui enregistre ce que l'écriture ne parvenait pas à dire), par l'imaginaire hors cadre (avec le cinéma dont les images agissent directement sur le système nerveux) et par une accélération de l'écriture (incarnée par la machine à écrire) – Kittler a également pressenti l'impact culturel des objets et des outils numériques. Lieux qui cristallisent les principales facettes de la société (identités, cultures, professions), les environnements numériques sont les espaces du tout écrit. La question qui animait Kittler en 1990 recouvre alors un nouvel éclat : « Si tout s'écrit, que faut-il lire et comment ? ». <sup>17</sup> Ce qui a été formulé étroitement comme la « mort de l'auteur » par Barthes<sup>18</sup> et Foucault<sup>19</sup> se traduit chez Kittler par un changement de paradigme culturel de l'écriture, perspective d'étude qui présente plus d'ampleur et de souffle en se concentrant tout de même sur le système d'inscription de 1800. Le changement opéré entre 1800 et 1900 ne peut se résumer pour le chercheur à une simple innovation bornée, une évolution dont les échos se limiteraient à la seule rédaction, puisqu'il impacte autant les dynamiques institutionnelles d'enseignement et d'apprentissage que les méthodes de stockage et de traitement des données.<sup>20</sup> Pour la littérature, cela signifie, comme le rappellent Guez et Vargoz dans leur lecture de Kittler, que le « monde d'idées universelles est le fondement et l'horizon de la littérature et de la lecture ». <sup>21</sup> La refactorisation de l'écriture, si elle signe la mort de l'auteur en tant que pure intentionnalité sur sa production, est à l'origine d'un changement de ce que signifie concrètement être auteur aujourd'hui et en quoi consiste le travail d'écriture.

En réalité, les média techniques ne tuent pas l'auteur, ils en font émerger une autre occurrence.<sup>22</sup>

---

<sup>16</sup>*Draculas Vermächtnis : technische Schriften*, Leipzig, Reclam, « Reclam-Bibliothek » n° 1476, 1993c, 1. Aufl.

<sup>17</sup>Emmanuel Guez et Frédérique Vargoz, « La mort de l'auteur selon Friedrich Kittler », *Appareil*, n° 19, 2017, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/appareil/2561?lang=en#bodyftn1> (page consultée le 5 janvier 2023).

<sup>18</sup>« La mort de l'auteur », *Manteia*, n° 5, 1968.

<sup>19</sup>« Qu'est ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 63, n° 3, 1969, p. 73-104.

<sup>20</sup>Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München, Fink, 1985a, 3., vollst. überarb. Neuaufl.

<sup>21</sup>*Loc. cit.*

<sup>22</sup>*Ibid.*

À l’instar du projet de Kittler, il s’agit de procéder à une décomposition média-technique du discours sans en faire le cas d’une individualité. Détrôner l’auteur ne signifie pas que la perspective humaniste à l’origine de la recherche est abandonnée aux limbes : étudier les réalités du texte avec une démarche de recherche et création s’inscrit dans une quête, narrative et métatextuelle, de notre adresse à l’écriture. Quel est notre lieu, à nous humains, dans la machine littéraire ? Où se trouvent nos points d’expression et de pression sur des rouages qui impliquent non seulement une réflexion technique, mais également un engagement politique et éthique ? Quels sont les compromis que nous acceptons (peut-être sans autre moyen de refus, peut-être sans conscience éclairée) dans le contrat d’écriture passé avec notre environnement d’inscription ?

Parmi les oublis, les fautes,

les failles d’une organisation qui oublie parfois de noter ses sources,  
suis-je toujours à l’origine des mots, des manques,  
des idées et images que mes doigts encrent ?

### La répartitrice

Le transport est source d’angoisse.

se déplacer d’un point A à un point B  
et comment traverser le ? entre les deux points  
que va nous faire ? dans le passage  
A ? B et moi qui ne suis plus sûre de mes lettres

Dans les transitions d’un support à un autre, d’un système médiatique à un autre, les consciences de l’écriture ont toujours craint la perte, l’oubli, l’altération, l’oxydation d’un fait littéraire en tant que porte-voix d’un discours, mais aussi en tant que communauté de pratiques et de traditions.

Le livre est créature fragile, il souffre de l’usure du temps, craint les rongeurs, les intempéries, les mains inhabiles. Si pendant cent et cent ans tout un chacun avait pu librement toucher nos manuscrits, la plus grande partie d’entre eux n’existerait plus. Le bibliothécaire les défend donc non seulement des hommes mais aussi de la nature, et consacre sa vie à cette guerre contre les forces de l’oubli, ennemi de la vérité.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup>Umberto Eco, *Le nom de la rose*, trad. de Mario Andreose, Paris, Bernard Grasset, 2022 Nouvelle éd. augmentée des dessins et notes préparatoires de l’auteur.



Toutes teintées d'angoisses aux saveurs platoniciennes, réactionnaires ou conservatrices, les craintes des transports sont un indice que la culture littéraire est dépositaire, dans ses discours et ses pratiques, d'une incarnation au sein de systèmes concrets. Impliquant configurations, agencements, dispositions, les lieux d'enregistrement rassemblent les caractéristiques physiques et culturelles dont ni les horizons de légitimité et de mémoire ni les idéaux de pérennité et de superbe ne peuvent s'extraire.

[L'] histoire [de l'écriture] est étroitement liée à celle de ses supports, sa mémoire absolument dépendante de ces témoins d'argile, de pierre, de brique d'os, de bois, de papyrus ou de parchemin sans lesquels les messages écrits seraient à tout jamais perdus.<sup>24</sup>

Il y a autant de changements de paradigme que de méfiances exprimées avançant de main en main : de la culture de l'écrit signant la fin de toute compréhension (*prendre en soi* ou mémorisation) des idées, en passant par la démocratisation du livre de poche qui donne à lire Sartre à des individus qui n'avaient pas « demandé à lire » (au sens où ils n'en ont pas le statut),<sup>25</sup> jusqu'à la littérature numérique qui donne le statut d'auteur à des robots et donne la possibilité à tous et toutes de publier, il s'agit au fond d'un même cycle se répétant dans le vide. Soucis de l'hybris, l'inquiétude du changement de paradigme culturel de l'écriture, et par là du geste d'inscription autant que des modèles de la littérature, peut autant ~~raisonner~~ résonner comme les alarmes d'une perte de maîtrise sur la production écrite, partie au XV<sup>e</sup> siècle apprendre la mécanique avec Gutenberg et courir le réseau à partir des années 1990, qu'apparaître comme les marqueurs de nos propres méconnaissances des environnements culturels.

Dans son analyse de l'évolution de l'écriture au travers des supports, Chartier, historien du livre, de l'édition et de la lecture, reprend justement la mesure de la productivité en citant *Utopie d'un homme qui est fatigué* de Borges<sup>26</sup> et particulièrement le dialogue entre Eudoro Acevedo et l'homme sans nom.<sup>27</sup> Dans cette nouvelle, la perception du voyageur dans le futur

---

<sup>24</sup>Anne Zali, Annie Berthier et Bibliothèque nationale de France (dir.), *L'aventure des écritures. Naissances*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 12.

<sup>25</sup>*Le livre de poche et le mépris*, « L'avenir est à vous », 1964, disponible en ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/i13043985/le-livre-de-poche-et-le-mepri> (page consultée le 24 octobre 2023).

<sup>26</sup>*Le livre de sable*, Françoise Rosset (dir.), Paris, Gallimard, « Collection Folio » n° 1461, 2018 Nouvelle éd.

<sup>27</sup>Roger Chartier, « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », *Entreprises et histoire*, vol. 43, n° 2, 2006, p. 15, disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-entreprises-et-histoire-2006-2-page-15.htm> (page consultée le 23 octobre 2023).

Eudoro, dont le monde d'origine comporte plus de deux mille livres, est confrontée à celle d'un homme des temps de l'avenir, dont le monde a banni l'imprimerie.

L'imprimerie maintenant abolie, a été l'un des pires fléaux de l'humanité, car elle a tendu à multiplier jusqu'au vertige des textes tout à fait inutile.<sup>28</sup>

L'angoisse de l'inutilité, émergeant de l'accroissement rapide d'une production culturelle, n'est pas tant liée à une perspective élitiste d'un art, qu'à un souci de repère et de lisibilité de ce qui ne cesse d'alimenter ce même art. Qualifiée de « barbarie textuelle »,<sup>29</sup> la multiplication des supports d'inscription et des systèmes de diffusion n'est pas épargnée par le paradoxe humain : crainte par une société qui, elle-même, exprime l'inquiétude de la transmission matérielle de ses traditions, valeurs et idées. La résistance à la multiplication et à une répartition des supports de mémoire est à lire entre les lignes des enjeux de légitimité, de lecture, d'expertise et d'appréciation du discours.

Déni d'une angoisse ou fausse joie d'avoir trouvé la solution à la peur du périssable, les flux numériques représentaient (et font écran encore de cette manière) la possibilité pour le fait littéraire de parvenir enfin à s'extraire de la boue, une porte pour échapper à la pesanteur du monde et défier la mort. Or, toujours dans le paradoxe de systèmes qui ne pourront jamais satisfaire les inquiétudes même s'ils semblent apporter sur le papier la réponse à un problème, le texte est alors aussi impalpable que diaboliquement vaporeux :

À l'ère de la dématérialisation des échanges où, avec le réseau Internet, le texte est devenu une pure configuration immatérielle.<sup>30</sup>

La culture numérique, sorcière technocrate, semble résoudre certains maux, mais, ce faisant, ne respecte pas les conventions établies des précédents supports.

noyons-la dans l'imaginaire de la vague  
pour voir si elle flotte

---

<sup>28</sup>*Op. cit.*

<sup>29</sup>Adrien Baillet, *Jugemens Des Savans Sur Les Principaux Ouvrages Des Auteurs*, Paris, C. Moette, 1722, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113883m> (page consultée le 24 octobre 2023).

<sup>30</sup>Isabelle Klock-Fontanille, « Des supports pour écrire d'Uruk à Internet », *Le français aujourd'hui*, vol. 170, n° 3, 2010, p. 13-30, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2010-3-page-13.htm> (page consultée le 27 septembre 2023).

Le texte numérique, devenu aussi immatériel qu'un mur, fait désormais appel, par une architecture réticulaire d'environnements eux-mêmes composés d'écriture, à une culture de l'écrit qui est également une culture de l'écran, mais surtout une culture de la méta-écriture. L'écriture électrique<sup>31</sup> ou numérique (terme préféré depuis quelques années dans les études) est une autre des grandes ruptures vis-à-vis de l'ordre des discours – soit l'ordre établi à partir de la relation entre des objets, des catégories et des usages textuels délimités par la littérature (lettre, livre, journal, revue, affiche, etc.). Remise en question du *libro unitario*, la loi de l'écriture est celle des versions. Expression héritée d'Armando Petrucci, le *libro unitario* a incarné une rupture au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles en rassemblant dans une même peau les œuvres d'un auteur ou une seule œuvre. Le livre devient alors le lieu « où se noue le lien entre l'objet matériel, l'œuvre (au sens d'une œuvre particulière ou d'une série d'œuvres) et l'auteur ». <sup>32</sup> Si le livre en tant que modèle et format est déjà en tant que tel renégocié et remodelé par la culture numérique (des livres numériques ou livrels du début des années 2000 jusqu'aux ouvrages dits « nativement numériques »), le principe même d'objet littéraire est déplacé : non pas dans les nimbes immatériels, mais dans un système de déliaisons multiples entre les types de supports (support d'enregistrement, de diffusion, de lecture). L'écran d'affichage est un dispositif de lecture qui n'est pas directement l'objet matériel d'enregistrement de l'écriture. Non seulement les outils d'écriture (traitements ou éditeurs de textes) ne sont pas (ou très rarement) les outils de diffusion ou les environnements qui vont permettre la lecture, mais il y a une distinction désormais claire et fondamentale entre le lieu de l'enregistrement et le lieu d'accès. La question émerge alors : où est *physiquement* l'écriture ? où a-t-elle été transportée ? est-elle prise dans un mouvement perpétuel sur lequel nos angoisses littéraires ne peuvent pas se poser ?

### **L'inflexible**

ça s'allume dans la page,  
la surface chauffe comme un moteur,  
peut-être des harmonies sont entendues  
entre tapotements, clics et notifs,

---

<sup>31</sup>Roger Chartier, *loc.cit.*

<sup>32</sup>*Ibid.*

ça donne l'allure de lettres,  
pas comme on les écrirait soi  
ou comme on les apprend à l'école,  
mais comme on peut les lire imprimées  
toutes les mêmes

Autre nuage brouillant les certitudes littéraires, rappelant les angoisses platoniciennes d'un changement de support signant la déchéance d'une culture et de la tradition de ses pratiques, la question de la survivance même de l'écriture humaine émerge avec toujours plus de force depuis le passage industriel du XIX<sup>e</sup> siècle. Les médias techniques impactant le paysage culturel occidental au début des années 1900 offrent une déstabilisation suffisante aux systèmes d'inscription. Ce n'est pas seulement la résistance d'une tradition de l'imprimé (et d'une activité de la lecture papier) qui est ébranlée, mais l'ensemble d'une culture de l'écrit qui se convulse avec l'arrivée de machines modélisantes qui, paradoxalement, sont destinées principalement à inscrire et enregistrer tout le réel, y compris ce qui échappe aux perceptions humaines.

Wie wir alle wissen und nur nicht sagen, schreibt kein Mensch mehr.<sup>33</sup>

Comme nous le savons tous, même si nous ne voulons pas nous l'avouer, aucun être humain n'écrit plus.<sup>34</sup>

Dans *Mode protégé*,<sup>35</sup> livre réunissant les deux conférences « Le logiciel n'existe pas » (1991) et « Mode protégé » (1993), Kittler expose le fonctionnement de l'écriture numérique, non plus en termes de niveaux d'écriture qui sont le conte d'une conception théorique du numérique, mais en termes de modèles techniques.

Provocation ouvrant les développements techniques de la rédaction et de l'enregistrement, la déclaration de Kittler implique de prendre conscience d'un nouveau paradigme de l'écriture dû à un impactant changement culturel ayant eu lieu entre 1800 et 1900 (sujet de son ouvrage *Discourse Network*), et de saisir dans toutes leurs densités les modes d'une non-écriture dont nous héritons aujourd'hui dans nos approches et nos pratiques. La question n'est donc plus de savoir si nous écrivons encore avec les mêmes modalités que la tradition

---

<sup>33</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 226.

<sup>34</sup>Friedrich A. Kittler, *Mode protégé*, trad. de Frédérique Vargoz, Dijon Saint-Denis, les Presses du réel Labex Arts-H2H, « La petite collection Arts-H2H », 2015d, p. 30.

<sup>35</sup>*Op. cit.*

imprimée – cette hypothèse est évacuée par le chercheur allemand – mais de comprendre comment nous n’écrivons plus. L’assertion de Kittler, dans le contexte de son énonciation, fait référence aux programmes informatiques, faisant de l’écriture humaine une « inscription électrique gravée dans le silicium de nos ordinateurs, c’est-à-dire un différentiel électrique ».<sup>36</sup> Dans une réflexion dédiée à l’étude des modes d’enregistrement (ou mémorisation) des savoirs et objets culturels au travers de technologies (telles que le gramophone, le film ou la machine à écrire), il affirme l’obsolescence d’un statut d’auteur au sens d’*écrivant*.

Si nous n’écrivons plus, c’est parce que les médias techniques, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, ont pu capter du réel des données qui échappent à la perception humaine : le gramophone enregistrait des oscillations non perceptibles à l’oreille humaine, la machine à écrire, augmentant la vitesse d’écriture, permettait d’automatiser le geste d’écriture et d’extorquer à ce qui était devenue une machine humaine ce que la lente écriture manuscrite ne pouvait lui soutirer, les circuits intégrés de l’ordinateur traitent les données plus rapidement que n’importe lequel ou laquelle des calculateurs et calculatrices humains employés jusqu’à la fin de la Seconde Guerre mondiale.<sup>37</sup>

En revanche, et c’est ce qui constitue pour une grande part la dimension d’enquête historiographique de Kittler, pour comprendre comment nous n’écrivons plus, il est primordial de s’intéresser à la manière dont les médias techniques, développés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au XX<sup>e</sup> siècle ont affecté, dans sa nature même, le médium qu’ils concurrençaient : l’écriture imprimée. Évitant donc la pente du pessimisme technique, Kittler déplace la question des sciences humaines, centrée autour de la production de l’individu, pour l’inscrire dans une fouille de la dépossession ou de la déprise de l’individu dans ses mêmes modes de production qu’il pensait seulement utiliser pour sa propre expression. Cette perspective, si elle est citée au seuil de notre propre désécriture, ouvre de nouvelles portes à l’écriture. Si nous n’écrivons plus, qu’est-ce qui écrit en notre nom ? et comment désécrire, soit assumer une non-écriture pour la structurer dans un réseau de discours avec notre environnement technique de production ?

le mot est dit

désécriture

---

<sup>36</sup>Emmanuel Guez et Frédérique Vargoz, *loc.cit.*

<sup>37</sup>*Ibid.*

## L'exorcisme comme programme

poursuivre la chasse aux fantômes de l'écrit  
soulever les voiles des signes  
se confronter à un ectoplasme

L'écriture souhaite poursuivre ce que Kittler a intitulé *Aufschreibesystem*,<sup>38</sup> expression traduite par *Discourse Network*.<sup>39</sup> Gardons-nous à ce stade d'en proposer une traduction qui occupera nos mots futurs par les problématiques de perte ou d'ajouts de sens dans le processus de transmission. À la lumière d'un héritage foucauldien, ce principe transpose le concept de discours à une perspective historique et archéologique des médias. Si Foucault s'intéressait aux ordres du discours en tant que ce qui peut être compris comme un système de discursivités, soit les conjonctures qui inscrivent la démarche énonciative dans le réel<sup>40</sup>, la réflexion de Kittler développe une observation attentive des conditions d'émergence des différents types de discours qui permettent à des productions de faire sens aux contemporains de leur émergence. Le *discourse network*, qui – dans une accointance avec les *Cultural Studies* actuelles – déploie une méthodologie pour analyser les conditions d'émergence des discours et des idées dans le monde, est donc au centre de la fabrique du sens. Réciproquement la fabrique du sens était au cœur de Kittler dont l'ambition épistémologique était, selon ses propres mots, celui d'« exorciser l'homme des sciences humaines » dans la mesure où toute science humaine implique une certaine paranoïa de l'étrangeté et charrie en héritage des a priori sur les technologies produisant et diffusant l'information. Selon Kittler, l'humain n'a en réalité jamais été au centre de la production du sens puisqu'il n'a jamais été l'auteur pleinement conscient et autonome vis-à-vis des productions signifiantes dont il revendique la paternité. Oscillant comme un pendule ainsi entre déterminisme technique et humanisme, Kittler fait du système d'écriture (au sens large de techniques culturelles pour enregistrer, transmettre et structurer l'information) ce qui détermine l'humanité (le fait d'être humain, le fait de se penser tel et le fait de se percevoir comme tel). L'horizon de Kittler qui est ici partagé est donc celui de mener une investigation scientifique sur les environnements

---

<sup>38</sup> *Op. cit.*

<sup>39</sup> *Op. cit.*

<sup>40</sup> « L'ordre du discours : s'il y a des choses dites, il ne faut pas en demander la raison immédiate aux choses qui s'y trouvent dites ou aux hommes qui les ont dites, mais au système de la discursivité, aux possibilités et aux impossibilités énonciatives qu'il ménage. » (Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Tel » n° 354, 2008, p. 170)

techniques qui produisent nos discours littéraires, mais qui sont, paradoxalement, peu étudiés dans les théories littéraires.

fossoyeur de tombes

là où a été enterrée l'écriture vivante

dont les mouvements griffent encore par moment les parois

L'excavation en programme se déploie comme une main, dont chacun des cinq doigts tend et déroule une perspective particulière sur le fait littéraire comme écriture et geste d'inscription.

## **5 comme les doigts d'une main**

Cette thèse n'a pas de chapitres.

L'idéale architecture de la thèse aurait été de laisser lire sans linéarité préconstruite, de laisser choisir la porte d'entrée au promeneur<sup>41</sup>. Cela étant dit, la lecture n'est au fond jamais linéaire, même si toujours une ligne, et avec espoir, les yeux pourront casser la chronologie imposée.

aller et venir,

sauter en diagonale et à rebours

perdre le fil de la leçon

La thèse présente ne peut de plus pas prétendre ne pas avoir été composée elle-même dans une certaine linéarité qui se ressent dans le développement d'un ton, l'assimilation de formules, les hantises de certaines idées fixes.

Cette thèse a des doigts, au nombre de cinq.

extensions, branches, parties

Cinq perspectives qui souhaitent ensemble, en échos et croisements, saisir le geste d'inscription et l'écriture comme une composition de théories, d'a priori, d'imaginaires, d'explorations et de paradoxes.

La fabrique présente l'écriture par le prisme d'un faire. Ce faire, largement fantasmé dans les travaux de théorisation qui façonnent l'idée même de fabrique en un concept, est en réalité renégocié par les agencements et pratiques d'un collectif appréhendant les supports de production de la connaissance. Débutant par l'analyse de la notion en tant que telle, et de ce

---

<sup>41</sup>Dans le cadre d'une publication ultérieure, il est envisagé de proposer des exports personnalisés de la recherche, où l'organisation des parties peut être librement réagencée.

qu'elle amène à la pensée de l'écriture, la fabrique poursuit l'idée et l'idéal d'un modèle pour rendre compte et structurer les coulisses éditoriales du fait littéraire. Ce temps se conclut sur l'étude des arcanes propres à la thèse pour reconnaître et consigner ainsi la dimension fondamentalement collective de la production de la recherche et présenter les choix d'édition qui ont mené à produire un site miroir pour le rendu.

Le média est une traversée de la pensée des médias – des traditions anglophones et germanophones des *Media Studies*, de l'école de l'intermédialité jusqu'aux *Post-Media Studies* – pour adresser le problème de l'essentialisation sur lequel vient buter à un moment chacune de ces théories. Du flou sémantique de McLuhan (où le média est à la fois le message, le contenu du message et le fait même du message), de la rose de Kittler (*a media is a rose is a rose is a rose*), jusqu'à l'image du banc de poisson proposé par Vitali-Rosati, il y a la composition d'une narration par l'image pour retranscrire la complexité qu'incarnent les réalités médiatiques culturelles.

La machine explore la notion de mécanisation de l'écriture, le balancement entre humain et non-humain que cette mécanisation progressive amène et qui conduit ultimement à poser la question de la posture humaine vis-à-vis de la production du texte. La poétique de la littérature y devient une affaire de modèles et de leurs implémentations, un lieu où les fonctionnements et imaginaires de la machine sont investis pour explorer des procédures de création jusqu'à l'épuisement des principes de créativité, d'originalité ou de lisibilité. La machine se clôt sur le renversement de l'approche : les textes et les discours y deviennent les espaces d'inventions littéraires d'une physiologie de la machine où s'embrument les frontières entre humain et outil, et principalement entre secrétaire et outil.

La page développe la question de la trace par les principes de cadre et de ligne d'écriture, pour constater leur évolution dans l'histoire des supports de la littérature jusqu'à leurs remises en question ponctuée par des créations qui font imploser le corps de la page. Exploration de différentes approches de ce lieu blanc par excellence, mais plein d'une potentielle poétique, la page se conclut sur la déclinaison de ses formes plastiques qui en font le paysage du fait littéraire.

La matière sonde, en restant dans une approche littéraire et la limite d'un imaginaire, les conditions concrètes d'émergence de l'écriture. Ouvrant sur la détermination des caractéristiques physiques des outils dans l'approche de l'écriture, la matière se poursuit sur la



question des catégorisations du signe, distinguant image de texte, et sur la limite de ces carcans au regard de création qui explorent justement les porosités de l'écriture avec son environnement d'inscription. Parvenue au geste et à la notion d'incidences matérielles, la partie décline une série de procédures qui explorent la relation du fait littéraire dans le mouvement du réel.

## Notes sur ce qui suit

### Des images comme des aveux

Il a été bien complexe de trouver un nom à cette thèse, parvenir à une cristallisation du discours en quelques lettres assemblées en un unique terme.

nommer c'est connaître

nommer c'est aussi définir

nommer c'est essentialiser

Il y a eu

Philoctète et ses réécritures

L'œuvre numérique et ses inadéquations

Le palimpseste et sa dynamique de strates

La nuée et son imaginaire collectif

Ces pérégrinations sont déjà le premier témoignage vécu, concret et brut de la problématique de recherche avancée : celui de pouvoir dire par la cohésion, par la coïncidence sans essentialiser, figer ou confondre dans une même glaise.

C'est le problème des belles images.

Le palimpseste, comme d'autres, en est une dans la mesure où, utilisé pour parler de la réalité stratifiée de l'écriture et des dynamiques de réécritures et d'écriture comme support d'écriture, le palimpseste est soit vidé d'un sens qui le définissait au départ dans un contexte clair (de recyclage de manuscrit), soit imposé comme une orientation, un décalage, dans l'analogie (l'intentionnalité de l'écriture).

Dernière parvenue de cette quête du trope, l'épaisseur n'est pas sans failles. Composition entre l'espace (le *spatium* latin), une partie de la main (la *spithama*) et l'espoir bienvenu (le *spes*), cette épaisseur est un aveu, plutôt grinçant, de ne pouvoir dépasser le problème des images et des discours, comme Kittler qui annonce une désécriture par écrit.

## **Les mains techniques**

La version PDF de la thèse a été conçue avec l'aide d'Enzo Poggio, de Louis-Olivier Brassard (avec le déploiement d'un gabarit des dépôts de l'Université de Montréal), de Roch Delannay dont les conseils, les soutiens, les assistances et les déploiements rendent possible la présente lecture.

En amont de cette version officielle, la thèse s'est écrite à partir d'un site Web accessible à l'adresse suivante : <https://paume.page>.

Toutes les traductions personnelles ont été produites à l'aide de l'outil de traduction en ligne [DeepL.com](https://www.DeepL.com).

Certains des scripts et encodages des expérimentations ont été conçus avec le conseil de [Chat GPT](#).

La plupart des textes lus de cette étude, s'ils n'ont pas été empruntés à des institutions ou à des individus (parfois avec des délais de retournements tout à fait inacceptables), ont également été collectés sur des librairies alternatives ou fantômes dont je sus les noms.

Les variations lexicales entre les lignes et le déploiement de différents vocabulaires thématiques pour filer la métaphore sont le résultat de recherche via des outils en ligne de synonymie, d'étymologie ou de documentation encyclopédique.

## **L'aveu des images**

Sauf indications contraires, toutes les images utilisées dans le cadre de cette thèse sont sous licence CC BY-SA 4.0 (Creative Commons Attribution Partage dans les mêmes conditions).

Sauf indications contraires, les images sont des productions de mes mains.

Les utilisations des images dans le cadre de cette thèse relèvent de l'utilisation équitable pour des besoins de recherche et de création.

# Chapitre 1

---

## La Fabrique

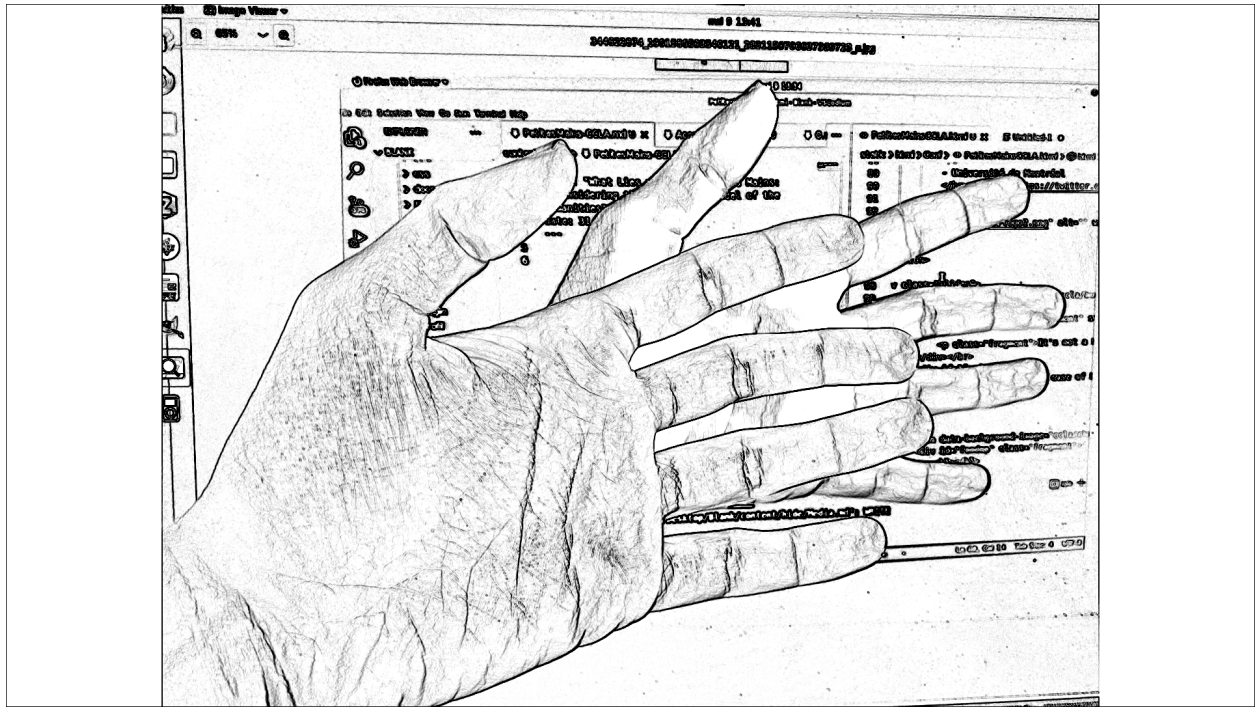


Figure 2. *Esquisse d'une main-méta*

La fabrique est la paume mise en action par les doigts.  
mettre les mains dans la pâte des paroles  
celles qui disent comment écrire, comment penser  
palper le pouls des perspectives  
pensements d'une gloire humaniste  
plans et aphorismes de l'individu  
pâtisser le tout en un concept

La fabrique témoigne d'une démarche à plusieurs échelles : d'abord affirmer l'écriture comme relevant d'un processus concret et collectif ; ensuite inscrire l'écriture dans une approche éditoriale comme agencement et dialogue ; enfin permettre une introspection en miroir de ce qui a généré l'écriture ici même. La fabrique renvoie à une infrastructure organisée et centrée sur le *faire*, et donc évoque vis-à-vis de l'objet qu'elle subordonne une réalité, sinon artisanale, du moins incarnée dans un contexte. Dans cette perspective, l'écriture s'élabore à la suite d'une architecture complexe, elle est *en travail* et ne peut, selon l'axe de recherche développé ici, se distinguer d'un encadrement, d'une organisation, d'un collectif qui a déterminé ses caractéristiques, et surtout permis son existence.

rendre compte des comptes

façonnage des faces

making trough d'une trouée sur le texte

La fabrique est le seuil pour retranscrire le mouvement d'une élaboration, qui n'est pas seulement savante ou théorique, mais qui comprend également les facettes pratiques et concrètes d'émergence de la pensée. Des coulisses aux assises, c'est le fait littéraire dans ses intérieurs qui est mis sous le microscope. Dans cette perspective seront articulées et croisées plusieurs dynamiques de production de l'écriture : que cette dernière serve à l'établissement d'un concept intellectuel, à un projet de recherche ou même à un témoignage auto-réflexif, l'écriture sera retracée dans un contexte non-abstrait d'émergence.

## 1.1. La fabrique de la fabrique

f. du livre  
f. de la littérature  
f. de la science  
f. des algorithmes  
f. des humanités  
f. des matières premières  
f. des femmes  
f. de la liste  
f. de la liste  
f. de la répétition

La fabrique en tant que concept possède déjà une vie de déclinaisons et a connu diverses unions plus ou moins motivées par une rhétorique du discours. Il est donc peu probable que la concoction proposée ne soit pas sans précédent<sup>42</sup>, mais, plutôt que de viser une originalité – toujours relative à un contexte d’écriture et ambitieuse d’une supériorité –, elle présente l’avantage d’engager le questionnement de fond d’un modèle théorique qui aménage et décompose nos définitions et nos disciplines (humanités, pensée, écriture) par le spectre de la pratique.

comment fait-on pour faire ?

comment fabrique-t-on le comment faire du faire ?

En effet, si les déclinaisons de la fabrique se distinguent par leur horizon d’étude (d’un objet à une communauté), il demeure une constante entre ses unions : celle de comprendre le fonctionnement ou l’économie interne d’un principe à l’opposé d’une intellectuelle abstraction. La fabrique est cet agent-aromate qui permet de révéler le *faire* d’un objet. Ce qui engendre deux manœuvres principales : 1. remettre en perspective l’objet par rapport à des biais de pensée en montrant notamment que son sens ou sa prétendue universalité sont des constructions plus complexes (c’est d’ailleurs pour cette raison que les termes apposés à la fabrique sont des notions vastes et/ou des catégories) ; 2. inscrire l’objet dans une pratique ou un ensemble de pratiques. Avant d’employer ce terme sous de multiples coutures et de

---

<sup>42</sup>Nous sommes le 30 novembre 2023, et à ce jour, je n’ai pas découvert de publication intitulée « La fabrique de la fabrique », hormis une [présentation](#) dans le cadre du colloque de l’Association francophone des Humanités numériques *Humanistica* en 2023.

multiples saveurs, et de le prendre pour ~~un~~ acquis, il devra d'abord être étudié sous ses propres architectures et composants.

biface du faire  
silex en dents de scie(ntifiques)  
laboratoire du labeur  
reconstitution d'une institution

Retournement de la fabrique sur elle-même, la réflexion souhaite ici comprendre sur quel terrain idéologique s'est bâti cet édifice, quelle est sa cuisine interne, quelles ont été les perspectives et tensions qui ont mené à greffer un terme qui, pourtant, semble de prime abord opposé aux institutions intellectuelles, aux lieux de savoir. Comment se fait-il que ce qui désigne un établissement industriel de transformation des matières premières soit devenu une analogie à la page des humanités ?

Pour comprendre ce qu'il coûte à l'écriture d'être une fabrique, ce qui crépite sous l'apposition de ce concept couvrant, il faut d'abord comprendre ce qui se noue dans la fabrique qui relève elle-même d'une fabrication : la fabrique de fabrique est le premier pas d'une partie qui souhaite appréhender l'écriture dans toute son épaisseur structurelle. Paradoxe scientifique qui apparaît généralisé, et sur lequel Antoine Fauchié et moi-même avons notamment discuté dans le cadre d'un [échange épistolaire](#)<sup>43</sup>, la fabrique est partout sans être jamais réellement définie en tant que telle, à la différence du média. Dans ses nombreux emplois, il s'agit moins de la définir que de promouvoir son adoption pour les disciplines en sciences humaines et sociales. Évidente par trop, mais éternellement vague, la fabrique est peut-être bien suspecte sous les aspects de son automatisme et de sa propre dissimulation en tant que concept<sup>44</sup>.

### 1.1.1. Un jour, l'*Homo faber sapiens*

un jour, l'homme prit en main une forme  
et à partir de cette forme, il fit un outil à son image,  
et à partir de cet outil, il fit le monde à son image,  
et à partir de ces images, il fit d'autres outils

<sup>43</sup>Échange toujours en cours disponible via mon site personnel : <https://blank.blue/fabrique/la-fabrique-a-faire/>

<sup>44</sup>Cette fabrique de la fabrique est également la fabrique de ma fabrique, comment se construit un modèle du faire pour aborder l'écriture en recherche-crédation.

L'appréhension de la fabrique en tant que concept, au-delà de son utilisation dans diverses disciplines dont les études littéraires, semble émerger au titre de quête de l'humain, de ce qui en fait la spécificité et de ce qui permet de le distinguer des autres formes d'être, au travers de la connaissance et du savoir-faire. Fermentation entre des démarches philosophiques – liée au design<sup>45</sup> ou à la théorie des arts<sup>46</sup> – et des substrats anthropologiques,<sup>47</sup> la fabrique est le prolongement d'un héritage humaniste où s'articulent enquêtes, théories, pratiques et performances. Déjà dans les formes les plus élémentaires de son architecture, la fabrique brasse et mélange, dans une même idée d'importance, terrains physiques et lieux culturels, arts du dire et du corps, et modèles sociétaux ou épistémologiques pour comprendre l'humain dans son rapport au monde.

Représentant certainement l'un des premiers philosophes modernes à adresser la question de la fabrique, Flusser a travaillé à définir le concept de fabrique, directement et brièvement dans le cadre d'un chapitre ou indirectement et densément dans le cadre de sa réflexion transversale sur le geste dans les arts. Dans *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*,<sup>48</sup> Flusser, se saisissant du totem de l'*Homo faber*, fait de la fabrique un moyen de reconnaissance des individus entre eux : un homme fait parce qu'il est homme.

Hiermit ist "Fabrik" das charakteristische menschliche Merkmal, das, was man einst die menschliche "Würde" genannt hat. An ihren Fabriken sollt ihr sie erkennen.<sup>49</sup>

Thus "factory" is the common human characteristic, what used to be referred to as human "dignity". By their factories we shall know them.<sup>50</sup>

Ainsi donc l'attribut caractéristique de l'homme, ce que l'on appelait jadis sa « dignité », c'est la « fabrique ». C'est à leurs fabriques que l'on reconnaît les hommes.<sup>51</sup>

---

<sup>45</sup>Vilém Flusser, *The Shape of Things : A Philosophy of Design*, London, Reaktion, 1999b, 126 p. ; Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, trad. de Claude Maillard, Belval, Circé, 2002c.

<sup>46</sup>Gerald Raunig, *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*, Aileen Derieg et Antonio Negri (dir.), Los Angeles, CA. : Cambridge, MA, Semiotext(e) ; distributed by the MIT Press, « Semiotext(e) intervention series » n° 15, 2013, 168 p.

<sup>47</sup>Tim Ingold, Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017.

<sup>48</sup>*Vom Stand der Dinge : eine kleine Philosophie des Designs*, Fabian Wurm (dir.), Göttingen, Steidl Verl, 1997a.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 68.

<sup>50</sup>Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 43.

<sup>51</sup>Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 57.

La « fabrique » est donc la caractéristique humaine commune, ce que l'on appelait autrefois la « dignité » de l'humain. [C]'est à leurs fabriques qu'on les reconnaît. (traduction personnelle)<sup>52</sup>

L'immunité humaniste brandie à pleines mains fait de la fabrique, et du *faire* qu'elle recouvre, un rapport au monde non seulement créatif ou productif, mais également agissant, soit capable de déclencher des changements ou d'interrompre des phénomènes en cours.<sup>53</sup> Le faire de l'homme est une capacité d'intervention sur le monde et ses composants qui lui permet, par extension, de penser, prévoir, sélectionner ses différentes compositions. La transformation de matières premières, vision de la fabrique qui enracine son utilisation dans une langue commune, n'est donc pas éloignée de la réflexion de Flusser qui reprend la force de la métamorphose. Pour densifier le terme et lui donner une épaisseur historique quasi génésiaque, Flusser mentionne les différentes périodes de la fabrique humaine distinguées par le moyen d'intervention attribué (main, outil, machine, appareils) :

Fabrizieren heisst etwas aus dem Gegebenen entwenden, es in Gemachtes umwenden, anwenden und verwenden. Diese Bewegungen des Wendens werden zuerst von Händen ausgeführt, dann von Werkzeugen, Maschinen und schließlich Apparaten. [...] Demnach sind Fabriken Orte, wo Gegebenes in Gemachtes umgewendet wird [...].<sup>54</sup>

Manufacturing means turning what is available in the environment to one's own advantage, turning it into something manufactured, turning it over to use and thus turning it to account. These turning movements are carried out initially by hands, then by tools, machines and, finally, robots. [...] Accordingly, factories are places where what is available in the environment is turned into manufactures [...].<sup>55</sup>

Fabriquer, cela signifie d'abord manipuler et détourner quelque chose qui fait partie du donné, le changer en artefact et le tourner vers l'application pratique. Ces gestes qui manipulent et détournent, ils sont exécutés d'abord par les mains, puis par des outils, des machines et finalement par des machineries complexes. [...] En conséquence, la fabrique est le lieu où ce qui était donné est manipulé, transformé en artefact [...].<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup>Des traductions personnelles ont été ajoutées à la traduction du chapitre datant de 2002 (traduction qui s'éloigne parfois du propos) pour montrer les écarts qui se creusent entre les versions de la pensée de Flusser.

<sup>53</sup>Silvio Lorusso, « Liquider l'utilisateur », *Tèque*, vol. 1, n° 1, 2022, p. 10-57, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-teque-2022-1-page-10.htm> (page consultée le 16 mai 2023).

<sup>54</sup>*Op. cit.*, p. 69.

<sup>55</sup>*Op. cit.*, p. 44.

<sup>56</sup>*Op. cit.*, p. 58.



Fabriquer signifie détourner quelque chose du donné, le transformer en quelque chose de fait/artefact, y avoir recours et en faire usage. Ces gestes qui tournent et retournent sont d'abord exécutés par des mains, puis par des outils, des machines et finalement des appareils/appareillages. [...] Ainsi, les fabriques sont les lieux où l'on transforme le donné en artefact [...]. (traduction personnelle)

Si l'image de la fabrique moderne est née de la première révolution industrielle et repose principalement sur un machinisme qui succède à la manufacture, Flusser en fait une clef atemporelle où le remplacement des outils n'altère pas la trame de fond (le premier outil, la main, sera d'ailleurs considéré comme le plus « génétique » de tous). Dans la généalogie des outils à laquelle procède Flusser, les machines, qui ne seront pas plus décrites ou exemplifiées et qui appartiennent à la même classe que d'autres types d'appareillages divers, ne constituent pas le dernier stade d'une évolution laissée ouverte par le chercheur : les machines que mentionnent Flusser se rapportent à la génération des machines mécaniques (dont l'approche s'inscrit dans le prolongement de la pensée de Marx), à la différence des « appareils » qui suivent, et dont le flou lexical justement ouvre sur les générations des dispositifs à venir. Continuité entre les époques et les révolutions des supports, le geste, soit le principe du faire en action, est ce qui permet d'obtenir une vision d'ensemble d'un art ou d'un artisanat. Ce faire est décliné dans la version allemande en une multitude de manipulations enracinées dans le « wenden », le fait de *turner*.

ent/

um/

an/

ver/

alle

wenden

tout tourne

en rond

de travers

de biais

au travers

d'union

Si la version anglaise a la possibilité de décliner les prépositions autour de *turning* (*into, over, to*), la langue française se voit limitée autour des seules options « détourner », « retourner ». Si l'on prend une autre racine, qui est la racine indo-européenne *wert-/wort-* (prolifère en latin sous la forme *verto*),<sup>57</sup> le lexique s'ouvre sans autant permettre de dépasser le fossé que génère le passage d'un système linguistique à un autre : *ent-wenden* ou « tourner hors » renvoie au sens étymologique de « divertir », *umwenden* ou « tourner vers » devient « convertir », *anwenden* ou « tourner dans » et le plus neutre *verwenden* ou « tourner pour » deviennent des *transversions*. Bien que les langues ne puissent pas complètement se calquer à la structure de l'allemand d'origine, il reste que la déclinaison intraduisible des tours retranscrit une pensée du geste, d'un maniement proche d'une mécanique qui peut ~~revertir~~ revêtir une série de nuances et de mises en mouvement.

Engagée justement pour la reconnaissance de l'artisanat au regard de l'art ou des activités peu valorisées dans les études archéologiques, la réflexion de Flusser distingue peut-être un peu trop artificiellement les fabriques artisanales (comme la poterie) des arts d'expression (comme la littérature) pour exprimer un désir de réunion (réunion d'autant plus déroutante si elle concerne deux extrêmes). Son propos n'est pas de refuser la dimension concrète et même artisanale aux arts, mais de rompre avec une certaine tradition de la quête humaniste (autant celle de la Réforme que celle de la Renaissance) et même d'inverser une tendance des études dans leurs observations. Redéfinir l'humain, et sa « dignité », par le faire est l'occasion pour le philosophe de remettre en question une tradition humaniste, et plus particulièrement ses a priori techniques et matériels. Attachée aux œuvres d'arts, aux textes politiques, philosophiques ou théologiques, la tradition humaniste visée par Flusser ne s'est au fond, et c'est là le cœur de son argument, intéressée qu'à une facette du kaléidoscope de la production humaine en laissant de côté l'ouvrier et l'artisan. Le regard humaniste ne considère qu'un fragment de la fabrication (régé par des principes de scientificité, de beauté et de vérité) oubliant une dimension de labeur. Les conclusions humanistes ne concernent alors et ne comprennent (au sens de *prendre avec soi*) qu'un groupe isolé et sélectif de travailleurs/travailleuses (avec une hiérarchie allant du génie au copiste) et qu'un public restreint et élite. En réaction à cette sélection scientifique, Flusser rappelle le faire au centre d'un rapport au monde de l'humain en tout temps, et il le fait au moment où justement les

<sup>57</sup>Pierre Laurens, *Les mots latins pour Mathilde : petites leçons d'une grande langue*, Paris, les Belles lettres, 2016.

nouveaux médias émergent à l'horizon du paysage culturel. Dans le concept de fabrique est esquissé le pressentiment de l'auteur du changement de paradigme culturel global qui va être amené par les technologies numériques : rappeler aux têtes le faire, c'est prévoir une déprise des mains sur les processus de production de la pensée scientifique.

Dasselbe anders gesagt : Fabriken sind Orte, an denen immer neue Menschellformen hergestellt werden : zuerst der Handmensch, dann der Werkzeugmensch, dann der Maschinenmensch und schließlich der Apparatmensch. Wie gesagt : Das ist die Geschichte der Menschheit.<sup>58</sup>

To make the same point a bit differently : Factories are places in which new kinds of human beings are always being produced : first the hand-man, then the tool-man, then the machine-man, and finally the robot-man. To repeat : This is the story of humankind.<sup>59</sup>

On peut dire la même chose en d'autres termes : les fabriques sont des lieux où sont sans cesse produites de nouvelles variétés d'hommes : d'abord l'homme-main, puis l'homme-outil, puis l'homme-machine et enfin l'homme-appareil. On l'a déjà dit : l'histoire de l'humanité, c'est cela.<sup>60</sup>

Autrement dit, les fabriques sont des lieux où sont sans cesse forgées de nouvelles formes humaines : d'abord l'homme-main, puis l'homme-outil, puis l'homme-machine et enfin l'homme-appareil. Comme je l'ai déclaré, c'est l'histoire de l'humanité. (traduction personnelle)

Pour lutter contre une posture intellectuelle partielle et dépareillée, agir et intervenir sur ses propres ~~factures~~ fractures, la fabrique de Flusser souhaite ouvrir le champ des objets d'études à d'autres niveaux de production, d'autres principes d'évaluation et ultimement à d'autres classes sociales : ouvrir les (en)quêtes scientifiques aux usines (terme utilisé par Flusser) ou, pour proposer une image qui marque l'antagonisme développé par le chercheur, les sortir des musées. La fabrique du futur de Flusser, en problématisant l'opposition entre école noble et vile fabrique, argumente en faveur d'une liaison entre l'*Homo faber* et l'*Homo sapiens sapiens*, appelant ainsi à une nouvelle perspective humaniste et donc à une nouvelle humanité. La fabrique de Flusser est cependant purement théorique, surtout au regard de l'approche marxienne de la fabrique, c'est-à-dire qu'elle établit une pensée transversale du geste dans l'histoire de l'humain : il ne s'agit ni du lieu ni des outils de fabrication autrement

---

<sup>58</sup> *Op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, pp. 58-59.

que dans ce que leurs essences conceptuelles peuvent dire sur le devenir de l'humain au travers de la technique.

les savants ne vont pas prendre les marteaux  
ne vont pas abattre les murs de leurs propres images  
ou considérer les outils comme penseurs à leurs côtés

### 1.1.2. La barbe érudite



**Figure 3.** *Esquisse d'un Homme pris sur le vif du faire.* CSDH Congress 2019

Inclusivité entre les modes de production du savoir et ouverture de la science formelle, la fabrique est ainsi le stylet qui permet à Flusser de redessiner les contours d'un nouvel humanisme, ou plutôt de sur-écrire les manques d'un humanisme déjà établi à même un espace de recherche.

polir les angles du politique  
poncer les accrocs des croyances  
perler les poutres de la pensée

Par extension, ce sont également les portraits du chercheur et de l'auteur<sup>61</sup> humanistes qui sont confrontés au changement par l'évolution de la fabrique. Si le texte d'origine utilise le terme épïcène « Mensch » (être humain, personne), décliné de multiples façons avec « Handmensch [...] Werkzeugmensch [...] Maschinenmensch [...] Apparatmensch », <sup>62</sup> le modèle masculin est majoritaire dans les traductions du texte qui ont été établies en anglais et en français.

Il ne s'agit pas ici d'engager un procès d'intention ou de regretter les normes d'une époque du discours.

Il s'agit de prendre en compte les legs dans l'excavation.

Fabrication langagière d'une masculinité d'un concept qui semblait à l'origine plus proche des enjeux d'inclusivité (mais qui peuvent aussi être dus à la seule nature de la langue allemande), la traduction anglaise, qui utilise le terme « human » à plusieurs reprises pour aborder la signification symbolique et ontologique de la fabrique, introduit dans le passage de l'*Homo* à l'*Homo faber* par la prise en main de l'outil, la figure du « primitive man » (traduit de « Urmensch »). L'*homme primitif* redéfinit sa propre humanité en passant du « hand-man », au « tool-man », au « machine-man » jusqu'au « robot-man ». <sup>63</sup>

l'homme qui a pris la forme-outil-image du monde  
a fait en tout temps  
de la racine jusqu'à l'appareillage  
a légué son faire aux autres hommes

Cette résurgence de l'*Homo faber*, comme père fondateur d'une génération d'hommes capables d'intervenir sur leur environnement et de changer leurs destinées biologiques, a des physionomies de syndrome de l'illumination<sup>64</sup> en plus de ne concerner qu'une facette de l'artisan, essentiellement bricoleur. Comme Dieu, l'homme *fait* le monde en ce qu'il fabrique ses évolutions par le travail de matières premières et données. La traduction de 2002 du même chapitre semble justement transcrire une lecture masculine, traduisant « human » par « homme », et s'écartant peut-être encore davantage d'une dimension inclusive originellement floue de la pensée de Flusser. La fabrique en tant qu'outil méthodologique d'une nouvelle

<sup>61</sup>L'inclusif est volontairement retenu ici.

<sup>62</sup>*Op. cit.*, p. 70.

<sup>63</sup>*Op. cit.*, p. 44.

<sup>64</sup>« La technique ramène constamment, comme par un ascenseur, une quantité de choses des premiers âges » (Ernst Jünger, *La cabane dans la vigne : Journal 1945-1948*, trad. de Maurice Betz, Paris, C. Bourgois, « Titres » n° titre 175, 2014, p. 897).

archéologie est également un roman littéraire, permettant de reprendre l'histoire d'une humanité, « the story of humankind »<sup>65</sup> dans ses premiers bouleversements, de comprendre l'avènement d'un homme moderne, d'un savant qui sait parce qu'il fait au préalable. Elle permet donc de saisir ce que signifie être un homme vis-à-vis du savoir. Minoritaires dans l'ensemble de l'ouvrage lorsque utilisées seules, les références au féminin sont des digressions graphiques de l'auteur où l'individu est principalement le produit de l'imagination masculine : les femmes font office de symptômes d'une fabrique plutôt que de réelles forces d'action sur cette dernière<sup>66</sup>. Parce que les traductions de la pensée de Flusser semblent aggraver encore davantage l'implicite inclusivité d'un modèle, la définition de la fabrique souffre d'une première incomplétude dans sa mission humaniste, ne traitant en outre pas véritablement de la question des classes ouvrières et travailleuses, ne mentionnant pas réellement les mains qui participent pourtant à l'établissement et à l'enregistrement des savoirs.

ces mains dans les pâtes  
dans les pattes  
qu'on empiète et empièce  
en de petites places

La démarche de la fabrique, dans toute sa saveur et son potentiel démocratique, s'établit par glissements de terrain récursifs : elle déconstruit en aspirant à une universalité qui comporte cependant ses propres paradoxes et frontières. Construction conceptuelle, la fabrique demeure, en deçà de son aspiration à revaloriser une réalité concrète du savoir et de l'humain, une fabrication d'hommes universitaires – principalement si ce n'est exclusivement – à barbes blancs. Comme pour le design, l'importance de la fabrique tient autant du pouvoir que de l'utopie, et le faire épique de l'humain peut relever sous certains aspects d'une romancisation. La rhétorique universelle du discours de Flusser souffre possiblement de la résurgence symbolique du complexe du sauveur en ce qu'elle déploie l'idée d'une fabrique du futur en dehors de l'usine qu'elle souhaite intégrer dans la défense. L'ordre du discours de la fabrique s'établit en dehors de celle-ci.

---

<sup>65</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>66</sup> « das Traumbild der geliebten Frau » (*op. cit.*, p. 20), « the dream image of the woman we love » (*op. cit.*, p. 37).

entre 70 cm et 2m51  
un espace de 24m carrés  
une moyenne de 8 000 pas/jour  
35-40 heures de labeur  
entre 74 575\$ et 159 575/an

En tant qu'outil théorique extrait d'une réalité structurelle, il est peu probable que la fabrique s'adresse à un autre public que celui installé dans des bureaux munis d'écrans et murés de livres, que celui arpentant les couloirs de la tour d'ivoire du savoir. Parce qu'elle s'intéresse davantage aux gestes et à leurs inscriptions historiques, la fabrique n'est pas tant un mot du peuple, de l'ouvrier aux travailleurs/travailleuses du clic,<sup>67</sup> qu'un fantasme démocratique laissant malgré tout intacte la séparation pourtant combattue dans le discours entre le monde des têtes pensantes et celui des mains agissantes. La volonté d'une réunion utopique démarque deux catégories particulièrement essentialisées : l'*Homo faber* et l'*Homo sapiens sapiens*. La fabrique est donc une idée autant qu'un idéal qui se destine probablement moins à réunir deux catégories selon le même ordre de pouvoir que d'affiner encore plus la sagesse de l'*Homo sapiens sapiens* sur l'*Homo faber*. Cet *Homo sapiens sapiens*, composition quasi mathématique entre un savoir et un faire, résurgence éclatante des premiers âges, est en effet capable de comprendre la réalité qui n'est plus directement la sienne et possède les outils théoriques nécessaires pour l'intégrer dans sa pensée du futur. En ce sens, la fabrique souffre dès sa naissance universitaire de deux névroses : 1. une appropriation et une récupération d'une classe sociale sur une autre, sans radicalement changer la condition politique de la classe sociale dénigrée ; 2. une invention par les mots d'une usine imaginaire, celle perçue par ceux qui n'y sont pas. Ces points sont d'autant plus nets qu'ils se voilent d'une certaine naïveté ou d'une ignorance vis-à-vis des racines du concept en tant que tel. Au-delà des lectures universitaires et des résurgences du mythe de l'*Homo faber*, la fabrique est d'abord un principe de combat et de résistance de travailleurs/travailleuses n'engageant pas directement les lieux de savoir, mais laissant entrevoir une autonomie vis-à-vis de l'institution.

---

<sup>67</sup>Antonio A. Casilli, « Il n'y a pas d'intelligence artificielle, il n'y a que le travail du clic de quelqu'un d'autre », Éditions du Détours, 2021, p. 33, disponible en ligne : <https://hal.science/hal-03560718> (page consultée le 8 juin 2023).

### 1.1.3. Capital cognitif

Cher, Chère

Madame, Monsieur

À qui de droit,

Salutations,

La fabrique à l'origine s'incarne moins dans la délimitation d'un lieu qui recèlerait des pièces oubliées des intellectuels, que comme une architecture, imposée ou non, qui évolue au gré du mouvement de ce qui l'anime. Concept-outil se destinant dans la théorie à abattre la cloison entre deux modes de production de la connaissance, la fabrique n'est pas seulement l'intellectualisation d'un savoir-faire propre à l'humain – motivée autant par un combat interdisciplinaire que par la beauté d'une image paradoxale –, elle revêt une ambivalence politique beaucoup plus insidieuse que Raunig, dans son étude *Factories of knowledge*,<sup>68</sup> adresse ainsi :

Factories of knowledge : fashionable metaphor for the self-proletarianization of intellectuals, misinterpretation of ephemeral Marx marginalia, terminological makeshift solution for the situation of precarious knowledge work? There is no doubt that the General Intellect has been increasingly seized by capitalist valorization in recent decades. Knowledge economy, knowledge age, knowledge-based economy, knowledge management, cognitive capitalism – these terms for the current social situation speak volumes. Knowledge becomes a commodity, which is manufactured, fabricated and traded like material commodities. Immaterial flows of know-how and finances, cooperation and coordination, collective forms of the intellect seem to combine in some regions of the world into a tendency to transform modes of production. This tendency could be called cognification, and this is not necessarily coupled with an improvement of working conditions or a substantialization of cognitive labor.<sup>69</sup>

Les fabriques du savoir : métaphore à la mode de l'autoprolétarianisation des intellectuels, interprétation erronée des marginalia éphémères de Marx, solution terminologique de fortune à la situation de précarité du travail de la connaissance? Il ne fait aucun doute que l'intellect général a été de plus en plus accaparé par la valorisation capitaliste au cours des dernières décennies. Économie de la connaissance, ère de la connaissance, économie basée sur la connaissance, gestion de la connaissance, capitalisme cognitif – ces termes pour désigner la situation sociale actuelle sont très éloquents. La connaissance devient une marchandise, qui est fabriquée, manufacturée et échangée comme les marchandises matérielles. Les flux immatériels de

---

<sup>68</sup>*Op. cit.*

<sup>69</sup>*Ibid.*, pp. 17-18.



savoir-faire et de finances, la coopération et la coordination, les formes collectives de l'intellect semblent se rejoindre dans certaines régions du monde en une tendance à transformer les modes de production. Cette tendance pourrait être appelée cognification<sup>70</sup>, et elle n'est pas nécessairement associée à une amélioration des conditions de travail ou à une fixation substantielle du travail cognitif. (traduction personnelle)

À l'origine désignant le champ large du *faire* (du métier à l'action, du produit à l'atelier d'artisan, issu du latin classique *fabrica*) et ayant eu des emprunts plus spécifiques (la construction des bâtiments de l'église dans le latin médiéval, le travail du forgeron au XIV<sup>e</sup> siècle, etc.), la fabrique désigne l'ensemble lexical issu du lieu de construction qui se fixe dans un sens plus moderne à partir de la première révolution industrielle. L'ambiguïté de la fabrique que soulève Raunig vient selon ses recherches d'une décontextualisation politique de son sens : ce que l'on connaît aujourd'hui comme la théorie de la *fabbrica diffusa*. Établie à partir de l'exode des travailleurs/travailleuses italiennes dans les années 1970, cette pensée de l'espace de production est intrinsèquement liée au mouvement *Autonomia Operaia* ou en référence au concept d'« autonomie prolétarienne », postulat d'une émancipation du prolétariat par le développement d'une autonomie par rapport au capital<sup>71</sup>.

le faire est une question d'espace  
sarcler l'horizon  
pétrir le paysage  
charpenter les accès

L'interprétation de Raunig de ce moment de la culture ouvrière fait de la fabrique un lieu au départ physiquement incarné, délimité géographiquement, qui se retrouve éclaté lorsque les travailleurs/travailleuses qui l'habitent se dispersent hors de ses sites de production. Raunig décrit le phénomène, qui sera plus tard thématiqué comme « le processus ambivalent qui a suivi l'exode des ouvriers/ouvrières d'usine : un mouvement de dispersion, de diversification, de diffusion des sites et des ateliers de production » (« the ambivalent

---

<sup>70</sup>Processus cherchant à rendre les êtres ou les objets plus intelligents et performants.

<sup>71</sup>Dans une seconde vague de cette autonomie italienne, vers les années 1977, le mouvement se distancie de la pensée de Marx et se déclare plus « créative » : le mouvement se veut être un phénomène culturel (développement de fanzines, de radios libres, de structures alternatives) (Marcello Tarì et Étienne Dobenesque, *Autonomie ! Italie, les années 1970*, Paris, Éditions La Fabrique, 2011 ; Giacomo Parinello, « La sinistra rivoluzionaria italiana dopo il Sessantotto Esperienze, orizzonti, linguaggi », *Storicamente*, 2008, disponible en ligne : <https://doi.org/10.1473/stor334> (page consultée le 26 novembre 2023)).

process that followed the exodus of the workers from the factory : a movement of dispersion, diversification, diffusion of sites of production and production assemblages ») comme ce qui a mené la fabrique à « itself leaks out and over its boundaries ». <sup>72</sup> L'architecture de ce lieu du faire a donc d'abord été extraite d'une inscription géographique, globalisée comme phénomène social avant d'être récupérée par la théorie comme fer de lance d'une nouvelle épistémologie.

Partant du principe que ce mouvement de diffusion de la fabrique a eu un impact réel et culturel sur les changements géographiques, notamment les notions de territoire, <sup>73</sup> la définition de la fabrique par l'académie, renversement du mouvement, marque les spatialisations des connaissances. C'est dans cette restitution d'un enracinement important que se pose alors la question pour Raunig : « Yet what does it mean, when even at the transition to post-fordist modes of production the metaphor of the factory still continues to be applied to the university [...] ? » <sup>74</sup> ou que transférons-nous sur l'écriture et la production du savoir en conservant la métaphore structurelle de la fabrique, et en l'érigeant au rang de concept, et en l'adoptant pour comprendre les idées et catégories de nos sciences humaines et sociales ?

production : article, évaluation, lettre de recommandation

fonctionnement : compétitivité, utilité, rentabilité

Alertant sur les dérives d'un concept à la mode dans les propositions de refonte de modèles de connaissance, Raunig ne renie pour autant pas le principe – puisqu'il demeure au cœur de son étude majoritairement sous la forme pluriel « factories » – mais souhaite en saisir toute l'épaisseur ambiguë en discutant notamment ce que la fabrique a à faire avec les lieux de savoir (dont l'université qui est un cas sur lequel se concentre plus particulièrement l'auteur). Qu'apporte la fabrique à la tour du savoir et en quoi la détermine-t-elle, inversant ainsi son statut d'objet à l'étude ?

matin : café, lecture des courriels, réponse

midi : café, relance de courriels, rédaction

soir : tisane, todo pour le lendemain, projection.

---

<sup>72</sup>*Op. cit.*, p. 20.

<sup>73</sup>Elena Mucelli et Francesco Gulino, *La fabbrica diffusa : produzione e architettura a Cesena*, Macerata, Quodlibet, 2023.

<sup>74</sup>*Op. cit.*, p. 40.

Apposée à la production de connaissances scientifiques, la fabrique entérine une logique productiviste de la science, encourageant ainsi moins la libération démocratique des échanges qu'elle ne serre encore davantage un écrou capitaliste sur des conventions sociales de travail. Penser le savoir comme une fabrication, ce n'est pas seulement ramener le principe du *faire* dans l'université, c'est également charrier la notion de produit, de standard, de travail à la chaîne.

La fabrique usine.

Le reconditionnement de la fabrique dans la pensée de Raunig est à faire selon ses racines politiques pour la réinscrire dans un activisme du territoire. Ce sont donc moins les modèles d'étude, les habitus scientifiques et les collections des musées qu'il faut révolutionner que la représentation et la possession des lieux du savoir qu'il faut reconfigurer. La résistance à ce qu'il appelle un capitalisme cognitif fait de la fabrique, plus qu'une obéissance à une productivité, un principe d'autant plus réformateur pour les lieux de la pensée. En se désintéressant de la « question of knowledge production », <sup>75</sup> qui réactualise un modèle ancien de l'institution avec la peinture d'un nouveau régime de domination de l'information, la fabrique du savoir de Raunig vise la refonte d'une espace en remettant en question les structures, les frontières et donc les représentations que nous en avons, autant de l'intérieur que de l'extérieur. Quittant la logique de la perspective, pour défendre un interventionnisme réflexif, la fabrique de Raunig repositionne le faire non plus au centre d'un discours, mais au centre de la production de ce discours.

PLAN DE TRAVAIL - Planification mensuelle - PhD

Inscrire la planification mensuelle des tâches

à réaliser durant la période de rédaction.

Exemple de tâches à réaliser :

collecte de données reliée à (préciser aspect/partie de la thèse), etc.

Le plan de travail doit être précis,

établi conjointement avec votre directeur/directrice

et il doit présenter des échéances réalistes.

Les rencontres avec votre directeur/trice de recherche doivent apparaître

dans cette planification.

---

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 24.

Conscient du jeu capitaliste qui semble mettre aux commandes de leurs propres surconsommations les utilisateurs/utilisatrices, Raunig défend les lieux de savoir de demain comme les terrains complexes où la pluralité, l'interdisciplinarité et une certaine indiscipline des formes de travail cognitif se chevauchent. Dans ce souhait, qui comporte également sa part utopique et romantique, la fabrique est une philosophie qui vise justement à repenser comment, c'est-à-dire sur quels modes politiques de production, la pensée émerge, s'incarne et habite le territoire. Cette philosophie implique, bien plus que la révolution démocratique flusserienne des savoirs, une résistance qui confère à une indiscipline des disciplines scientifiques et plus généralement de l'écriture. Si l'université est une fabrique de productions textuelles, alors phagocytée par un objet d'étude qu'elle a elle-même emprunté, ce n'est pas au sens d'usine de production des connaissances, mais au sens de lieu de désobéissances inventives. Le programme de reterritorialisation de Raunig porte la pensée de la fabrique vers des principes de modularité qui nécessitent de questionner impérativement les dimensions politiques de la transformation des matières premières qui sont les nôtres, donc autant les cadres d'émergence de nos idées que les modes d'enregistrement de nos écritures. Ce désir d'inclusion des pratiques du faire dans la connaissance signifie donc moins une ouverture à un lieu qui avait été exclu des humanistes qu'un mouvement d'introspection des humanistes sur leurs propres fabrications. La fabrique sert alors de miroir pour comprendre que le *faire* est déjà dans les ordres du discours et qu'il les politise.

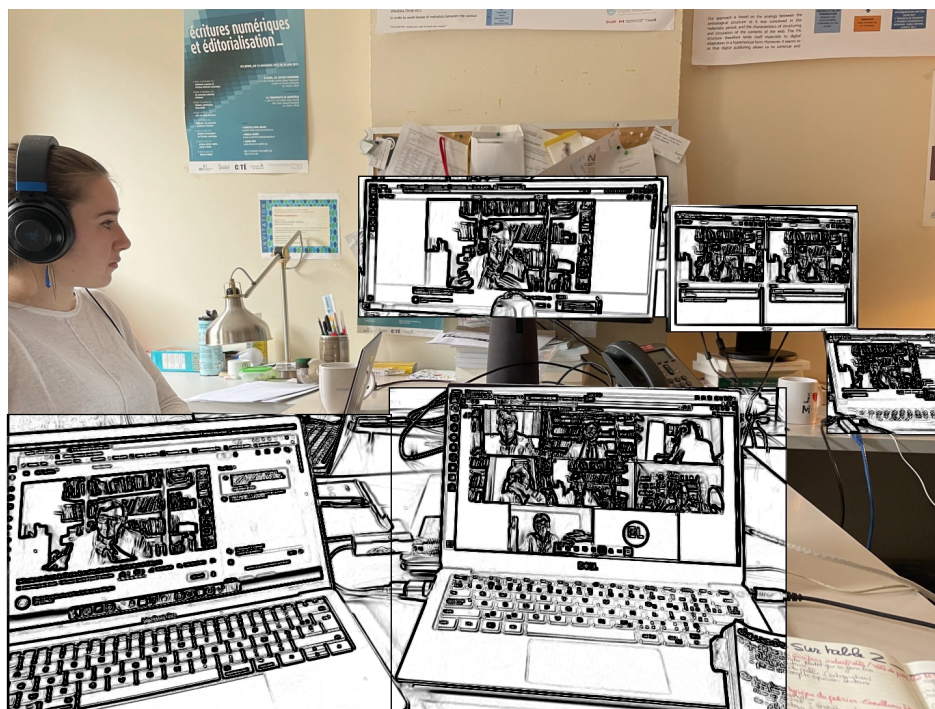
humilité insolente

regarder ses mains alors qu'on vous dicte

soulever la machine, regarder les dessous

réaliser que les mains tiennent le savoir qu'on vous dicte

### 1.1.4. Entouré de machines



**Figure 4.** *Machines et humaine prises sur le vif du faire.* CCLA 2020. Crédit photo : Enrico Agostini-Marchese

A “factory” is generally understood to be an assemblage of machines and workers, through which all aspects of production are striated, mechanized and standardized on the basis of the division of labor. An assemblage of machines and workers – that means what is at stake here is the relationship between these two components, their exchange and concatenation.<sup>76</sup>

Par « fabrique », on désigne en général l’assemblage de machines et d’ouvriers qui assure l’organisation, la mécanisation et la standardisation de tous les aspects de la production, sur la base de la division du travail. Un assemblage de machines et d’ouvriers, autrement dit, ce qui est en jeu ici, c’est la relation de ces deux composantes, leur échange et leur concaténation. (traduction personnelle)

Le questionnement de Raunig sur les coulisses politiques d’un concept, parce qu’il réfère à des dynamiques d’industrialisation, implique de comprendre ce qui compose la fabrique concrètement, ce qui l’habite de l’intérieur et lui procure un principe de fonctionnement au-delà du terme général du *faire* et d’une belle philosophie transversale du geste. La fabrique

<sup>76</sup>Gerald Raunig, « In Modulation Mode : Factories of Knowledge », *Knowledge production and its discontents*, 2009, disponible en ligne : <https://transversal.at/transversal/0809/raunig/en> (page consultée le 19 novembre 2023).

est le lieu d'organisation des machines, et à ce titre l'humain y assure l'organisation, la mécanisation, la standardisation des aspects de la production sur la base de la division du travail. Différente du hangar ou de l'entrepôt où les machines sont stockées et accumulées, la fabrique organise l'espace et les échanges entre les dispositifs selon un éternel – et peut-être irréductible – impératif de production. C'est cette ligne directrice de la production, finalité de la transformation de matières données, qui, si elle est apposée sur les lieux de savoirs, aura tendance à faire de l'écriture l'extension d'une logique capitaliste.

écrire

20338 mots

135137 caractères

644 lignes

247 paragraphes

113m3s temps de lecture

Au-delà de cet horizon, la fabrique est une organisation de l'espace bien particulière que Deleuze dans la première section de « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », définit en présentant quatre de ses principales qualités : un lieu fermé (1) pour concentrer dans l'espace (2), organiser dans le temps (3) et donc agréger dans un lieu construit une force de production dont les résultats dépassent la somme des efforts ayant cours (4).<sup>77</sup> La structuration d'un ensemble spatial et temporel relève autant d'une chorégraphie ou d'une mise en scène que d'un dispositif autoritaire qui rassemble, organise, occupe par l'attribution des tâches, qu'il contient, détermine, oblige. L'être de la fabrique s'érige alors sur une ambivalence, présente autant dans ses appropriations érudites que ses racines politiques, entre humain et non-humain, entre résistance et conformité, transmission et exploitation.

The full ambivalence of the knowledge factory in the mode of modulation, its mechanisms of appropriation and its potential for resistance, also allows us to understand the sites of knowledge production not only as sites of the commodification of knowledge and the exploitation of the subjectivity of all the actors, but also and especially as sites of new forms of conflict.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup>*Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, « Reprise », 2003b, 249 p.

<sup>78</sup>Gerald Raunig, *op. cit.*, p. 51.

La véritable ambivalence de la fabrique du savoir au regard de son mode de fonctionnement, de ses mécanismes d'appropriation et de son potentiel de résistance, nous permet également de considérer les espaces de production de la connaissance non seulement comme des lieux de marchandisation du savoir et d'exploitation de la subjectivité de tous les acteurs, mais aussi et surtout comme des lieux de nouvelles formes de conflits. (traduction personnelle)

L'économie de la fabrique, son équilibre entre plusieurs forces en mouvements, relations ou réactions, tient au rythme d'un métronome, orchestrant et scandant une lutte poreuse entre concentration et valorisation du travail<sup>79</sup> au sein d'un territoire (qu'il s'agisse de celui des travailleurs/travailleuses ou celui des chercheurs/chercheuses) qui se caractérise aussi par la présence essentielle du non-humain (outil ou machinerie). Si elle ne peut se départir complètement de son impératif productiviste, la pensée de la machine qui anime la fabrique se révèle davantage comme un modèle indépendant, ou du moins autonome vis-à-vis des modes de production. De la manufacture qui était primitivement l'établissement du travail à la main, en passant par l'usine qui désigne l'établissement spécifique de la grande industrie, la fabrique moderne repose sur un principe machiniste. La machine permet de comprendre la fabrique autant comme un rassemblement d'*apparata* techniques que de corps humains et c'est justement cette ambivalence entre humain et non-humain – qui recouvre la distinction du travail et de l'être au travail soit comme valorisable, soit comme exploitable – qui permet de caractériser la machine, et ce, depuis la pensée de ~~Macht~~ Marx.

Dans son chapitre du *Capital* consacré à la fabrique, Marx évoque deux perspectives :

1. une première définissant la fabrique comme « collective laborer, or social body of labor » où le processus de production est alors une « combined co-operation of many orders of work-people, adult and young, in tending with assiduous skill, a system of productive machines » ;
2. la deuxième où la fabrique se définit en son centre par une présence machinique : « the automaton itself is the subject, and the workmen are merely conscious organs, co-ordinate with the unconscious organs of the automaton, and together with them, subordinated to the central moving-power. » Si la première perspective place le travail humain et sa virtuosité au centre de la production en manœuvrant la machine par ses aptitudes, la seconde semble prendre le contre-pied en plaçant le travailleur humain au service de la machine lui transférant ainsi, comme par dialyse, ses capacités à faire : « the living labor of the workers is

---

<sup>79</sup>*Ibid.*

enclosed in the machine ». <sup>80</sup> C'est particulièrement cet aspect qui permet de catégoriser un usage capitaliste de la machine et le système de la fabrique moderne faisant des sujets de la production des objets de la machine et de la machine un sujet à part entière. À partir du moment où les machines deviennent des sujets, ce n'est pas seulement la recherche qui devient une marchandise mais également les modes de subjectivation des chercheurs/chercheuses. Inversement penser les lieux de savoir comme des fabriques, donc sur le rang d'usinage de connaissance, demeure une récupération d'un marqueur d'une classe sociale modeste par une classe intellectuelle qui, si on ne peut pas lui enlever le mérite de son travail et son sérieux, reste privilégiée <sup>81</sup>.

des couloirs chauffés, éclairés  
des bureaux, des cafetières  
des chaises, certaines pivotent  
des fenêtres, des pauses cigarettes  
des collègues, certains crapotent

Cette perspective sur les modes de subjectivation se retrouve justement dans le « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » où Deleuze y ajoute une complexité : les dynamiques de discipline/répression (incluant les possibilités de résistance) et de contrôle/auto-gouvernement qui sont sans cesse modulées. En somme, et c'est notamment ce qu'explique Raunig dans le maintien du concept, la fabrique n'apporte pas seulement aux sciences humaines la puissance de sa métaphore ou la logique d'un appareil de répression digne de la machine M de Fritz Lang (*Métropolis* 1927), mais également les conditions de possibilité de la résistance à ses propres travers. En plus de l'assujettissement social et de l'asservissement machinique, la fabrique demeure un espace où dessiner de nouveaux modes de résistance en prenant en compte la modulation permanente des rapports telle que décrite par la pensée deleuzienne <sup>82</sup>.

produire de bons hors-sujets

---

<sup>80</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>81</sup>Comme rappelé par Umberto Eco dans *How to Write a Thesis* (*How to Write a Thesis*, trad. de Caterina Mongiat Farina, Cambridge (Mass.) London, MIT Press, 2015c), 4 : « research was the privilege of rich students around the world. »/« la recherche était le privilège des étudiants riches du monde entier ». S'il en parle pour le contexte des années 1970 et suivantes, ce privilège demeure toujours d'actualité dans nos occupations et cette thèse ne peut que reconnaître le privilège qu'elle a de se situer en dehors de la réelle fabrique.

<sup>82</sup>Ce qui permet justement de donner à la résistance une forme de cohérence : résister à la fabrique capitaliste ne peut pas juste consister à déterritorialiser le contrôle pour le reterritorialiser ailleurs.



rester après le garde de nuit  
faire classe dans le parc  
avoir un canapé dans le bureau  
installer une connexion internet pirate

Composée des faiblesses autant que des fantasmes d'une refonte révolutionnaire ou militante des modèles de savoir, le premier prototype de la fabrique érigé jusqu'ici ne se soustrait pas à ses propres prises en main.

La fabrique hérite de ses propres fabrications.

C'est avec cette première conscience de la fabrique fabriquée, qu'il faut composer pour, loin de résoudre ce legs universitaire, pouvoir cependant le reconnaître comme tel et cultiver l'humilité d'une écriture. Malgré ses bonnes et honnêtes intentions, mon écriture ne fait pas exception à une intellectualisation de phénomènes, aplatis dans leurs réalités pour être contenus sans trop de débordements au sein d'un cadre universitaire. Elle-même fabriquée à partir de savoirs et de perceptions qui ne sont pas celles de l'usine ou du quotidien d'ouvriers/ouvrières, l'écriture ne pourra que projeter des discours sur des mondes qui ne pourront jamais prétendre remplacer ou mieux dire les discours de ces mondes en eux-mêmes. Si la fabrique est reprise ici, c'est moins pour en refondre la naissance, qui ne peut être ni totalement reconfigurée ni totalement négligée, que pour la poursuivre dans le cadre particulier de l'écriture, pour comprendre cette texture de la littérature comme l'organisation d'un espace-temps où le faire ne témoigne pas tant de la supériorité d'une figure mythifiée que justement d'un flou dans les délimitations de notre humanité. Les fabriques de la pensée de Raunig vont dans le sens d'une possible récupération de ce nom du *faire* tout en résistant au capitalisme cognitif : la fabrique s'agence alors comme l'organisation d'une communauté de pratiques d'écriture qui réfléchit de l'intérieur aux manières dont elle agence la transmission et diffusion de ses connaissances hors de ses sites de productions, mais surtout qui questionne les agencements de ses propres relations par la perspective de la fabrique. Ce qui sauve peut-être la fabrique de sa naissance et qui permet de dépasser une dimension tantôt productiviste tantôt individualiste du faire, est certainement la dimension collective, d'intelligence collective<sup>83</sup> dans laquelle elle continue de se développer et de se redéfinir sans cesse.

---

<sup>83</sup>Pierre Lévy, *L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, « La Découverte/Poche » n° 27, 1997.

### 1.1.5. Au travers du faire

vous savez Margot, le travail de chercheur est un travail solitaire  
vous arrivez à travailler avec tous ces gens autour ?

La perspective du collectif est celle adoptée par Ingold dans sa pensée du faire où il affirme avec une certaine malice que les artistes sont désormais ceux/celles qui mettent en pratique l'art de l'enquête, plus que les chercheurs/chercheuses et notamment les anthropologues.<sup>84</sup> L'histoire des sciences a en réalité manqué une maille de sa propre constitution. Dans deux de ses ouvrages traduits en français, *Faire* et *L'anthropologie comme éducation*, Ingold développe justement autour de la question de la fabrication une approche interdisciplinaire de recherche et création interrogeant ainsi les frontières disciplinaires, liant un principe d'enquête (l'anthropologie) avec un processus de création (art, design et architecture)<sup>85</sup>. Ingold n'utilise pas directement, comme Flusser ou Raunig, le terme de fabrique ou de *factory*, il utilise davantage celui de faire (*making*) autour duquel il fonde un système de pensée et quelque fois celui de manufacture, et cela parce que son approche cherche moins à faire du principe de fabrication un outil en tant que tel qu'une perspective de communauté. Le faire d'Ingold est un rapport qui évolue au gré des pratiques et qui ne peut pas être établi par aucune expertise préalable. Le *faire* ou la manufacture des idées (autre terme utilisé par Ingold) sont une chaîne d'articulation entre un art et une recherche, renouvelant ainsi l'image idéale du chercheur isolé dans son abstraction théorique :

[L]e théoricien pense et applique ensuite ses manières de penser à la substance matérielle du monde. Par contraste, le praticien cherche à laisser la connaissance croître à la faveur d'une observation et d'un engagement pratique auprès des êtres et des choses qui l'entourent.<sup>86</sup>

Le discours de Ingold, en tissant une certaine insolence vis-à-vis d'une tradition académique, parvient à éviter l'idéalisme intellectuel quelque peu élitiste de la première fabrique. Tentant une sortie dans les marges d'un modèle de pensée, son propos mène la main de la science plus loin que la perspective anthropologique ou historique à laquelle on peut habituellement le rattacher : la pratique est une donnée essentielle de la recherche et c'est d'abord par cette dernière que le savoir est déterminé.

<sup>84</sup> *Op. cit.*, p. 32.

<sup>85</sup> « Ne se pourrait-il pas que certaines pratiques artistiques puissent suggérer d'autres manières de *faire* de l'anthropologie ? » (*Ibid.*, p. 35)

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 31.

si tu ne fais pas, tu ne sais pas  
comprendre le phénomène physique de l'électricité  
n'apprend pas à changer une ampoule

La pertinence de la théorie n'implique donc pas seulement une part de fabrication, comme une valeur ajoutée et une possible réponse à l'impératif de produire du contenu original, mais dépend d'une réelle démarche pratique car c'est là que se noue la véritable enquête. Dans cet horizon, il ne s'agit plus de *making through thinking*, ou de considérer la pensée comme une étape préliminaire au faire et les pratiques comme ce qui suit la théorie, mais de *thinking through making*. Le *faire* chez Ingold, qui concentre sans résumer la fabrique, suppose une conception spécifique de l'action. Cette approche n'est pas sans lien avec développement de la machine et à son installation dans les ateliers de travail, elle est également reprise dans les principes des *Digital Humanities*.<sup>87</sup> Historien de l'art, Junod, dans un essai intitulé *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, en s'appuyant sur les travaux du philosophe allemand Friedler, montre que le développement de la machine au XIX<sup>e</sup> siècle a contribué paradoxalement à ce qu'il décrit comme « une revalorisation du travail manuel »<sup>88</sup> notamment pour les artistes. Écrit à la fin des années 1960 et part une première fois en 1975, la réflexion de Junod s'intéresse au changement de considération sur la praxis des artistes en parallèle de l'avènement de la machine au sein du processus de création. Si les pratiques concrètes, ce que l'on peut comprendre par le terme *praxis*, étaient jusqu'alors peu sujettes à des analyses et à un vif intérêt d'étude, elles deviennent des éléments légitimes pour la réflexion : l'expérimentation de nouvelles techniques permet justement de mettre en évidence l'écart entre une conscience technique et l'opacité des matériaux.

je n'ai pas écrit ma thèse avant de la faire  
même en l'écrivant, je la faisais

---

<sup>87</sup>Susan Schreibman (dir.), *A Companion to Digital Humanities*, Malden, Mass., Blackwell Publ, « Blackwell companions to literature and culture » n° 26, 2011, Nachdr., 611 p. ; Domenico Fiormonte, Teresa Numerico et Francesca Tomasi, *The Digital Humanist : A Critical Inquiry*, trad. de Desmond Schmidt, Brooklyn, NY, punctum books, « Digital humanities / Global computing », 2015 First published, 254 p.

<sup>88</sup>*Transparence et opacité : Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Nîmes, J. Chambon, « Rayon art », 2004, p. 293.

Ainsi en amont de l'art du faire, s'érige une pensée du faire qui s'enracine dans une conception de la matière : plus que l'imposition d'une forme sur un état qui serait précédemment informe donc sans détermination et sans signification, le rapport à la matière s'établit par un principe de correspondance. Inversant une conception propre à la philosophie occidentale où l'action de *faire* consiste à apposer ou imposer une forme prédéfinie dans une matière, Ingold envisage le *faire* dans un sens processuel, plus vivant car plus rendu imprévisible, où le corps de l'acteur est lui-même une composante de l'action et du rapport avec la matière<sup>89</sup>.

je n'ai pas fait tant que cela ma thèse non plus  
elle m'a fait pour une part en ne s'écrivant pas

La meilleure manière d'illustrer cette idée est la métaphore de Deleuze reprise par Ingold lors de sa communication dans le cadre de *La Manufacture des idées* de 2021 :

The wave is not an object, it's not a thing. It's the rhythmic form of a movement. [...] And if I'm swimming in the waves, my body is the same. It's not an object, it's not a thing. It is a movement, or perhaps a bundle of movements. [...] and rhythm is not a movement in itself but a relation between movements. [...] So when I swim, I'm setting up a set of relations between movements both of the water in a wave and of my body. [...] But that mean that know-how is not a knowledge that is sunk cemented into my body but is a movement in itself.<sup>90</sup>

La vague n'est pas un objet, ce n'est pas une chose. C'est la forme rythmique d'un mouvement. [...] Et si je nage dans les vagues, mon corps est le même. Ce n'est pas un objet, ce n'est pas une chose. C'est un mouvement, ou peut-être un ensemble de mouvements. [...] Donc quand je nage, j'établis un ensemble de relations entre les mouvements à la fois de l'eau dans les vagues et de mon corps. [...] Mais cela signifie que le savoir-faire n'est pas un savoir qui s'inscrit/s'enfonce dans mon corps mais un mouvement en soi. (traduction personnelle)

Le faire est un art de la composition des rapports, ce que la fabrique comme perspective permet d'interroger et d'introspecter mais en supposant de briser certaines grandes catégories. Nouvelle orientation du travail de recherche, la fabrique entraîne logiquement une introspection, la lecture d'un savoir depuis l'intérieur de sa constitution, et suppose potentiellement de briser les grandes catégories, l'*understanding* défini comme « a solid ground

---

<sup>89</sup>Il ne s'agit donc « non pas [d']imposer une forme préconçue à une substance matérielle brute, mais [de] dessiner ou délivrer les potentialités immanentes d'un monde en devenir » (Tim Ingold, Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, pp. 80-81).

<sup>90</sup>Tim Ingold et La manufacture des idées, *Entre les lignes*, 2021, disponible en ligne : <https://lamanufacturedidees.org/2021/07/01/entre-les-lignes/> (page consultée le 10 février 2023).

that you are *standing on* », <sup>91</sup> pour remettre en question les acquis en termes de transmission. C'est à l'issue de cette reconfiguration épistémologique qui concerne autant les données que les méthodes d'acquisition qu'un nouveau modèle émerge. L'*undercommons*, terme difficile à traduire en l'état, est à comprendre à l'opposé de l'*understanding* en tant qu'il est une renégociation collective et éternellement inachevée, c'est-à-dire en continuelle évolution, des savoirs. Ce qui *se tient en dessous de nos communs*, de nos patrimoines, paradigmes ou certitudes, est une forme de relation au monde émergeant de la fabrique de Ingold qui se distingue fondamentalement de celle de Flusser dans la mesure où il ne s'agit plus de l'intervention d'un être, capable de penser le faire avec sa sagesse, mais d'un rapport de l'être à la matière constamment en train de renégocier et d'être renégocié dans son humanité collective. La production de la fabrique dans cette ligne de fuite dépasse bien la somme des efforts ayant cours puisqu'il s'agit moins pour le cas de la littérature de fournir des récits, d'impliquer des matières qui seront transfigurées (c'est-à-dire oubliées dans l'abstraction) que de participer à un soubassement de ce qu'est un processus d'écriture.

le retour des mains

qui tournent, roulent, versent

qui pressent, passent, poussent

au travers des figures, statuts, des statiques

Après la fabrique de la fabrique qui enquêtait sur les grandes lignes ayant tissé l'institutionnalisation d'un concept moderne, la focale sera déplacée vers le cas plus précis du littéraire.

---

<sup>91</sup>*Ibid.*

## 1.2. La fabrique d'une littérature

le fait littéraire dans le faire éditorial  
les relecteurs, éditeurs, auteurs  
l'articulation comme un brassage des doigts  
mixtion des mots et mariages des écrits

La pensée de la fabrique implique dans sa dimension collective une réelle éthique de l'écriture en tant qu'elle donne une ligne de conduite exploratoire, amenant à la revalorisation d'acteurs oubliés dans le cycle de la production au travers d'un principe de collectif, et entraînant notamment un bien-fondé de la publication des états préparatoires. Elle porte son œil du côté du travail « sur le texte lui-même ». <sup>92</sup> Transposée aux objets de la littérature, la pensée de la fabrique s'enrichit d'une dimension éditoriale de l'étude : la création du texte est alors abordée comme une collaboration entre l'auteur/auteure et l'éditeur/éditrice que nouent le travail sur les supports, matières, procédures qui ont conduit à distinguer des états de l'écriture. Le fait littéraire est un travail de *contexte*.

[L]ittérature qui se fait donc « en contexte » et non dans la seule communication *in absentia* de l'écriture, du cabinet de travail ou de la lecture muette et solitaire des textes. <sup>93</sup>

En référence à la notion d'« art contextuel » inventée par l'artiste polonais Jan Swidzinski, <sup>94</sup> la réflexion de Ruffel vise à remettre la création au centre d'une exploration de ses pratiques et ainsi à venir troubler les catégories isolantes de l'écriture. Dans la réalité de la fabrique littéraire, la confection n'est ni cérémonieuse, ni silencieuse ni unique : elle est bruyante, publique, agitée, un brouhaha de multiples voix qui reviennent sans cesse d'un contexte à un autre, d'un espace à un autre. <sup>95</sup>

ça s'agite  
ça tourne les pages  
ça les presse, les corne, les passe  
ça crie, ordonne, tempère, braille, gronde

<sup>92</sup>Philippe Sollers, *Entretiens de Francis Ponge*, Gallimard, 1970, 193 p., pp. 106-107.

<sup>93</sup>David Ruffel, « Une littérature contextuelle », *Litterature*, vol. 160, n° 4, 2010, p. 61-73, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-61.htm> (page consultée le 14 mars 2023), p. 62.

<sup>94</sup>« L'art comme art contextuel (manifeste) », *Inter*, vol. 68, 1997, p. 46-50.

<sup>95</sup>Lionel Ruffel, *Brouhaha : Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016, 217 p.

L'idée de la manipulation ou du détournement de « quelque chose qui fait partie du donné » pour mener à la production d'un artefact, en plus d'évoquer avec vivacité la perspective de l'agir de Lorusso évoquée plus haut,<sup>96</sup> correspond mot pour mot (ou presque) à la définition générale de l'édition notamment formulée par Fauchié (dont la thèse est à venir et s'est écrite en parallèle temporel à celle-ci). L'édition du littéraire est une fabrique en tant qu'elle organise sous la forme d'une chaîne éditoriale des processus techniques (que l'on parle de culture imprimée ou numérique) pour construire un objet dont la catégorisation dépend principalement du format produit. La chaîne n'est cependant pas linéaire, elle est marquée d'allers-retours, de divergences, d'alternances qui la délogent de toute forme géométrique (ligne, triangle, cycle) que l'on pourrait lui apposer.

forme du faire du fait littéraire  
angles des machines et des coudes  
sur les tables discourant  
penchés sur les épreuves  
déformation à mesure de l'office

Cette fabrique du littéraire, principalement appréhendée par le format et le modèle du livre, peut également être abordée comme une industrie, passé d'un travail où la main est le moteur direct, puis indirect avec la presse mécanique de Gutenberg, pour être aujourd'hui effectué par des machineries ou appareillages plus complexes. Si cette première articulation permet bien entendu de nouer factuellement écriture et fabrique par le biais de l'instance d'édition, il ne faut cependant pas voir, dans cette peinture rapide et générale d'une activité, la fabrique seulement comme un temps délimité de l'écriture, celui de la structuration et la finalisation en vue de sa publication. La fabrique éditoriale est un cadre qui permet en effet de distinguer des étapes et processus, comme les ateliers de travail d'une usine, tout en émergeant elle-même des manipulations et détournements du donné, du faire, et ce, au-delà d'une temporalité de la chaîne éditoriale.

---

<sup>96</sup>*Loc. cit.*

### 1.2.1. Espace sous presse

chambre mécanique où les rouages sont à la taille des murs  
appentis des pentes et tapis de la page à d'autres roulements  
loge et arrière-boutique de la lettre

Lorsque est mentionné le terme « fabrique » dans le cadre des études littéraires, une des premières et des plus automatiques associations est celle du lieu où s'est mécanisée l'écriture dans son processus de publication. L'atelier d'imprimerie sera considéré autant comme le lieu d'une réalisation que comme l'espace d'expérimentation des modèles littéraires. En référence à l'idée de « laboratoire de l'écriture » de Certeau qui comporte une fonction « stratégique », l'atelier d'imprimerie est le lieu d'un faire littérature où deux manipulations sont opérées : « une information reçue de la tradition ou de l'extérieur s'y trouve collectée, classée, imbriquée dans un système et par là transformée » et « les règles et les modèles élaborés dans ce lieu excepté permettent d'agir sur l'environnement et de le transformer ».<sup>97</sup> Si pour Certeau, dans sa configuration moderne, l'écriture, comme la science ou l'industrie, ne relève plus d'une « vérité du vouloir faire » parce qu'elle obéit au même schéma de capitalisation et de productivisme, c'est parce que l'information règne principalement sur le signe :

Aujourd'hui, par une inversion qui indique le passage d'un seuil dans ce développement, le système scripturaire marche auto-mobilement ; il devient auto-mobile et technocratique ; il mue les sujets qui en avaient la maîtrise en exécutants de la machine à écrire qui les ordonne et les utilise. Société informaticienne.<sup>98</sup>

On retrouve au fond ici la saveur marxiste d'une alerte à l'aliénation de l'humain, à la disparition de l'*Homo faber*, par l'entremise de la machine, devenue l'outil intermédiaire et automatique d'un système scripturaire technocrate. Le passage d'un système à un autre, s'il n'est pas ciblé précisément par Certeau, correspondrait à une première industrialisation de l'écriture et surtout du geste d'inscription qui coïncide autant avec une réorganisation de l'espace de travail du signe qu'à une démocratisation de la diffusion des discours : des scriptoria, ateliers où étaient travaillés les manuscrits, jusqu'aux presses héritées du modèle de Gutenberg.

<sup>97</sup> *Arts de faire*, Luce Giard (dir.), Paris, Gallimard, « L' invention du quotidien / Michel de Certeau » n° 1, 2010 Nouvelle éd, 349 p., p. 200.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 201.



Or je m'apercevais qu'il n'est pas rare que les livres parlent de livres, autrement dit qu'ils parlent entre eux. À la lumière de cette réflexion, la bibliothèque m'apparut encore plus inquiétante. Elle était donc le lieu d'un long et séculaire murmure, d'un dialogue imperceptible entre parchemin et parchemin, une chose vivante, un réceptacle de puissances qu'un esprit humain ne pouvait dominer, trésor de secrets émanés de tant d'esprits, et survivant après la mort de ceux qui les avaient produits, ou s'en étaient fait les messagers.<sup>99</sup>

Lieux par définition d'écritures, les scriptoria s'établissent comme les annexes des bibliothèques des grands monastères et consistaient en une pièce relativement large prévue pour la fabrication collective d'ouvrages (depuis la préparation du support, la transcription, l'enluminure jusqu'à la reliure) sous la supervision d'un maître d'atelier (soit le bibliothécaire *armarius*, le sacristain ou le chantre). Pour les monastères plus modestes ne disposant pas de scriptorium, l'activité de copiste était exercée dans la solitude de la cellule du moine. La dimension collective du travail de composition, si la mécanisation y ajoute une composante intermédiaire non-humaine, demeure dans le développement de la presse qui débute à la suite de la sortie des ateliers de copies hors du territoire du religieux pour rejoindre le monde urbain et laïque.

seul à sa table  
moine tête baissée  
mains tenues par la juste distance avec la page  
doigts écartés de la bavure  
discute avec le texte, avec son empreinte  
autour l'agitation silencieuse des prières  
qui parlent avec les textes, avec ce qu'ils sont dans l'air

La culture de l'imprimé, qui aujourd'hui n'existe pas hors d'un lien avec la culture numérique,<sup>100</sup> marque le passage d'un processus artisanal et manuel à un processus déjà industriel. Ce passage n'est pas juste un bouleversement pour un rapport du faire puisque l'histoire de l'édition peut largement être abordée comme une progressive démocratisation du savoir (hors des scriptoria, la littérature sort de l'espace religieux pour devenir un élément

<sup>99</sup>Umberto Eco, *Le nom de la rose*, trad. de Mario Andreose, Paris, Bernard Grasset, 2022e Nouvelle éd. augmentée des dessins et notes préparatoires de l'auteur.

<sup>100</sup>Sven Birkets, *The Gutenberg Elegies : The Fate of Reading in an Electronic Age*, New York, North Point Press, 2006, 272 p.

du public).<sup>101</sup> Si la naissance de l'imprimerie ne signe pas automatiquement l'arrêt de la production manuscrite (notamment avec ce qui a été appelé la « Renaissance scribale » débutée dès le XIII<sup>e</sup> siècle), elle a marqué une première désintermédiation de la main vers le support en tant qu'elle n'est plus l'intermédiaire principal du geste.

seul devant son plan de travail  
éditeur tête tendue  
mains proches de l'opération en cours  
doigts en plein dans les casses  
argumente avec les composants qui vont empreindre le texte  
autour l'agitation sonore des pratiques  
qui composent avec les arguments, avec leurs poids

Plus concrètement, ce que l'on désigne comme « l'invention » de l'imprimerie par Johann Gensfleisch dit Gutenberg consiste en l'articulation de plusieurs techniques existantes dans diverses disciplines externes à l'édition : le système de presse à bras (utilisé dans le milieu des vignobles), la gravure (technique d'orfèvrerie qui était le premier métier de Gutenberg). Le principe de presse, le fait d'appuyer physiquement un modèle sur un support, est déjà établi par la technique de la xylographie qui est un procédé de reproduction multiple d'une image à partir d'une gravure sur bois sur une surface plane (papier ou tissu ou autre) connue en Chine, au Japon ou en Corée depuis le VII<sup>e</sup> siècle, mais le principe de la pression brute peut également être retrouvée dans les presses à huile ou à fruits de l'Antiquité (notamment en Égypte au III<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.). Il en est de même pour le caractère mobile qui apparaît dès les années chinoises 1404 sous la forme d'éléments en terre cuite, qui évolueront pour se faire de plomb puis de cuivre, mais le monde arabe procédait déjà à des impressions de textes coraniques au X<sup>e</sup> siècle. La question de l'attribution des procédés qui composent le modèle de l'imprimerie de Gutenberg s'inscrit donc dans un méandre d'apparitions culturelles géographiques dont (au même titre que pour le cas de l'écriture) il serait difficile de définir une paternité unique (et il n'en sera pas question ici).

---

<sup>101</sup>Roger Chartier, *Inscrire et effacer : culture écrite et littérature (XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Gallimard : Seuil, « Hautes études », 2005.

la pression sans père



Figure 5. *Mots pressés*. Composition calligrammatique d'une presse

Pour le monde occidental, s'il est peu probable que Gutenberg ait eu connaissance des pratiques chinoises, c'est la conjugaison de plusieurs *corps* de métier qui donne la forme à une édition moderne. Les travaux de Gutenberg, dont le début est identifié à la date de 1436,<sup>102</sup> ont surtout contribué à établir un processus éditorial dont les aspects annoncent un mouvement à venir d'industrialisation : toutes les étapes (fonderie des caractères, composition des textes, réalisation de l'impression) sont rendues opérationnelles. Rupture et accélération

<sup>102</sup>Philippe Tassi, « La prédominance de la vue : L'imprimerie, la presse, l'affichage », dans *Les médias et leurs fonctions*, Caen, EMS Editions, « Questions de société », 2021, p. 67-96, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/les-medias-et-leurs-fonctions--9782376874553-p-67.htm> (page consultée le 6 octobre 2023).

d'un processus coïncident dans un environnement qui reprend la spécialisation scripturaire des scriptoria en y ajoutant une composante technique, l'utilisation de machines organisées dans une logique de chaîne de production. À l'image de cette organisation, la machine manuelle à fondre (*Handgießereigerät*) est une composante essentielle de la contribution de Gutenberg : après la gravure de chaque caractère (travail d'orfèvrerie) et la frappe au marteau, la machine à partir de cet élément de creux et de relief produit des types normalisés, c'est-à-dire alignés sur une même hauteur, en adaptant la largeur du moule à la lettre (cette partie mobile permet de varier pour correspondre aux petites lettres comme le *i* et le *e*). À juste titre, le terme de « combinaison » correspond bien à l'organisation des procédés par Gutenberg : combinaison de partie mobile et fixe dans la machine manuelle à fondre, combinaison de mouvements verticaux et horizontaux dans le principe de presse puisque si cette dernière est actionnée de haut en bas par le biais d'une vis et d'un barreau dont la structure peut être étayée au plafond de la pièce (comme c'est le cas pour l'exemplaire détenu au Musée Plantin-Moretus d'Anvers) sur une *forme* étalée sur un support, placée à la main sous la platine.<sup>103</sup>

disposée dans le berceau

la composition attend le rabat de la frisquette

par l'action du tympan à l'écoute

et sous le chapiteau la platine s'abaisse

activée par le barreau et la vis entre les deux jumelles

tandis que les pieds et patins restent immobiles sous la pression

L'atelier est une chorégraphie divisée selon deux temps : celui de la préresse (composition des caractères) et celui de l'impression.

L'atelier nucléaire (ne faisant tourner qu'une seule presse) suppose la présence de trois ouvriers au moins, le compositeur et les deux pressiers. Il faut souvent leur ajouter, outre le maître lui-même, le prote (chef d'atelier) et un ou plusieurs correcteurs en charge de la préparation des textes et de la correction des manuscrits.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup>Frédéric Barbier, « Gutenberg et l'invention de l'imprimerie », dans Frédéric Barbier, *Histoire du livre en Occident*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2012, p. 83-102, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/histoire-du-livre-en-occident--9782200277512-p-83.htm> (page consultée le 6 octobre 2023).

<sup>104</sup>*Ibid.*

Autant les gravures comme marque typographique, autant les manuscrits utilisés comme modèles ont permis de restituer un fonctionnement interne et organique de l'atelier de la presse :

Le compositeur, placé devant la casse, réunit les caractères lettre par lettre (« lever la lettre ») puis ligne par ligne dans un composteur\* préalablement justifié. Les mots sont séparés par des lingots. *La ligne n'étant en général pas pleine (elle n'occupe pas toute la longueur de la justification)*, il faut calibrer et caler l'ensemble. La ligne est ensuite disposée dans la galée, *jusqu'à constituer une page, laquelle est attachée (le « nœud ») et déposée dans la forme typographique* : cette opération est appelée l'imposition. *La disposition des pages dans le châssis* est déterminée par le format du livre : les cahiers peuvent être simples (le nombre de pliures de la feuille détermine le format), mais aussi encartés (insérés les uns dans les autres), voire par feuilles entières ou par demi-feuilles (le plus souvent dans le cas des in-12).<sup>105</sup>

La seconde étape, qui est celle de l'impression, nécessite a minima la présence de deux ouvriers/ouvrières : un margeur qui encre la forme, place la feuille vierge sur le *tympan* et rabat la frisquette ; le pressier qui pèse sur le barreau, pousse le chariot, pour abaisser la platine le long de la vis. Parce que la pression de la machine en bois ne peut suffire à imprimer des feuilles entières, le travail est opéré sur des demi-feuilles. Si l'accélération est bien évidente en comparaison au temps dilaté des scriptoria, le travail collectif conserve l'importance de la coordination des tâches et la danse conjointe des expertises de métiers. Le travail entre composition et impression est bien évidemment coordonné pour une cohérence de la chaîne, mais la correction des épreuves nécessite une écoute concentrée dans la valse des opérations.

une feuille passe sous la platine

laissée à sécher de son encre nouvelle

le temps de tourner vers son mi vierge

l'œil de l'auteur ou du correcteur la survole sans la toucher

si l'inscription faute

l'épreuve est remise sur l'ouvrage

avant que la suite ne soit abaissée

---

<sup>105</sup>*Ibid.*

Le dialogue est donc imposé à même le temps d'impression.

Autant qu'elle automatise un geste, la presse de Gutenberg réunit autour d'une surface en travail des corps de métiers, des yeux et des mains qui collaborent dans une temporalité restreinte et précise : avant que ne sèche l'encre dernière, avant que ne s'abaisse une deuxième fois la platine, avant que l'on procède à la suite, avant que les caractères soient recomposés, la relecture est faite. En plus de l'adéquation entre la page recto et la page verso (appelée *rencontre*) s'ajoute un suivi du travail des pages et du suivi de leurs adéquations futures parce qu'elles ne sont pas organisées selon l'ordre des pages des cahiers mais d'un cahier à un autre. La ligne de lecture est un effort mental de projection et de coordination dans le temps de la composition.

à la ligne des phrases,  
dans l'ensemble des marques,  
que suivent les mains qui comptent  
selon une mathématique de l'emboîtement  
propre au tissage futur du texte  
et aux trouées qui assimilent un discours,  
l'écriture trouve son tempo

Comme le note Barbier, au-delà de cette organisation idéale de la fabrique littéraire, la réalité de l'atelier est scandée de pauses, d'attentes, d'impatiences, d'erreurs, de conflits et la stabilité de ce lieu est également toute relative :

Comme la presse est une machine de bois, relativement légère et relevant d'un travail de charpentier, les premiers imprimeurs de l'époque des incunables\* sont parfois itinérants, allant de ville en ville à la recherche de travail – ce caractère se rencontrera jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, surtout dans des régions moins précocement pénétrées par l'imprimerie (Europe centrale et orientale) ou encore avec les imprimeries qui suivent les armées (l'imprimerie de la Grande Armée sous Napoléon I<sup>er</sup>).<sup>106</sup>

L'organisation de la presse, en termes de lieu de travail accroché aux individus et leurs savoir-faire, se fait autour du fonctionnement combinatoire des machines, d'articulation entre corps de métiers et temporalités du support.

---

<sup>106</sup>*Ibid.*



**Figure 6.** Phase de numérisation de *Nox* pour la création *Page filée de nyx* (partie *page*)

### 1.2.2. Les frontières de la forme

à partir de quel moment ne distingue-t-on plus les frontières ?  
à partir de quand le fait littéraire est-il un faire éditorial ?  
dès l'œuf ?

Dans son étude « *Forming the Text, Performing the Work* », Anna Gunder fonde sa perspective du texte, dont les certitudes ont été ombragées par les nuages numériques, en ne distinguant pas les deux pôles que sont médias imprimés et électroniques, comme c'est habituellement fait, mais au travers de catégories transversales et structurantes. S'efforçant de clarifier les relations entre les deux contextes médiatiques, son étude méticuleuse est une critique textuelle pour déterminer comment les éditeurs/éditrices emploient la terminologie fondamentale d'œuvre, de texte et de document. L'œuvre dans cette perspective désigne « *an abstract artistic entity* », <sup>107</sup> soit une construction idéale qui serait l'horizon des éditions savantes : les éditeurs/éditrices ne rassembleraient les différentes versions et copies (ou documents) qu'en vue de pouvoir établir une forme unique, stable, unitaire d'un processus créatif. Le produit de la création se fait donc avec l'horizon de décider ce qu'aurait été une création qui n'a jamais été. Si on aura parlé de la rhétorique immatérielle que Vitali-Rosati ramène à un héritage platonicien (distinguant des valeurs d'existence entre la matière vile,

<sup>107</sup> « *Forming the Text, Performing the Work - Aspects of Media, Navigation, and Linking* », *Human IT : Journal for Information Technology Studies as a Human Science*, vol. 5, n<sup>os</sup> 2-3, 2001, disponible en ligne : <https://humanit.hb.se/article/view/163> (page consultée le 18 mai 2023), p. 86.

informe et la forme noble, idéale),<sup>108</sup> Hayles fait au contraire remarquer que l'idéalité du principe d'œuvre – autant fabriquée par une théorie littéraire et plus généralement artistique que performée par des modèles éditoriaux – n'est pas tant le legs d'une philosophie platonicienne qu'un ordre de discours des éditeurs/éditrices.<sup>109</sup> L'entité artistique abstraite est le résultat d'hypothèses éditoriales sujettes à négociation, contestation et de présupposés culturels qui sont en grande part induits par les dispositifs d'enregistrement (les machines et l'appréhension de ces dernières) et par un contexte médiatique<sup>110</sup>.

[W]ork as such can never be accessed but through some kind of text, that is, through the specific sign system designated to manifest a particular word.<sup>111</sup>

[L]'œuvre en tant que telle n'est jamais accessible qu'au travers d'un type de texte, c'est-à-dire au travers d'un système de signes spécifiquement conçu pour représenter un mot en particulier. (traduction personnelle)

Abstraction ramenée à une certaine gravité, refondue dans un principe matériel, l'œuvre est ainsi redéfinie comme une extension littéraire, une fabrication, largement conceptuelle, opérée à partir de textes incarnés dans le réel et résultant du travail éditorial. Dans son autel triptyque, Gunder fait du document l'artefact physique, soit l'élément qui fusionne avec un système de signes en tant que représentation abstraite. Si donc le texte est incarné, c'est parce qu'il est traité comme document par les instances éditoriales et, comme pour les pensées des médias qui place cet objet et concept qu'est le document au centre d'un système nerveux, l'étude des effets de documentarisation ou plus largement d'édition permet de comprendre les mouvements des connaissances.

pierre qui flotte dans les idées  
feuille/papier qui sert juste d'incarnation sans importance  
ciseau qui vient émarger le lien terrestre  
(puits dans lequel chute le fait littéraire)

---

<sup>108</sup>*Éloge du bug*, La Découverte, 2024, Zone.

<sup>109</sup>*My Mother Was a Computer : Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago, University of Chicago Press, 2005b, 290 p.

<sup>110</sup>Média et machine, termes qui bénéficient de leurs entrées propres, sont réunis ici au sein de la fabrique en ce qu'ils participent d'une inscription dans un espace-temps et d'une procédure d'intervention sur le réel.

<sup>111</sup>Anna Gunder, *loc.cit.*, p. 86.



Cette critique d'une abstraction littéraire au prisme de la fabrique éditoriale par Gun-der est notamment illustrée par l'étude des pratiques et travaux de Shillingsburg qui dans *Scholarly Editing in the Computer Age* a défini le texte comme « the actual order of words and punctuation as contained in any one physical form, such as a manuscript, proof or book »<sup>112</sup> / « l'ordre réel des mots et de la ponctuation tel qu'il figure dans une forme physique quelconque, telle qu'un manuscrit, une épreuve ou un livre ». Si déjà on pressent une scission entre signes et matières qui rappelle la structure platonicienne, Shillingsburg ajoute :

[A] text (the order of words and punctuation) has no substantial or material existence, since it is not restricted by time and space. [...] The text is contained and stabilized by the physical form but is not the physical form itself.<sup>113</sup>

[Un] texte (l'ordre des mots et la ponctuation) n'a pas d'existence substantielle ou matérielle, puisqu'il n'est pas limité par le temps et l'espace. [...] Le texte est contenu et fixé par la forme physique, mais il n'est pas la forme physique elle-même. (traduction personnelle)

Flottant fantôme, ectoplasme sans corps, âme littéraire, le texte selon Shillingsburg n'a pas de substance et si on peut à partir de son extrait le penser comme une organisation des signes (un agencement linéaire, une ponctuation pour créer de la respiration graphique dans cet ordre de lecture), il reste que cet agencement ne peut se départir d'une réalité matérielle qui non seulement le fixe dans un cadre physique précis mais le détermine. L'idéal du texte que fantasme Shillingsburg suit au fond la même logique que l'abstraction de l'œuvre, comme un principe filé entre différentes entités par des effets de continuité, d'analogie et de conventions.

[I]t is possible for the same text to be stored in a set of alphabetic signs, a set of Braille signs, a set of electronic signals on a computer tape, and a set of magnetic impulses on a tape recorder. Therefore, it is not accurate to say that the text and the signs or storage medium are the same. If the text is stored accurately on a second storage medium, the text remains the same though the signs for it are different. Each accurate copy contains the same text; inaccurate or otherwise variant copies contain new texts.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup>*Scholarly Editing in the Computer Age : Theory and Practice*, Ann Arbor, University of Michigan Press, « Editorial theory and literary criticism », 1996, 3rd ed, 187 p., p. 46.

<sup>113</sup>*Ibid.*

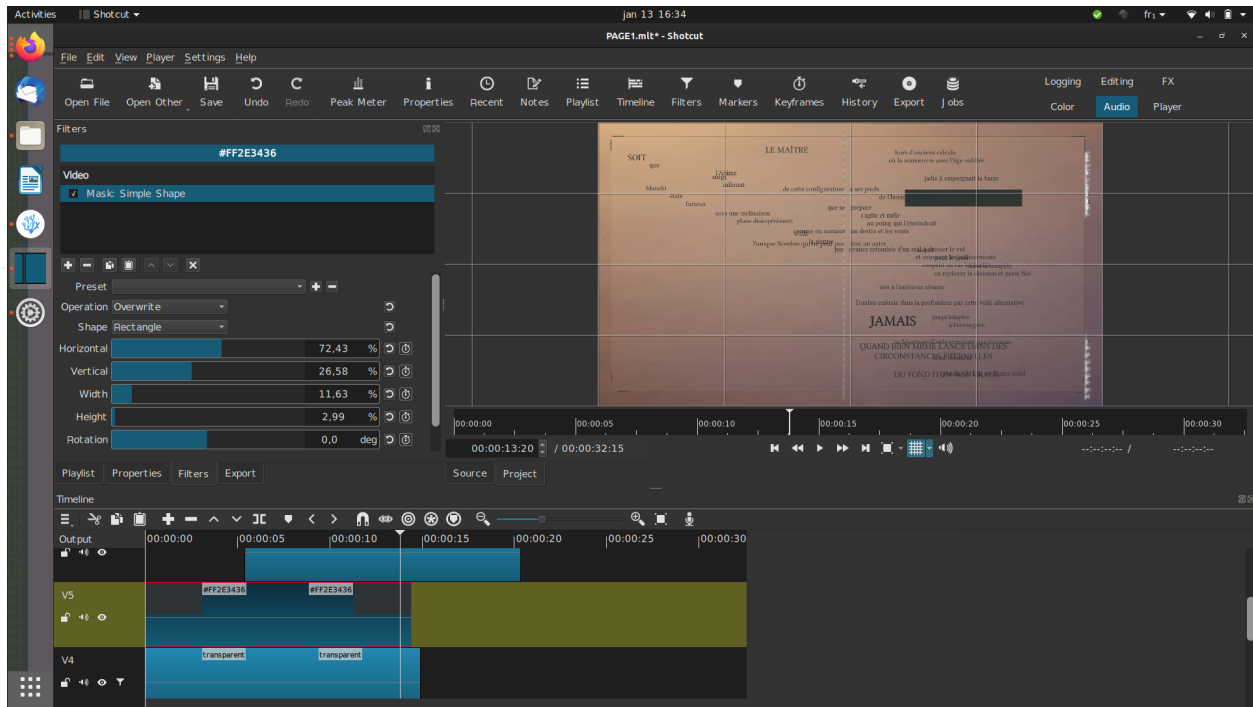
<sup>114</sup>*Ibid.*, p. 47.

[Le] même texte peut être stocké en un ensemble de signes alphabétiques, un ensemble de signes braille, un ensemble de signaux électroniques sur une bande informatique et un ensemble d'impulsions magnétiques sur un magnétophone. On ne peut donc pas dire que le texte et les signes ou le support de stockage sont identiques. Si le texte est stocké précisément sur un second support de stockage, il demeure identique, même si les signes qui le représentent sont différents. Chaque copie fidèle renferme le même texte ; les copies inexactes ou présentant d'autres variantes présentent de nouveaux textes. (traduction personnelle)

Parce que la forme physique n'importe pas dans son système d'appréhension de l'écriture, le média s'apparente dans cette vision à un véhicule neutre, une coquille matérielle qui permet certes de stabiliser, de porter le texte aux portes des esprits et de le faire s'incarner dans une forme que peuvent saisir les yeux, mais ne participe pas à la différence pouvant être faite entre les textes. Le texte comme abstraction n'est pas sans avantage pour constituer et par là même justifier ce qui fait un art de l'écriture puisqu'il lui permet d'avoir une existence diffuse dans le temps (ne naissant jamais véritablement puisque ne se résumant pas à ses formes physiques), et surtout une ubiquité qui protège le texte autant que l'œuvre de toute mortalité. La littérature, dans cette fabrication idéale d'entités ne pouvant être érodées par l'incarnation du monde, acquiert de l'ampleur tout en se dépouillant d'atours qui pourtant la définissent autant conceptuellement que matériellement : « [c]haque art est mu par la volonté d'élargir ses limites et perd en définition ce qu'il gagne en extension ».<sup>115</sup> Ce système du littéraire comporte une incohérence plutôt évidente : si les textes sont des entités non substantielles et matérielles qui se distinguent les unes vis-à-vis des autres, que concerne alors le travail d'édition qui, s'il traite de l'agencement des signes, n'est certes pas identique selon qu'il s'agisse d'un texte en signes alphabétiques, en signes braille, électroniques, etc. ?

---

<sup>115</sup>David Ruffel, *loc.cit.*, p. 63.



**Figure 7.** Espace de montage de l'édition en texte-vidéo d'un *Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (partie page)

Dans cette existence en silo, le texte non seulement échappe à la matière, à des logiques temporelles et spatiales mais également aux individus chargés de sa structuration. Si Shillingsburg reviendra quelque peu sur cette structure théorique, en considérant finalement le texte comme un composé réunissant matière, concept et action, sans changer radicalement son impassible ubiquité, Gunder et Hayles à sa suite se saisissent du premier Shillingsburg pour dénoncer un problème plus latent et certainement plus grave que la structure d'abstraction argumentée par un professeur universitaire. Loin d'être la cause d'une pensée commune, la réflexion de Shillingsburg témoigne d'une construction (et est, en ce sens, largement déterminée par un contexte médiatique) :

[T]here are no doubt many editors and literary scholars – I dare say the majority – who assume much the same definitions of “work”, “text”, and “document” that he formulates.<sup>116</sup>

[I]l ne fait aucun doute que de nombreux éditeurs et spécialistes de la littérature – j'ose dire la majorité – adoptent les mêmes définitions de « travail », « texte » et « document » que celles qu'il [Shillingsburg] formule. (traduction personnelle)

<sup>116</sup>N. Katherine Hayles, *op. cit.*, p. 93.

Le constat de Hayles semble sans appel, laissant peu d'espoir à des études souhaitant révéler la matérialité de nos objets sans l'essentialiser, mais il a le mérite de permettre de saisir un état actuel des écritures dépossédées d'un principe de fabrication. Sans conscientisation de la matérialité du texte, de l'importance des processus de fabrication en amont qui l'ont fait exister dans un temps et un espace délimités et l'ont déterminé au-delà d'une idéalité, il semble difficile de faire parvenir les humanités à la compréhension de ce que (im)pose la culture numérique comme changement de paradigme de l'écriture. L'apocalypse kittlérienne énoncée en introduction semble alors oublier une donnée primordiale : « nous » ne savons pas que nous n'écrivons plus et ne sommes pas en mesure de le savoir parce que « nous » n'avons jamais réellement su comment nous écrivions.

ça sort  
ça m'est venu  
j'ai été inspiré  
j'ai vu la lumière  
j'ai juste écrit  
c'est sorti

La dérive de la perspective de Shillingsburg soulignée par Hayles est celle justement de banaliser les différences entre médias imprimés et électroniques, en les pensant sur les mêmes catégories physiques et en isolant ce qu'incarne le texte hors de toute influence et détermination du support : exemplifiant le point de vue, Hayles développe notamment le cas du texte en braille qui ne peut être considéré sur le même ordre de discours que le texte imprimé non seulement en raison de la traduction linguistique (qui est une transformation du sens et de l'agencement textuel), mais également en raison de la traduction médiatique (qui propose des entrées sensorielles différentes).

Autant qu'elle défend une réflexion qui inscrit les objets littéraires dans un principe de fabrication éditoriale, la pensée de Gunder reprise par Hayles pour défendre la matérialité d'une littérature numérique comporte cependant le problème d'une perspective qui distingue un dehors d'un dedans de l'édition. Dans le système éditorial de Gunder basé sur des catégories textuelles, il semble émerger une démarcation, parfois floue, parfois ténue, entre idéalité et incarné : de l'œuvre au système de signe, en passant par le texte et le document,

c'est une gradation qui est mise en place entre une abstraction et une construction. En déplaçant l'abstraction de l'œuvre, dont le caractère immatériel tient principalement du flou de ses définitions, jusqu'au texte, ce qui transparaît de la réflexion est une certaine finalité de l'édition, activité de fabrication d'œuvres à partir de textes. Or, et c'est notamment ce que souhaite retranscrire la transparence technique de l'écriture défendue ici, la fabrication éditoriale de l'œuvre demeure un travail concret qui ne peut être résumé à l'application d'idées philosophiques ou à la résolution de débats littéraires. Ce que manquent peut-être de rappeler Hayles et Gunder, c'est que les hypothèses éditoriales relèvent elles-mêmes de performances et perforations de la matière des textes. Les caractéristiques des supports et des outils impliqués dans la ligne éditoriale participent d'une fabrication.

monter les rubans d'un texte dans un logiciel de montage vidéo  
traiter les allures du texte dans un traitement de texte  
éditer les niveaux sémantiques dans un éditeur de texte

Loin de vouloir rompre le lien entre les versions en amont et l'œuvre en aval, il reste que le produit établi par l'édition demeure, que ce soit dans les médias imprimés ou les médias numériques, un nouveau document, parce qu'issu d'une fabrication. En ce sens, l'édition fabrique elle-même une matérialité de l'écriture littéraire.

### 1.2.3. L'écriture est dans le pré

paysage des ratures  
contrée des ratés  
orée des émargements  
lisière du poème

Du côté de la littérature, paraissait en 1971 *La fabrique du pré* de Ponge dans la collection « Les Sentiers de la création » aux éditions d'art *Skira*.<sup>117</sup> « Les Sentiers de la création » développent une poétique éditoriale pour rendre compte de processus sur un ton résolument personnel, accueillant ainsi selon les cas la retranscription d'un processus de création, le témoignage d'une rencontre esthétique ou intellectuelle ou encore une histoire artistique égocentrée. Exemple parmi d'autres qui est ici choisi pour la directive de son projet de création, *La fabrique du pré* dévoile la poétique de l'auteur dans l'écriture du poème « Le

---

<sup>117</sup>*La fabrique du pré*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création » n° 11, 1990b, 2. Aufl., 271 p.

pré » notamment par la composition éditoriale qui rassemble les éléments de composition (notamment la transcription en fac-similé des 91 feuillets manuscrits, le poème publié ainsi que du matériel additionnel).

d'un côté de la table, des feuilles  
de l'autre, des bouts épars  
devant un tableau, une lampe de banquier  
sur un meuble, des livres en piles

*Ars poetica* à la lettre, ce livre n'est pas en soi une explication du poème « Le pré » ou de textes antérieurs mais un lieu d'exposition où le regard peut suivre les arcanes ou du moins leur reconstitution. Le processus d'écriture qui est alors rendu visible n'englobe pas seulement le cheminement poétique de l'auteur : il comprend les étapes éditoriales (établissement du texte, versions dactylographiées, relectures) qui ont mené à la forme finie qui est alors le poème publié. Il est important de préciser que la pensée de la fabrique appliquée à la littérature ne conditionne pas le projet d'écriture à une édition de type génétique qu'elle va mener plus loin son exploration des textures et des pratiques d'écritures pour concevoir l'édition, alors figure à part entière du récit de la fabrique du pré, comme déterminante du travail d'écriture. Ne constituant pas une édition savante, la fabrique de la littérature expérimente un autre mode de composition qui ne cherche pas la vérité du texte (l'établissement d'une version unique et au plus proche du projet poétique de l'auteur) mais bien ses multiples ramifications. L'idée de fabrique s'incarne dans les coulisses du pré de Ponge comme une enquête qui cherche à établir un dispositif littéraire et éditorial pour faire des archives de la création un art de l'écriture.



conclusion, un feuillet manuscrit sans lien avec l'écriture du « Pré », daté de la nuit du 19 au 20 juillet 1961, et intitulé « Voici pourquoi j'ai vécu ». Les 91 feuillets – manuscrits ou dactylographiés comportant également des corrections à la main – sont accompagnés par 23 illustrations appartenant au matériel de création : notamment la carte de la commune du Chambon-sur-Lignon, lieu du pré à l'origine du texte, une photographie d'une page du Littré, une partition de Bach, et des reproductions de dessins ou de peintures (Botticelli, Cézanne, Chagall, Courbet et d'autres). Restituer les états successifs<sup>118</sup>, accompagner cette restitution des matériaux d'inspiration, et concevoir un objet qui soit archivistique comme poétique a impliqué divers aménagements dont des « artifices de la mise en page » – mais « sans tricherie ». L'auteur dévoile dans cette co-conception éditoriale, entre plusieurs énonciations,<sup>119</sup> des motivations que l'on pourrait comprendre comme la suite du projet surréaliste, que Ponge rejoint en 1930, soit des motivations antipoétiques ou ultraréalistes. Cette perspective de dévoilement était déjà présente dans sa démarche poétique dès « My creative method » (1947-1948) où le poète tente de résoudre une confusion dans la réception de son œuvre. Si cette fabrique se concentre sur l'aspect verbal de composition du texte (lexique, style), le livre demeure une entreprise de carnet d'écriture sur l'écriture où l'implication du support n'est pas totalement ignorée. Considérant qu'un texte est un objet qui transite par plusieurs corps d'inscriptions, Ponge décrira sa démarche comme « l'opération qui consiste à faire naître le texte ».<sup>120</sup>

avoir une idée  
la laisser grandir et mûrir  
se restreindre à un régime strict sans débordements  
écouter son développement à la mesure de jours et des mois  
la placer la tête vers la sortie et l'éduquer sur la page

Seul texte exclusif à l'édition, l'introduction de la *fabrique du pré* débute après la photographie du Lignon reproduite sur une double page et précédée des mots « De(depuis) la roche (jusqu'à) l'eau, le pré ».

<sup>118</sup>« mettre sur table les états successifs de mon travail d'écriture », Introduction de Ponge, « Les Sentiers de la création », 20 mai 1970.

<sup>119</sup>Emmanuel Souchier, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2, 1998a, p. 137-145, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm> (page consultée le 10 mars 2022).

<sup>120</sup>*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1967, 2e éd.



20 mai 1970

S'il me faut une fois de plus – et parce que ces problèmes et le genre littéraire qu'ils ont suscité sont maintenant à la mode – mettre sur table les états successifs de mon travail d'écriture à propos de telle ou telle émotion qui m'a d'abord porté à cette activité, je choisirai d'étaler mes notes sur le pré.



**Figure 9.** *La rivière du Lignon à la date du 30 novembre 2023 via Google Maps. Capture et collage*

Ayant pour désir de bouleverser des genres et leurs conventions littéraires<sup>121</sup>, Ponge fait ici de l'introduction un espace de carnet (du 10 mai au 10 juillet 1970, le premier paragraphe échappant à l'ordre chronologique). Le projet d'écriture est un projet de confiance où la régularité est importante. Cette quête d'exposition du processus d'écriture (la fabrique) et du processus de fabrique (la fabrique de la fabrique) est au cœur du projet poétique de Ponge. Tentant de contrer dès leurs parutions les malentendus et mécompréhensions de ses créations, souvent jugées sibyllines ou alambiquées inutilement, Ponge avait exposé dans « My creative method » ce qu'il a exprimé comme le « parti pris des choses égales compte tenu des mots ». <sup>122</sup> Si son parti pris n'est pas médial, il lutte cependant contre un danger commun, celui de penser l'expression d'un art comme relevant d'une certaine idéalité :

[...] la représentation esthétique d'un objet ou d'un sentiment du monde extérieur se fait positivement dans un autre monde, avec d'autres éléments, dans une autre matière. Concernant la littérature, elle se fait dans la matière verbale. Il est sans doute absurde, à la limite, de vouloir soumettre une matière d'un tel ordre aux lois d'une matière toute différente.

<sup>121</sup>1954 : « J'ai bien envie de bouleverser un peu aussi le genre "préface" [...] ou par la même occasion le genre titres, et donner, par exemple, une série de titres comme préface. . . » (Francis Ponge, *Pages d'atelier, 1917-1982*, Bernard Beugnot (dir.), Paris, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 2005e, 415 p., p. 321)

<sup>122</sup>*Méthodes*, Paris, Gallimard, « Collection folio Essais » n° 107, 1989a, 248 p., p. 522.

Cela peut conduire à l'aphasie. Pour qu'un texte [...] puisse, d'aucune manière, prétendre rendre compte d'une réalité du monde de l'étendue (ou du temps), il faut qu'il atteigne d'abord à la réalité dans son propre monde, le monde des textes, lequel connaît d'autres lois.<sup>123</sup>

Intéressé moins au texte qu'aux méthodes, procédures, opérations qui le font advenir tout en demeurant sur un principe de la littérature comme langage, Ponge développe tout de même la perspective du corps textuel comme une matière, ne pouvant ainsi pas échapper au cadre du monde. Le combat de Ponge pour la reconnaissance de la matière poétique ne passe pas directement par la documentation des conditions « objectivables » de son travail d'écrivain (environnements, exigences techniques, opérations), mais par une réflexion sur ce qui ne peut échapper au monde, à l'irréductible de l'écriture qui ne peut se faire que par une « accumulation de forces ».<sup>124</sup>

l'écriture reste dans le pré  
le pré ne pourra jamais y être greffé en entier  
même en arrachant ses herbes et sa terre

Éponge Et Ponge, se faisant, fait imposer les principes de création au sein même de leurs économies conceptuelles : les objets, ces mannes verbales, ne sont pas innés, ils sont à conquérir justement parce qu'elles déterminent (« l'objet objecte »). La matière littéraire est à maîtriser selon la méthode *Ponge* comme un enquêteur ou un chercheur irait prospecter pour trouver des informations ou des indices : Ponge se reporte au Littré, le recopie, pratique l'étymologie sans retenue, la détournant pour la beauté du jeu de mots, puise ses ressources dans la grammaire et la rhétorique, les tord un peu pour traduire justement la liberté d'une poésie, se réfère aux dictionnaires des figures de style pour construire les siennes (comme le calembour élémentarité/alimentarité), etc. Nourrir la « rage de l'expression » passe par une recherche du jeu littéraire qui est déjà l'espace de création d'une poétique : savourant l'érotique de la langue<sup>125</sup>, Ponge qualifiait son travail d'écriture comme un « objeu » menant à un « objoie ». Dans cette entreprise, Ponge s'interdit le recours au découpage ou au collage,

<sup>123</sup>Francis Ponge, *Œuvres complètes*, Bernard Beugnot (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » n° 453-487, 1999d, 2 p., pp. 28-19.

<sup>124</sup>*Ibid.*, p. 215.

<sup>125</sup>L'introduction de *La fabrique* présente un nombre important d'images sexuelles pour qualifier le processus de création (littéraire) : accouplement, orgasme ou éjaculation de l'écriture.

pratiqués par la tradition des auteurs qui travaillent « dans une tension entre l'accumulation du déjà écrit et la projection à l'œuvre encore à venir ».<sup>126</sup>

ni ciseaux ni adhésifs  
ni greffe ni bouture  
juste de la pierre et de la page  
du semage et de la piste  
on abat les états comme les cartes d'un jeu

La réflexion sur la matière verbale et son acquisition n'exclut pas totalement une certaine clairvoyance de l'auteur quant aux dispositifs :

[...] il est en mon pouvoir de manier certains engins ou dispositifs  
Comparables aux amplificateurs, sélecteurs, écrans, diaphragmes,  
Fort en usage, depuis quelque temps, dans certaines techniques  
J'y suis, même, devenu assez expert  
Pour, comme un organiste agile ou un bon chef d'orchestre,  
Savoir faire sortir –  
Non à proprement parler du silence –  
Mais de la sourdine, de la non-remarque,  
Telle ou telle voix, pour en jouir  
Et faire jouir ma clientèle.<sup>127</sup>

Entre érotique agentivité et toute puissance masculine sur un support d'écriture, la réflexion de Ponge sur les lieux d'inscription ne dépassera cependant pas la moquerie ou la mascarade. Les regards graphologiques ou visant les entrailles de l'écriture, à l'image de l'étude de Roche<sup>128</sup>, Ponge les décrit par un mot : « momon ». Terme vieilli, *momon* désigne :

[U]ne espèce de mascarade, une espèce de danse exécutée par des masques, ensuite un défi porté par des masques. Le radical est le même que dans momerie. L'on devrait pouvoir nommer ainsi, par extension, toute œuvre d'art comportant sa propre caricature ou dans laquelle l'auteur ridiculiserait son moyen d'expression. La *Valse* de Ravel est un momon. Ce genre particulier aux époques où la rhétorique est perdue, se cherche..<sup>129</sup>

<sup>126</sup>Claire Bustarret, « Couper, coller dans les manuscrits de travail du XVIIIe au XXe siècle », dans Christian Jacob, *Lieux de savoir. 2 : les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 353-375, p. 372.

<sup>127</sup>Francis Ponge, *op. cit.*, p. 662.

<sup>128</sup>Roche a remarqué « la façon qu'aurait Ponge d'appuyer plus ou moins fort sur la touche, ou sur le stylo, selon les mots de sa description, à la manière peut-être du pianiste qui use ou non de la pédale, allant même jusqu'à retenir le son de la note au-delà d'une juste mesure » (Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Éditions du Seuil, « Cahier de l'Herne » n° 51, 1986a, 614 p., p. 372).

<sup>129</sup>Francis Ponge, *op. cit.*, p. 373.

Militant de l'antipoétisme et refusant le qualificatif de poète, Ponge traduisait la posture d'écrivain, et donc l'activité d'écriture par un principe de recherche non seulement langagier, néanmoins comparable à un travail de scientifique :

Oui, il est intéressant de montrer le processus de « ma pensée ». Mais cela ne veut pas dire qu'il faille sous ce prétexte me lâcher, car cela irait à l'encontre de mon propos – mais il est très légitime au savant de décrire sa découverte par le menu, de raconter ses expériences, etc.<sup>130</sup>

En rapportant le propos de Picasso, « Nous voulons montrer notre travail, et non faire des œuvres », Ponge ajoute :

Dans le futur, la science cherchera à connaître l'homme au travail. C'est dans cette perspective que j'ai daté toutes mes compositions, comme les documents pour les ethnographes.<sup>131</sup>

Le souci de l'organisation et la défense d'une posture artistique rejoignent ici un projet ou une projection humaniste pour faire de la fabrique cette surface peinte traduisant un rapport au monde perdu. La quête de la matière verbale qui est au creux de la fabrique de Ponge est au fond très comparable au travail préliminaire d'écrivains encyclopédiques (tels que Flaubert ou Zola) qui pour être prêts à écrire récoltent d'abord les écritures. Figure de l'effort plus que du génie, la rédaction est un travail par séquence, incantation sur le temps long rythmé à battements réguliers entre documentation et écriture. Proche de la perspective de la fabrique, le projet des [dossiers de Bouvard et Pécuchet](#) (2007 IHRIM) – projet d'édition numérique ouverte du second volume inachevé de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert – permet justement l'accès au matériel préparatoire de l'écriture. Rendant un corpus de travail conséquent (2 300 feuillets, 8 volumes de documentation diverse, 2 volumes pour le *Dictionnaire des idées reçues*) accessible et manipulable, le projet livre aussi les coulisses d'un processus d'écriture défini principalement par une triple hétérogénéité (par la nature physique des documents [pages manuscrites, imprimées, mixtes], par les projets d'écritures puisque certains documents se destinaient à *L'Éducation sentimentale*, et par l'appartenance typologique [références bibliographiques, notes de notes]). Cet espace d'édition n'est pas tant un espace de création – composition des seconds volumes – qu'une réelle fabrique à partir des éléments de fabrication pour composer le processus d'écriture flaubertien qui impliquait

---

<sup>130</sup>Francis Ponge, *op. cit.*, pp. 426-427.

<sup>131</sup>*Ibid.*, p. 1437.

la création d'une archive, la veille scientifique, et même le développement d'une expertise en amont.

dans la promenade de la page  
se créent aussi les paysageries

#### 1.2.4. Sur les sentiers d'une littérature

la fabrique du pré n'est pas intemporelle  
elle naît dans le contexte du labourage des années 70  
où sont cultivées d'une certaine manière les images et les fibres

*La fabrique du pré* est issue, comme d'autres ouvrages célèbres dont *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (Mallarmé), d'une collaboration entre l'auteur et l'éditeur, ce qui se manifeste par la structuration d'une écriture où transparait notamment des éléments de composition qui échappent au contrôle de l'auteur comme une esthétique de la rature. L'équilibre de la collaboration dans l'histoire de composition de l'ouvrage a cependant rencontré quelques écueils. L'état de transcription des fac-similés – les omissions et les critères de sélection qui transparaissent – est un des composants du livre où l'édition a déterminé le texte en deçà de l'auteur puisque Ponge n'a pas reçu de Bon À Tirer<sup>132</sup> : il en exprimera le regret dans sa correspondance avec Spada (1959-1988). La création témoigne aussi du contexte et des réalités techniques de l'édition dans les années 1970 notamment en termes de composition et d'impression : le montage des pages s'effectuait manuellement sur table lumineuse avec un ruban adhésif à partir de fragments découpés dans des feuilles d'acétate de cellulose ; selon les conventions, les fac-similés sont disposés « à la française » (dans le sens de la hauteur) ou « à l'italienne » (dans le sens de la largeur), etc. Cependant, et à la différence de *Comment une figue de paroles*, le travail éditorial de la *fabrique* n'est pas un travail génétique comme le souligne l'éditeur Ristat (propos dans l'émission *Apostrophes*, « La figue et la poésie » du 8 avril 1977) et ce, non seulement parce que le livre ne contient pas l'entièreté des états du poème<sup>133</sup>, mais surtout parce que le projet de création n'est pas celui d'une édition savante.

<sup>132</sup>ou épreuve contractuelle qui est la dernière étape avant la publication : une simulation de la production finale est soumise à l'auteur pour en valider la conformité et donner son accord pour publication.

<sup>133</sup>Pour *La fabrique* : « [i]l y avait eu un choix fait, d'accord avec moi par Gaëtan Picon. Il n'avait donné qu'environ les deux tiers. Il reste un certain nombre de feuillets qui n'ont pas été utilisés. » (Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Jean-Marie Gleize (dir.), Paris, Flammarion, « GF » n° 901, 1997c, p. 275), alors que pour *Comment une figue* : « alors, cette fois-ci, j'ai voulu que tout y soit. Il n'y a pas la moindre retenue, et c'est au sens moral aussi qu'il faut l'entendre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de retenues

Il s'agit en réalité d'une expérimentation d'un art de l'archive. Le projet glisse en effet du goût du fragment et de l'esquisse à la saveur d'une question plus large, plus profondément inscrite avec les états d'écriture.

Cette fabrique ne traduit donc pas seulement un processus de création, elle porte aussi la question éditoriale de l'existence au monde des archives de la création et de la nécessaire collaboration entre instances auctoriales et éditoriales. La fabrique ou fabrication (l'auteur avait hésité entre les deux termes) à la Ponge est en réalité réversible et contient son propre discours sur son propre système : la fabrique du pré est tout autant une écriture « fabriquée » par son objet qu'une réflexion sur le langage qui fabrique le pré et sur les modes opérationnels de fabrication. Comme le théâtre dans la pensée de Larrue,<sup>134</sup> la fabrique est ici un lieu et une mise en scène qui correspond au principe de l'hypermédium. Permettant d'incorporer plusieurs modèles artistiques, principes ou relation de médiation dans un même espace de représentation,<sup>135</sup> l'hypermédium ou médium fédérateur est autant un « interart, a technological meeting place »<sup>136</sup> / « un interart, un lieu de rencontre technologique » destiné à plusieurs configurations d'observation : regard de face pour voir la représentation, regard de décentré ou anamorphique pour comprendre son épaisseur technique, regarder au travers pour percer ses rouages<sup>137</sup>.

regard au travers du making through  
voyeurisme des coulisses poétiques  
là où les discours se sont échauffés  
le champs de bataille à la lettre

---

en raison de – comment dirais-je – enfin du respect humain. Je donne tout, quitte à être particulièrement fastidieux. » (*Ibid.*).

<sup>134</sup>« De l'intermédialité à l'excommunication », *Cahiers d'Études Germaniques*, 1 volume, n° 79, 2020b, p. 31-48, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/ceg/12226#bodyftn36> (page consultée le 21 octobre 2022).

<sup>135</sup>Chiel Kattenbelt, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », dans Freda Chapple, *Intermediality in Theatre and Performance*, BRILL, 2006a, disponible en ligne : <https://brill.com/view/title/31035> (page consultée le 3 novembre 2023), p. 37.

<sup>136</sup>*Media Do Not Exist : Performativity and Mediating Conjunctions*, Institute of Network Cultures, 2019, disponible en ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/22937> (page consultée le 28 juillet 2020), p. 25.

<sup>137</sup>Lanham cité par Larrue et Vitali-Rosati (*op. cit.*) pour illustrer cette idée propose la métaphore de la fenêtre qui n'exige pas de l'observateur de choisir entre « looking at » et « looking through » (Richard A. Lanham, *The Electronic Word : Democracy, Technology, and the Arts*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1995, 302 p., disponible en ligne : <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/E/bo3661152.html> (page consultée le 3 novembre 2023)).

Récit d'une adversité – le duel entre la verticale du corps levé, l'oblique des armes et l'horizontale des enterrés – l'espace poétique du pré concentre un imaginaire de la création (aux saveurs parfois morbides) en incarnant la métaphore de la production textuelle. *Le pré* en tant que poème est déjà le récit d'une préparation, une sorte de retranscription ou de tutoriel pour faite naître cet espace étendu d'inscription. Outre l'analogie au paysage et la topographie littéraire, toute la création repose sur l'homophonie du mot « pré » : il s'agit tout autant de proposer une réflexion justement sur le fait d'acquérir une maturité pour l'écriture par la préparation (pour la page d'où le pré émerge (ou « sourde ») soit « brune »). La fin du poème traduit ou faussement trahit la complicité des éditoriaux

Messieurs les typographes,  
Placez donc ici, je vous prie, le trait final.  
Puis, dessous, sans le moindre interligne, couchez mon nom,  
Pris dans le bas-de-casse, naturellement.  
Sauf les initiales, bien sûr,  
Puisque ce sont aussi celles  
Du Fenouil et de la Prêle  
Qui demain croîtront dessus.

---

Francis Ponge.

*La fabrique* est en soi une nouvelle tentative d'exprimer son projet de la poésie préparatoire ou de stratifier encore cette dernière avec une nouvelle perspective métatextuelle. Fondée par une attention vive à la structure et à la dimension visuelle ou graphique du texte, « à la limite du maniérisme », <sup>138</sup> l'édition de la création travaille l'écriture comme un agencement pour traduire la matière de l'écriture que cette dernière réfère au travail typographique ou génétique (les mots agrandis de la page 120, l'absence de marge ou la structure de la page à fond perdu pour disposer les documents comme des tableaux). Les choix éditoriaux relèvent d'une certaine modernité : moins présente pour l'époque, l'orientation paysage de la création l'inscrit dans la suite des travaux avant-gardistes notamment par l'instigation (selon son auteur) d'une mode ou d'un effet de l'archive <sup>139</sup> qui comprend aujourd'hui l'esthétique de la rature.

---

<sup>138</sup>Jean-Charles Depaule, « La fable d'une fabrique. Ponge et son pré », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 20, 2014, p. 22-47, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/gradhiva/2821> (page consultée le 22 décembre 2022).

<sup>139</sup>*Ibid.*

Là où la réflexion poétique de Ponge diffère d'entreprises comme le *Carnet du bois de pins* (1940), le *Journal des Faux Monnayeurs* (1927), ou encore des commentaires d'œuvres comme *Genèse d'un poème* (1846) de Poe où ce dernier expose et décompose les mécanismes de son écriture pour le *Corbeau* (1845), c'est qu'il ne s'agit pas d'une méta-écriture en tant qu'écrire sur les écritures, mais d'un *modus operandi* sur la matérialité des traces que laisse l'écriture dans le sillage de la création. La démarche n'est pas une démarche pas à pas ou mot à mot, elle évoque une fabrication qui est déjà au-delà de l'écriture classique, si loin de l'artisterie et si proche de l'artisanat. Ce principe – ou peut-être cet idéal puisque la *fabrique du pré* est à bien des égards une re-crétion a posteriori – constitue la ligne d'horizon qui a été suivie dans le dernier temps de la partie sur la fabrique, dernier temps qui souhaite témoigner de la fabrique de la thèse.



### 1.3. La fabrique d'une thèse

deux écrans qui se répondent et s'alternent

des piles de livres

ceux lus

ceux pas

ceux à moitié

des papiers en liasse

listes par point

memento en marge

blancs laissés pour respirer

des natures

mortes

alimentaires

vivantes ou presque

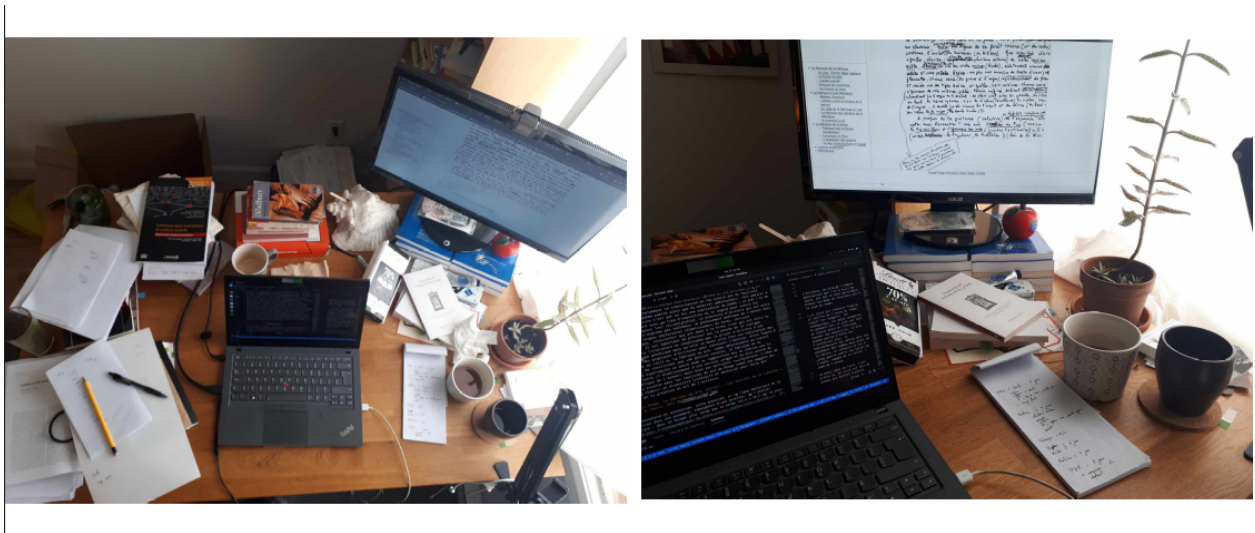


Figure 10. Table de fabrication de la thèse au 14 novembre 2023

Les réflexions ou mises en pratique d'un principe de fabrique, en tant de concept fabriqué et en tant que focale orientée vers un art de la lettre, conduisent à formuler de nouveaux enjeux vis-à-vis de postures habituelles d'écrivain (chercheur/chercheuse ou auteur/auteure), notamment un engagement vis-à-vis de l'écriture au-delà de son immobile idéalisation. Pour Ingold, cet engagement se traduit par une conscience d'une participation dans le geste d'enquête (comme dans la démarche d'enseignement ou d'une quelconque exposition de connaissances<sup>140</sup>). La question de l'objectivité scientifique se noue ainsi autour de l'enjeu de la connaissance de nos écritures :

Tout se passe comme si nous ne pouvions aspirer à connaître la vérité du monde qu'en nous délivrant de lui et en nous rendant étrangers à nous-mêmes.<sup>141</sup>

Entre humilité des ratures et insolences des ratés, « radicalisation spectaculaire allant vers le tout montrer »,<sup>142</sup> la thèse se déclare ici une fabrique pour témoigner des étapes d'écriture qui lui reviennent et des étapes de non-écriture ou d'écriture en dehors, vers d'autres objets qui déterminent tout autant son existence. Au contrôle de son récit et de sa propre genèse, l'écriture en fabrique est dans une approche de recherche et création un double mouvement : renoncement à l'idéal du texte clos (intouchable et abstrait), embrassement d'une enquête expérimentale sur ses environnements d'inscription dont les codes de l'analyse sont à définir.

---

<sup>140</sup>L'ouvrage *Making (Making : Anthropology, Archaeology, Art and Architecture)*, Milton Park, Abingdon, Oxon, Routledge, 2013a) et la traduction française de Gosselin et Afeissa (*op. cit.*), lui s'ancre dans une visée pédagogique forte et engagée.

<sup>141</sup>Tim Ingold, Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 29.

<sup>142</sup>Jean-Marie Gleize (dir.), *Ponge, résolution*, Lyon, ENS Éditions, « Signes », 2004b, 304 p., disponible en ligne : <http://books.openedition.org/enseditions/34828> (page consultée le 3 novembre 2023), p. 121.

### 1.3.1. Les chères écritures numériques



**Figure 11.** *La vraie Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques (fragment).*  
Crédit photo : Antoine Fauché

Si mon écriture me revient ici officiellement, et m'en fait la garante principale, elle a été déterminée par un principe de commun qui, loin de pouvoir être résumé autrement qu'en entreprenant une nouvelle thèse dédiée à ce sujet, s'inscrit plus généralement dans l'espace de l'Université de Montréal. Plus précisément, cette thèse a émergé en grande partie dans les lieux occupés par la Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques.

Pavillon Lionel Groulx,  
8e étage Local C8041,  
3150, Rue Jean-Brillant,  
Montréal (QC) H3T 1N8 Canada

Les projets et activités de la Chaire tendent à comprendre les processus de production, structuration, diffusion et légitimation des écritures numériques par une approche alliant la recherche théorique, la formation technique et l'observation des pratiques. La fabrique y est un axe transversal bien qu'elle n'ait jamais été nommée comme telle : le fonctionnement du laboratoire est ainsi fait que loin d'être en réalité experts, les membres font en apprenant, autrement dit sont dans un mouvement permanent et constamment modulé de fabrique.

co-formations et bricolages de non-informaticiens  
libre et ouvert, résistance à la norme  
wifi pirate et canapé illégal  
café de debrief  
cigarette de projet

Les projets de la CRCEN se distinguent tous – à l'exception peut-être de certains rares cas qui n'en font pas leur axe central – par une orientation éditoriale. Qu'il s'agisse de l'édition collaborative numérique d'un corpus ancien (le [projet de l'édition numérique collaborative de l'Anthologie grecque](#)), de l'indexation d'un répertoire d'œuvres numériques ([le Répertoire des écritures numériques](#)), ou de la conception d'un éditeur de texte destiné aux chercheurs/chercheuses en sciences humaines et sociales (l'outil et projet [Stylo](#)), les projets consistent en des expérimentations et implémentations autour des possibilités numériques pour constituer des flux scientifiques et fondamentalement pour comprendre comment les humanités (en tant que disciplines et communautés) peuvent structurer l'écriture dans la culture numérique et sont en retour structurés (dans leurs identités) par les écritures.

nous-mérique  
cristal de connaissances  
intelligence collective  
littérature des profils  
revue conversation  
éditorialisation

Si les projets développant des modes alternatifs ou adoptant des méthodes émergentes de publication sont peut-être liés avec plus d'évidence à la fabrique, il reste que chaque projet défend une dimension collective et interdisciplinaire dans sa constitution qui correspond bien

entendu à la dynamique de la recherche en Humanités numériques,<sup>143</sup> mais également à une perspective plus largement humaniste des sciences. Les modélisations et implémentations de chaînes d'édition sur des modes et des espaces collaboratifs incarnent dans le cadre de la CRCEN des fabriques de pensée qui, en plus de reposer sur des standards du Web, interagissent entre elles pour constituer un réseau de connaissances et de pratiques. La fabrique relève dans ce cadre non seulement d'une philosophie du *faire* (qui s'établit comme un mouvement circulaire au sein du collectif entre réflexions et expérimentations, apprentissages et renégociations), mais aussi d'une logique d'interopérabilité entre les projets et les recherches personnelles des chercheurs/chercheuses de l'équipe.

personne ne pique à personne les idées  
on y a pensé juste en même temps  
sans s'en parler à voix haute

j'y ai pensé en regardant tes mains pianoter  
j'y ai pensé en remarquant ton air froncé  
j'y ai pensé en buvant ton bon mauvais café

Il est complexe de rendre compte de façon exhaustive de l'influence du travail de la Chaire dans cette thèse, et les représentants mentionnés ne peuvent pas résumer l'entièreté des rencontres et des échanges, je souhaite néanmoins ici saisir cette influence au travers de quelques projets où j'ai été particulièrement impliquée dans le cours de mon doctorat. Signe d'une imprégnation de l'espace de travail sur les recherches individuelles, les réflexions d'Antoine Fauchié portant justement sur les fabriques de publication ont une part d'influence dans mon écriture et sa structuration technique jusqu'à la conception des *Ateliers Sens public*, instance de publication qui a failli, lors d'une réunion, être appelée *La fabrique*. Il faut également préciser que le retraçage des mécaniques d'impact qu'ont eu les projets sur le cheminement de mon écriture relève en partie d'une romancisation, ne pouvant pas saisir toute l'épaisseur temporelle d'une maturation longue, parfois inconstante, parfois en résistance. La linéarité imposée par l'écriture autant que la structure chronologique d'une exposition font écran à une expérience bien plus dense, autant vibrante qu'inachevée<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup>Susan Schreibman, *op. cit.*

<sup>144</sup>Les membres de la Chaire ont d'ailleurs participé activement jusqu'aux dernières minutes de travail et de peaufinage, à la fabrique de cette thèse, en utilisant notamment l'outil d'annotation [Hypothesis](#) et en

on m'a encouragé à prendre un sujet  
que je n'ai pas pris  
on m'a formé à de bonnes pratiques  
que je n'ai pas toutes suivies  
on m'a indiqué des lectures  
que je n'ai pas fini de lire

et tout ce qui a été pris, suivi, lu  
a fait ce qui a été écrit ici

En tant que processus inhérent à lui-même, l'impératif aliénant de la productivité qui était son épée de Damoclès se trouve vidé et confirmé simultanément : la fabrique est bien le fait d'engager une productivité, mais elle est aussi déterminée par les temps de respiration, de non-production, de procrastination active, à l'intérieur desquels l'écriture se fait plus qu'elle est produite. C'est dans cette optique que j'ai souvent affirmé, avant une insolence savoureuse, « je n'écris pas ma thèse, je la fais » non pas pour contrevenir à une obligation bien inévitable de la rédaction, mais pour signaler le fait que la production d'une écriture n'est qu'un temps de la fabrique littéraire.

pendant les années de doctorat,  
j'ai écrit des demandes de subventions,  
j'ai coordonné une revue,  
j'ai ajouté des virgules,  
j'ai enlevé des points,  
j'ai fait des git push,  
j'ai fait beaucoup trop de merge et causé bien trop de conflits,  
j'ai formé des étudiants/étudiantes,  
j'ai masculinisé mon nom dans l'échange de courriels pour avoir de l'autorité,  
j'ai cassé un outil d'édition en sciences humaines,  
j'ai fait du bon mauvais café.

---

annotant la [version Web](#) de la thèse dans un groupe privé « these-sur-le-parchemin » (qui peut être rejoint en cliquant [ici](#)).

Ce qui peut apparaître comme une liste de gesticulations anecdotiques et hors du sujet sérieux qu'est la thèse compose en fait sa densité et se retrouve entre ses lignes : de la demande de subvention qui incarne certainement le niveau le plus concret et contraignant de la réalité de la recherche jusqu'à la cafetière qui permet de rester en éveil de jour comme de nuit. Les temps hors de l'écriture, les temps de désécriture aussi, sont des espaces (concrets et incarnés) où, bien au contraire de ce que l'on pourrait penser, la littérature se *fait* plus qu'elle ne se finalise ou se fige.

Il n'y a jamais eu de vraie frontière entre ma pièce de travail, n'importe laquelle, et la rue.<sup>145</sup>

La recherche n'est donc pas tant une question de frontières qu'au contraire de porosités entre ce qui est par la suite rangé, classé dans des catégories (savant/trivial, humain/non-humain).

### 1.3.2. Le corpus en fleur

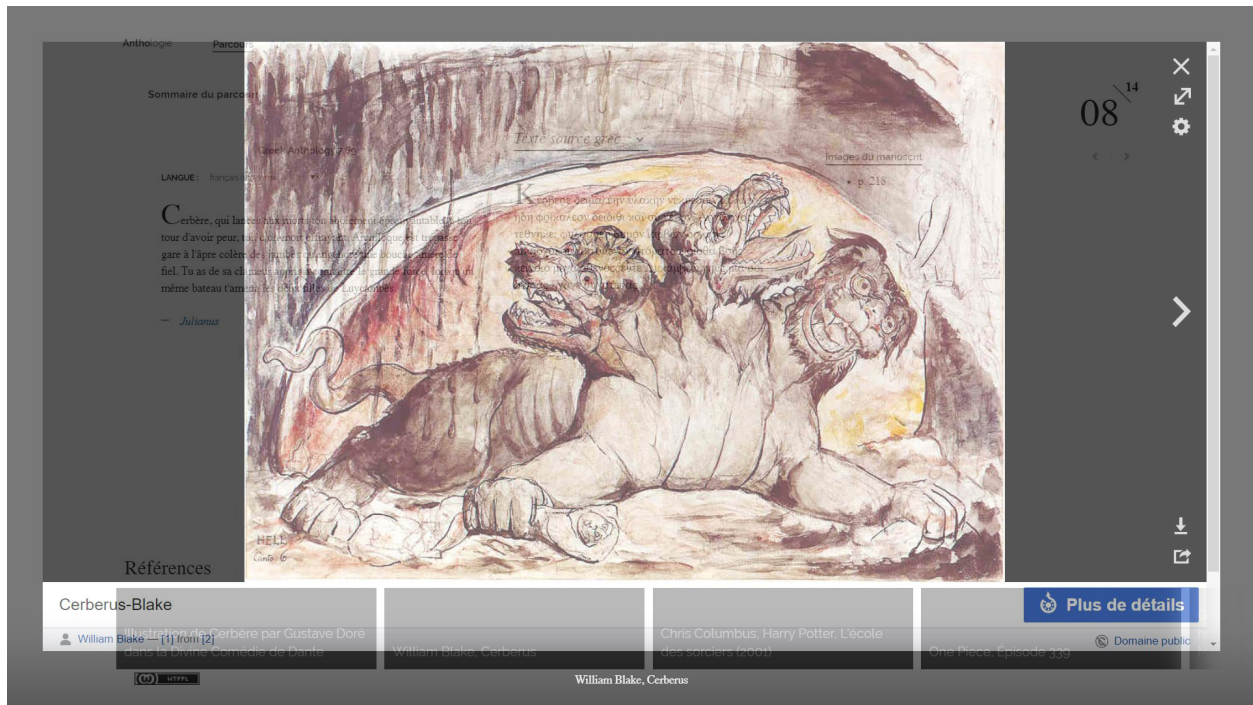
tu devrais parler de l'anthologie dans ta thèse  
... non

Premier projet auquel j'ai participé avant même d'engager ma formation doctorale, le projet d'édition collaborative numérique de l'Anthologie grecque constitue dans le développement de ma réflexion une première étape pour saisir l'écriture non plus comme une essence mais comme une construction éditoriale qui dépasse le principe d'expertise disciplinaire et le principe d'individu, et, plus tard comme je le découvrirai en écho avec la pensée de l'éditorialisation, le principe d'intentionnalité. Si officiellement ce projet ne constitue pas le nœud théorique de la thèse, à la grande tristesse du porteur du projet, qu'on se rassure puisqu'il a déterminé pour une grande part l'approche, placée entre compréhension technique et implémentation théorique, qui souhaite par l'édition proposer un autre regard de l'objet littéraire et plus largement culturel. Il a même été à l'origine du développement d'une obsession esthétique, qui a été un temps la thématique rouge de la thèse, au grand regret de la direction.

---

<sup>145</sup>Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit : écrits sauvages et domestiques*, Montréal, La Mèche, « L'Ouvroir », 2017, 2e édition, revue et augmentée, p. 40.



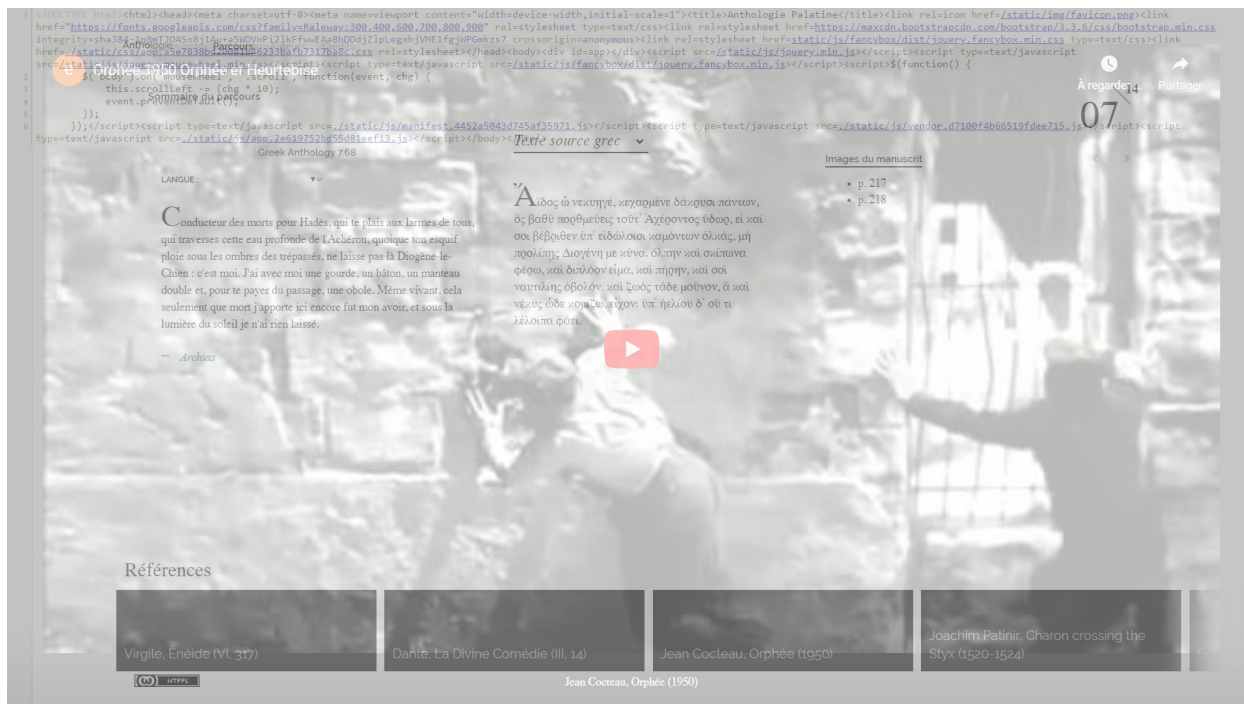


**Figure 12.** Palimpseste du parcours *Greek Anthology 7.69* et du lien faible *Cerberus* de William Blake à partir de la Plateforme Ouverte des Parcours d’imaginaires (POP), Chaire de recherche du Canada sur les Écritures numériques (2020)

Les « palimpsestes » ont été ici une manière d’expliquer le fonctionnement hypertextuel entre les plateformes du projet d’édition par la fiction de pages laissant voir par transparence les échos culturels et techniques. Si cette méthode a été répétée dans les expérimentations qui ont suivi, c’est surtout l’approche du recouvrement et des jeux de transparence qui a évolué en parallèle de la réflexion technique sur le geste d’inscription.

Fabrication qui est celle autant d’une réflexion littéraire qu’une exploration technique aux multiples ramifications, le projet de l’Anthologie est un travail de conscientisation d’une communauté autour de ce qui permet de la mettre en relation avec une culture qui, loin d’être composée d’éléments désincarnés et ubiquitaires, s’inscrit dans des corps donnés que nous retravaillons par nos imaginaires et nos écritures.





**Figure 13.** Palimpseste du parcours *Greek Anthology 7.68*, du lien faible *Orphée* de Jean Cocteau et du code source de la page web à partir de la Plateforme Ouverte des Parcours d’imaginaires (POP), Chaire de recherche du Canada sur les Écritures numériques (2020)

Projet engagé en 2014, le projet Anthologie grecque a une origine qui mérite d’être contée tant elle fait écho par elle-même à une recherche littéraire et au prosaïque élan à l’origine. Un jour, le titulaire de la Chaire et futur porteur du projet, Marcello Vitali-Rosati, désespérait de retrouver une épigramme de l’Anthologie grecque, qu’il souhaitait notamment citer dans le cadre d’une communication.

quelque chose à voir avec une rhétorique de la séduction

« Tu vas être vieille  
 et personne ne voudra de toi  
 alors autant en profiter avant que ce soit le cas »

un carpe diem de casanova

les arguments d’une drague basique

L’anthologie en question rassemble plus de 4 000 épigrammes, organisées en livres. Comme aucune édition numérique structurée n’était disponible en ligne alors, retrouver l’épigramme perdue relevait soit de la chance soit d’une relecture attentive et patiente. Les éditions savantes de l’Anthologie disponibles ne pouvaient résoudre la quête bien que

la plupart d'entre elles présentaient un index thématique (notamment celle de Beckby de 1957).

Ce qui a motivé la conception d'un projet d'édition numérique désormais important dans le monde des *Digital Classics* est une recherche d'argument de chaland.

Le nœud de l'accessibilité et de la traçabilité est donc à l'origine d'un projet d'édition, motivé d'abord par un besoin de recherche particulier, puis élevé à une ambition scientifique plus large, impliquant notamment plusieurs individus et s'inscrivant également dans plusieurs champs disciplinaires pour même dépasser la nécessité absolue d'une expertise.

épigramme 5.95

/peut-être celle-ci ou une autre/

Tu veux garder ta virginité; qu'est-ce que tu y gagneras?

Ce n'est pas dans les Enfers que tu trouveras un amant, jeune fille.

C'est chez les vivants qu'on jouit des plaisirs de Cypris.

Dans l'empire de l'Achéron, pauvre enfant,

nous ne serons plus que des os et de la cendre.

Le cheminement intellectuel effectué dans la connaissance de l'Anthologie, la retranscription de son histoire éditoriale complexe, la découverte des différentes thématiques qui participent de son identité, l'exploration des tensions et fils rouges dont une partie découle justement de son histoire éditoriale, l'observation de ses manuscrits, transparaît dans les étapes d'un projet et notamment dans son épopée technique.<sup>146</sup> Les articles écrits collectivement sur le projet, présentent tantôt les problématiques philologiques, les défis techniques, des angles aussi plus personnels, et avaient dans la période de leur établissement justement pour but indirect de nous permettre, par la répétition et la reformulation, de préciser le projet et de le réorienter éventuellement, nous amenant d'ailleurs à redéfinir son objet d'étude : si jusqu'en 2021, nous avons parlé du projet *Anthologie Palatine*, il a été statué depuis un article publié en 2021 que le projet traitait davantage de l'Anthologie grecque puisque le terme d'Anthologie palatine réfère en réalité à un manuscrit en particulier. La production d'écritures documentaires vaut donc autant de diffusion de résultats du projet, de présentation du cheminement, que constitue des espaces-temps de réflexion sur la fabrique engagée,

---

<sup>146</sup>Marcello Vitali-Rosati et al., « L'épopée numérique de l'Anthologie grecque : entre questions épistémologiques, modèles techniques et dynamiques collaboratives », *Sens public*, n° SP1596, 2021a, disponible en ligne : <http://sens-public.org/articles/1603/> (page consultée le 18 janvier 2022).

des réappropriations de celle-ci, des changements dans ses modulations. Les questionnements généraux,

comment éditer le mouvement littéraire ?

comment faire se rejoindre antique et actuel ?

comment structurer la relation multiple sans créer de hiérarchie ?

ont tracé les contours d'un horizon de travail qui est encore en cours<sup>147</sup>.

Le plus grand apprentissage dans la fabrique de ce projet a certainement été de concevoir un modèle pour rendre compte d'une littérature que nous souhaitions conserver en mouvement culturel. L'idée initiale de conserver une édition ouverte, permettant la collaboration, a engendré des défis techniques évidents (la gestion des droits d'éditeur, le suivi des modifications et ajouts) et des questionnements théoriques : ouvrir un objet littéraire classique à toute collaboration libre ne remet pas seulement en question une notion intellectuelle d'expertise, mais également tout un principe littéraire d'œuvre. C'est à la lecture de différentes études retraçant l'histoire des manuscrits à la source de l'Anthologie grecque que l'équipe de recherche a réalisé une chose et commencé à l'affirmer avec davantage de force dans le cadre de sa conception<sup>148</sup> : l'Anthologie grecque n'existe pas au sens d'un objet clos, d'une œuvre établie, délimitée. Résultat de la somme de compilations diverses, changeant l'ordre, la structure ou même la nature des épigrammes, l'Anthologie émerge d'une pratique à mi-chemin entre la cueillette et l'arrangement qui ne fixe pas, et remet en mouvement constamment les témoins fragmentaires d'une culture. La métaphore étymologique de la fleur (*ἀνθολογία* ou florilège en latin) est ainsi aisée à filer : en tant que fleuristes numériques, nous souhaitions éditer le rassemblement des fragments épigrammatiques sans décider d'une structure qui les fige à un endroit, soit en laissant suffisamment d'espace de collaboration et de souffle pour que tous puissent cueillir et arranger. À la suite de cette période de réflexion et d'appropriation de l'objet anthologique (qui aura produit plusieurs sites et de nombreuses présentations), le principe d'œuvre ne correspondait plus au travail de fabrique littéraire que nous menions :

---

<sup>147</sup>De l'actualité du projet, qui se développe notamment aujourd'hui autour d'une approche algorithmique du corpus, il ne sera pas question, cela fait cependant partie du travail de recherche de Mathilde Verstraete.

<sup>148</sup>Marcello Vitali-Rosati et al., « Editorializing the Greek Anthology : The Palatin Manuscript as a Collective Imaginary », *DHQ*, vol. 14, n° 1, 2019b, disponible en ligne : <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/14/1/000447/000447.html>.

Par son histoire (la multiplication des manuscrits et compilations changeant sans cesse l'ordre, la nature et la succession des épigrammes) mais également par son principe de rassemblements de fragments distincts (par l'époque, l'auteur, le thème, le style ou même le modèle épigrammatique), l'Anthologie défie une notion d'œuvre en tant qu'objet délimitable et échappe ainsi à des principes d'édition savante (mue par la recherche d'une *vérité* du texte et l'établissement d'une unique version).<sup>149</sup> La notion de corpus en revanche permet d'embrasser autant la multiplicité, l'hétérogénéité que la contradiction au sein d'un ensemble sans lui enlever toute possibilité d'édition ou de structuration.<sup>150</sup>

Loin de correspondre à une perspective de l'édition savante décrite par Gunder comme ce qui va permettre de stabiliser des versions, l'édition dans le cadre de ce projet a souhaité faire imploser une notion littéraire, l'idéal de l'œuvre, la remettre en travail, y placer les failles laissant la possibilité d'une collaboration. L'ouverture du corpus s'est faite jusqu'à la possibilité d'ajouter du matériel inédit sous la forme de références externes. « [A]ssociations libres, faites par l'utilisateur/utilisatrice, de contenus divers à un contenu édité »<sup>151</sup> qui « permettent d'incarner le maillage d'imaginaires collectifs »,<sup>152</sup> les liens faibles sont une fonctionnalité qui conserve l'édition de l'anthologie *en train de se faire*, soit dans un potentiel d'agrégation toujours actuel, dans une anthologisation en cours. Dans la chair des liens faibles ou références externes, il est une perception récursive du fait littéraire : en tant que phénomène a-temporel qui revient en vague et se remodèle constamment dans l'expression culturelle d'une société à une époque.

le carpe diem n'a rien de pur, d'unique ou de particulier  
il est diffus, traversé, repris, non-domestiqué  
il se replante d'une culture à une autre  
d'un pré à un autre plus loin

Attrape topoï, le lien faible permet de considérer un mouvement anthologique toujours en l'état dans nos cultures et imaginaires actuels, un mouvement anthologique qui d'ailleurs

---

<sup>149</sup>Marcello Vitali-Rosati et al., *loc.cit.*

<sup>150</sup>Margot Mellet et Mathilde Verstraete, « Passés et présents anthologiques. Le projet d'édition numérique collaborative de l'Anthologie grecque », dans Nicolas Sauret et Marta Severo, *Communautés et pratiques d'écritures des patrimoines et des mémoires*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2024.

<sup>151</sup>Margot Mellet, « Penser le palimpseste numérique. Le projet d'édition numérique collaborative de l'Anthologie palatine », *Captures*, vol. 5, n° 1, 2020a, disponible en ligne : <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/penser-le-palimpseste-num%C3%A9rique>.

<sup>152</sup>Margot Mellet et Mathilde Verstraete, *loc.cit.*

semble être à l'origine même selon la pensée de Doueïhi des cultures numériques, l'anthologie comme « forme et format par excellence de la civilisation numérique ». <sup>153</sup>

Les développements techniques du projet de l'Anthologie grecque, comme cela doit être également le cas pour d'autres projets de la Chaire, incarnent non seulement l'historique particulier d'un projet de recherche, mais sont aussi le reflet de l'évolution en compétences de l'équipe de la Chaire. <sup>154</sup> C'est en ce sens que la fabrication d'une édition numérique collaborative de l'Anthologie grecque s'accorde avec la pensée de l'undercommons ou d'un *thinking through making* car il s'agit moins de retracer les étapes de développement en jalonnant des lectures qu'en parcourant les différentes plateformes créées, expérimentées, perdues, laissées de côté. L'approche de ce que peut représenter l'Anthologie grecque numérique, et ce que la référence littéraire peut représenter pour la culture numérique, s'est établie en travaillant le texte comme un corpus, <sup>155</sup> en le déplaçant vers des analogies populaires, en l'ouvrant à l'amateur, en y insérant des balises et des structures sémantiques, jusqu'à en oublier même parfois de *concrètement* lire ses mots. Ce que l'expérience du projet apprend en revanche sur l'approche de Ingold est que même la pensée dans le *thinking through making* n'est pas au centre du mouvement : si la temporalité de la formule de Ingold peut laisser penser à une intentionnalité et un contrôle, ce qui émerge et qui sera étiqueté comme connaissance a posteriori n'est pas même en creux dans le geste d'amorce. Il s'agit peut-être davantage d'un *through making, thinking* au sens où le travail du faire n'est pas obligatoirement lié à la poursuite d'un résultat théorique précis, mais se rapporte davantage à une exploration.

Ce projet a représenté un moment de fabrique de compétences dont hérite directement la présente écriture, autant dans ses idées que dans ses balisages. L'un des axes du projet, montrer la relation épigrammatique anthologique dans ce qu'elle peut avoir d'actuel vis-à-vis de notre culture, se retrouve dans une conception plus récente, qui n'est pas un projet de recherche de la même envergure, mais qui témoigne d'une quête de fabrique visuelle liée à la problématique de l'image.

---

<sup>153</sup>Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 163.

<sup>154</sup>Margot Mellet et Mathilde Verstraete, *loc.cit.*

<sup>155</sup>Marcello Vitali-Rosati et Margot Mellet, « Éditorialiser l'Anthologie grecque. L'API comme livre numérique », dans Renée Bourassa, *Le livre en contexte numérique : Un défi de design*, ARCANES, Québec, 2021, disponible en ligne : <http://livre-defi-design.arcanes.ca/editorialiser-anthologie-grecque/> (page consultée le 18 janvier 2022).

### 1.3.3. L'obsession des graphes

organiser dans la figure les fils de la pensée  
les faire se croiser  
tisser un texte du texte

GTR ([Grphe Ta Recherche/Graph our Research](#)) est une expérience collective menée par la [Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques](#) dans le cadre des activités du groupe de recherche « [Matérialités comparatives](#) » de l'[Association canadienne de littérature comparée](#) (ACLC/CCLA). Suite à deux ateliers d'écriture collaborative, nous avons conçu et implémenté un outil qui permet de visualiser sous forme de graphiques les liens entre différentes données d'une bibliothèque collective [Zotero](#) selon trois critères ajustables : titre, auteur, thèmes. L'implémentation technique de cet outil est précédée d'une considération théorique, qui a été détaillée dans un [article publié en anglais et en français](#)<sup>156</sup> pour le « meilleur article présenté au congrès annuel par un étudiant diplômé ». Loin d'être un projet à part entière, il s'agit plutôt d'une exploration tissant des liens avec ma propre recherche et influençant cette dernière.

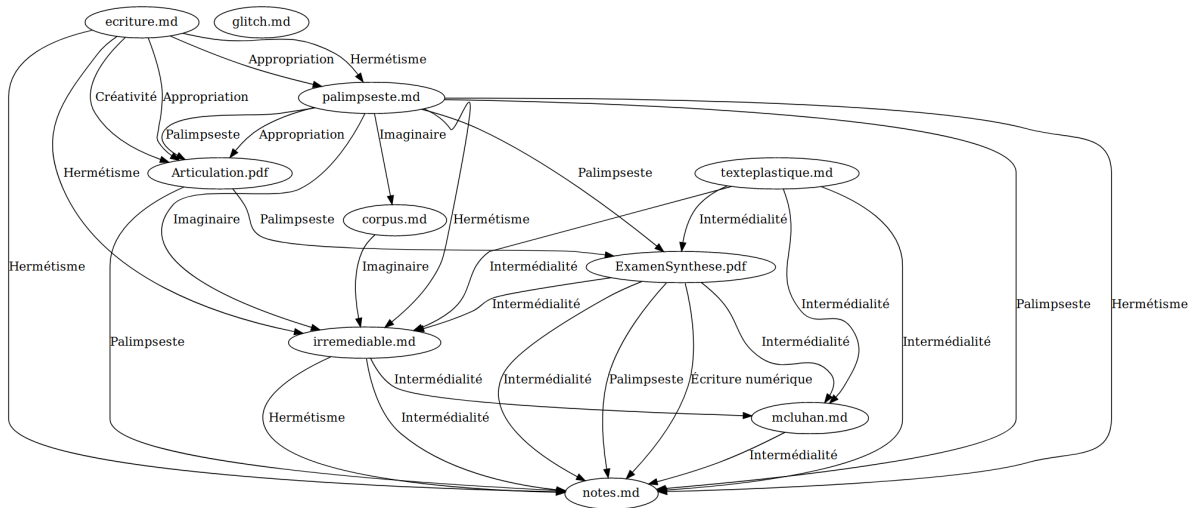
En janvier 2022, je publiais un post de blog sur mon site intitulé « [Grphe ta thèse](#) » qui reprenait une tentative de visibilité dans la rédaction de la thèse.

il faut ranger,  
prendre de la distance,  
avoir une vision sur toutes les pièces  
qui composent cette image en cours

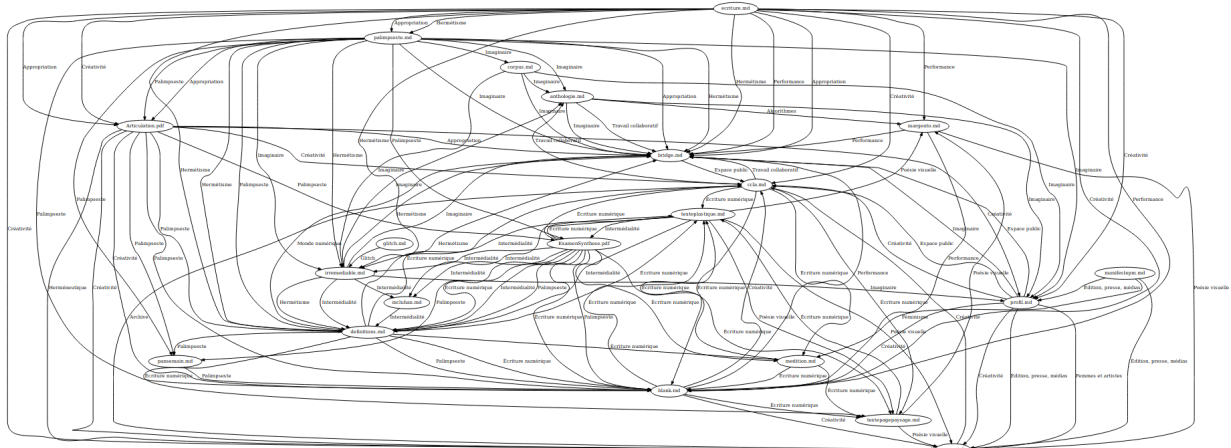
Pour percer à jour les thématiques qui parsemaient les documents d'écriture produits, j'ai établi un système de génération de graphiques à l'aide du langage de programmation python et d'une librairie particulière [graphviz](#). Cette quête des graphiques d'écriture a été documentée sous la forme d'un [jupyter notebook](#). Ce qu'il en a résulté, loin de générer une lisibilité évidente, a permis de mettre en valeur les intrications autour de thématiques principales, et c'est dans le processus de conception qu'a émergé la ligne d'écriture de la thèse : l'environnement d'écriture permet à celle-ci de se révéler.

---

<sup>156</sup>article nominé au [Esther Cheung Award 2022](#).



**Figure 14.** Premier graphe de thèse à partir d'un échantillon des thématiques



**Figure 15.** Graphe de thèse final à partir de toutes les thématiques

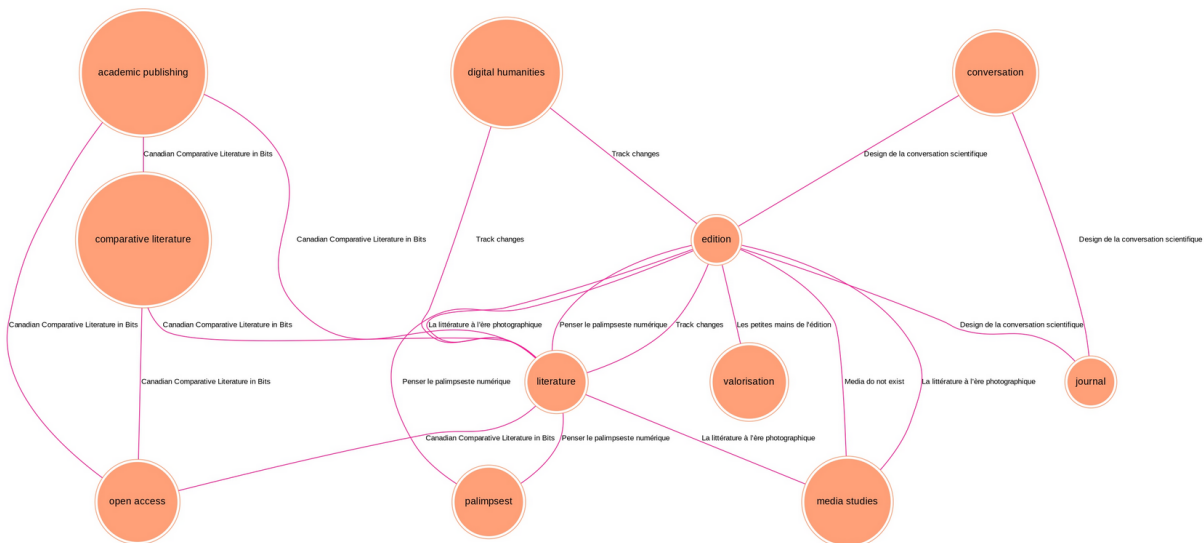
Cette méthode du graphe, gardée en tête depuis cette première expérimentation, a perduré lors de l'organisation d'un atelier d'écriture collaborative. Si le but de l'atelier qui devait être proposé au groupe de recherche « [Matérialités comparatives](#) » de la CCLA était d'encadrer une expérience de codage collaboratif et n'a pas pu être totalement réalisé pour des questions de mise en place complexe d'une interface collective d'écriture en synchrone, l'exploration qui a résulté se fondait sur les mêmes bases que le premier Graphe ta thèse, soit la possibilité d'établir un système de visualisation des arcanes de la recherche. Parmi les textes qui définissent nos recherches et identités de chercheurs/chercheuses, les références



bibliographiques que nous utilisons et produisons tissent des rapports de communauté scientifique : nous sommes liés à et par ce que nous prenons en référence. Dans cette optique, les liens entre les références (qu'il s'agisse de thématiques communes ou de co-écriture) devenaient le matériel à visualiser à partir de l'écriture collaborative d'une librairie Zotero partagée avec les participants de l'atelier. En plus de vouloir démontrer l'importance de structurer les données bibliographiques (et non de les laisser comme du texte brut non structuré sémantiquement), la dimension collective investie dans l'environnement d'écriture et d'édition de Zotero a été l'occasion de rassembler des chercheurs/chercheuses et de leur faire échanger des références, de les amener à exprimer les thématiques attachées à celles-ci et de composer une communauté liée par une pensée commune.

Le dispositif produit pour l'occasion reprend le thème de la conférence de l'Association canadienne de littérature comparée, *Play*, en permettant de produire à chaque moment de l'atelier des visualisations des liens à partir des données en cours d'écriture.

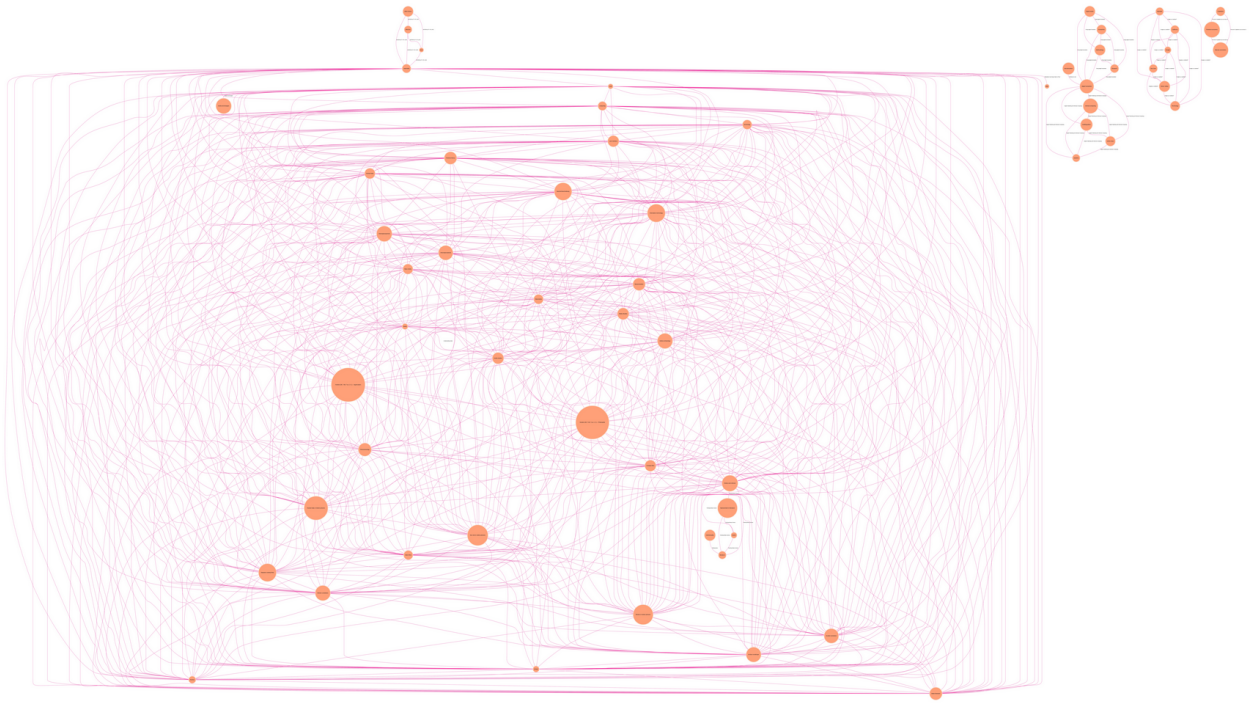
Notre jeu a consisté à révéler les liens entre nos données de recherche afin de concevoir les références comme des sources de réseaux de connaissances et d'identités communautaires insoupçonnées, et à concevoir un espace où le code ou l'aspect technique de l'écriture est un principe actif pour la conception et la mise en œuvre visuelle d'une théorie par une communauté de chercheurs. ([Rapport GTR](#))



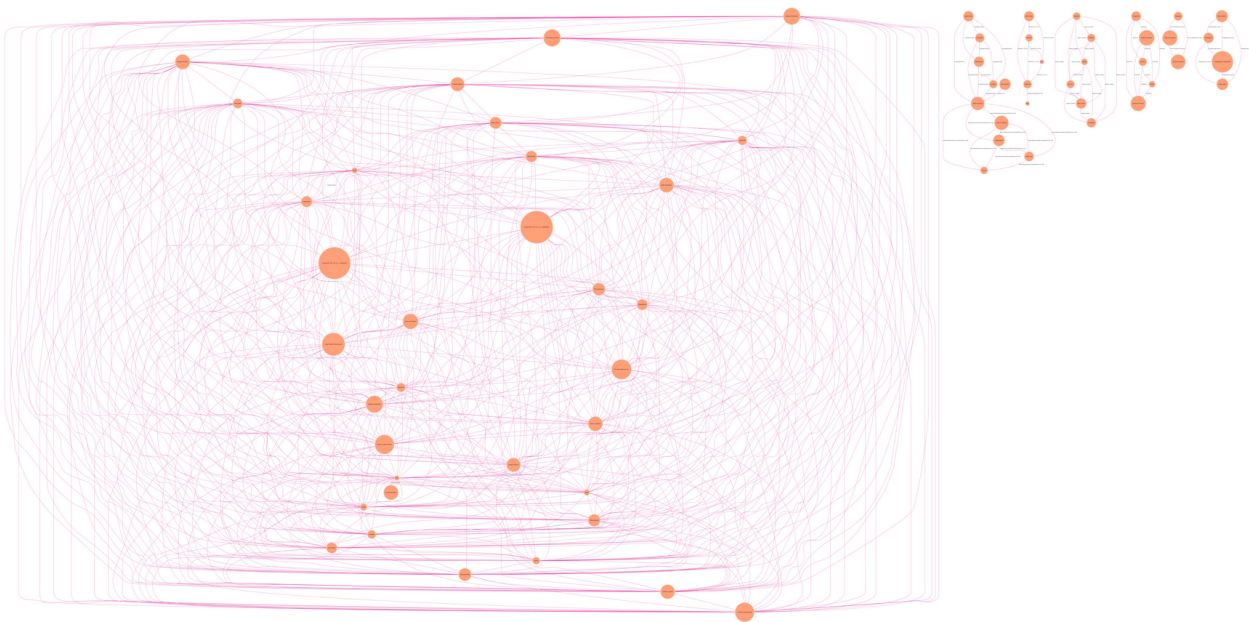
**Figure 16.** Graphe des Tags selon les Titres à 16h







**Figure 19.** Graphe des Tags selon les Titres à 17h40



**Figure 20.** Graphe des Tags selon les Titres à 17h50

L'expérience visuelle qui a été discutée à la suite de l'atelier aura moins montré un recherche de lisibilité (puisque les graphes au bout de quelques minutes d'écriture collaborative sont devenus illisibles par le surplus d'informations et de liens) qu'une réflexion technique sur le besoin de fabriquer de nos regards sur les propres produits et relations de nos données. Chercher à représenter une communauté par ses liens, travailler à concevoir un environnement d'expérimentation ouvert tout en laissant transparent le code source qui est à l'origine de l'exploration, ces gestes demandent une posture de recherche-action vis-à-vis d'une culture scientifique. En ce sens, la fabrication est également le lieu proche de l'atelier, architecture ténue qui a d'autant plus de résonance pour une écriture en train de se faire. Paradoxalement, les espaces de l'atelier et de la chambre à soi ne peuvent être considérés que par rapport à une relation au collectif car ils s'inscrivent dans ses limites et possibilités.<sup>157</sup>

non, le travail de chercheur n'est pas un travail de solitaire  
mes natures (alimentaires, vivantes ou presque) sont là  
mes bruits de couloirs  
mes questions répondues  
mes courriels en attente

Si le visuel en somme n'apporte pas d'informations en tant que tel, le principe de fabrication alors se conçoit davantage comme un mouvement à l'image de la vague deleuzienne de Ingold : moins qu'un horizon de production, elle est un horizon d'agencement de production.

constater le collectif  
constater l'épaisseur  
constater les intrications  
constater les dépassements de l'intentionnalité et de l'individu

---

<sup>157</sup>Élise Turcotte, *op. cit.*, p. 20.

### 1.3.4. La paume écrite

maintenant tu vas écrire

Parvenir à la rédaction s'est opéré d'abord par un passage, une quête du geste, une enquête des environnements techniques d'écriture à disposition. Pour implémenter avec respect la thèse défendue, la recherche a d'abord été celle du lieu d'écriture : quelle interface, quelle chaîne d'édition, quelles modalités ?

chercher un environnement d'écriture qui corresponde à mes pratiques

(donc pas de docx, pas de Word, pas de Wordpress),

trouver un système qui soit accessible, balisé

mais suffisamment plastique pour continuer la pratique,

l'apprentissage dans son exploration

Entre tentatives et errances techniques, la fabrication de la thèse a été l'occasion du développement d'une méthodologie de publication et d'une conviction d'écriture.

il me faut ma chambre à moi de louve

un carnet où je connais les écritures

des feuillets où jouer des tissages

La machine de production est radicalement plus simple que la presse de Gutenberg, mais reprend le même principe d'articulation de briques : un *repository* Github (qui est un service web d'hébergement utilisant le logiciel de versions Git), un système de gestion de contenu (Hugo) et un éditeur de texte (VsCodium) et le travail de personnes en amont qui sont créditées dans la page [Crédits](#).

écrire, sémantiser, éditer  
versionner, commenter, comparer  
publier, produire, diffuser

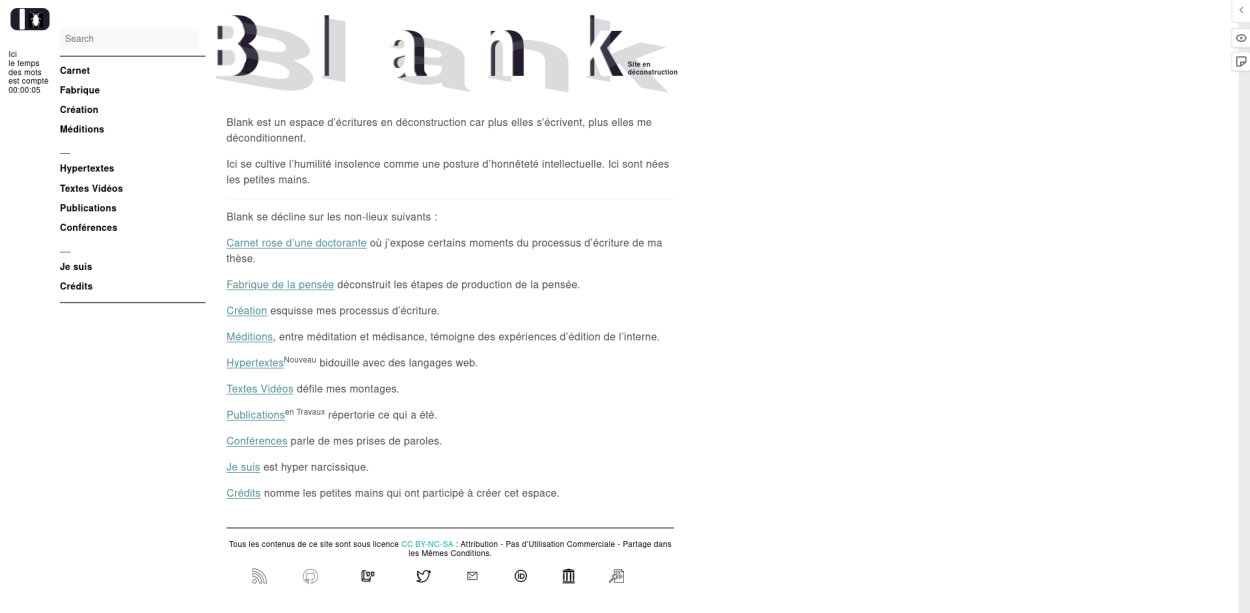


Figure 21. Site [Blank.blue](http://Blank.blue) à la date du 29 novembre 2023

Mon premier site d'écriture, [Blank.blue](http://Blank.blue), sur lequel la thèse a été un temps rédigée et demeure encore aujourd'hui accessible dans ses premiers balbutiements, n'est pas juste une première expérience de publication au fil de l'eau : c'est une prise de conscience de l'importance d'avoir un environnement d'écriture à soi, de saisir l'écriture au sens de conception, de création, d'implémentation d'un lieu inscriptible.

L'élaboration d'un lieu d'écriture restitue la formation technique des années de rédaction et est l'implémentation, dans ses fonctionnements comme ses dysfonctionnements, de l'idée que les conditions d'inscription déterminent l'écriture.

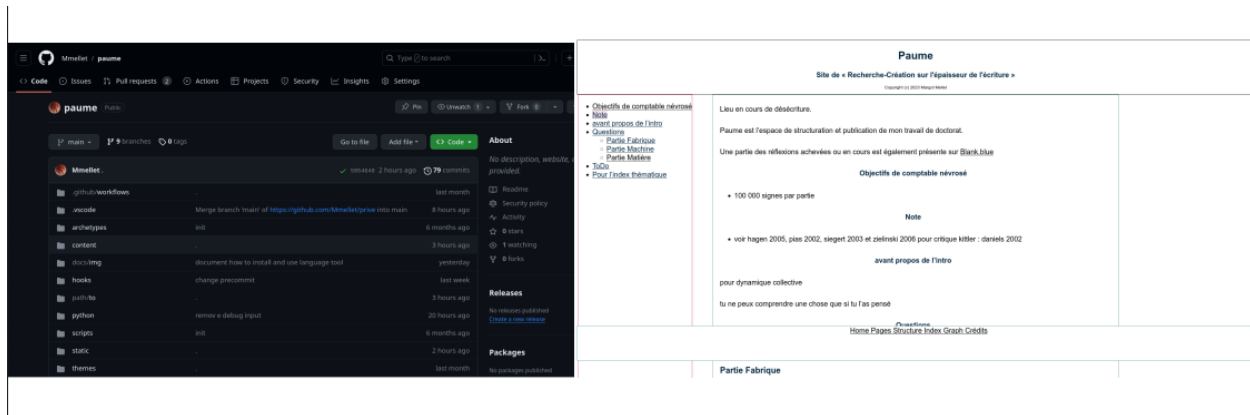


Figure 22. Du repository Github au site. Capture et collage

Le site associé à la thèse (<https://paume.page/>) n'est pas un lieu immobile, mais un paysage dont les reliefs, les structures, jusqu'aux couleurs vont changer au gré des saisons et envies des mains.

au-delà même des délais prescrits par le capital université  
 comme espace de dialogues continus  
 comme mémoire d'un collectif

Le contenu *écrit* ne sera pas modifié en tant que tel : l'espace des *commits* (ou de description des modifications effectuées sur les versions des contenus du *repository*) sera le fil d'une narration inversée (entre le temps technique et la ligne de lecture). Le récit par l'envers commençant est potentiellement infini, et ne parviendra peut-être jamais à son début, continuant une fabrique en cours d'écriture sur le fait de l'écriture.

## 1.4. Obturer la fabrique

Si le miroir de l'auto-référentialité de l'écriture sur sa propre raison et mécanique d'être a pour prétention d'opérer un face à face avec les failles de la fabrique sans renier ses arcanes – oscillant entre éloquence et imposture –, il reflète également une démarche de reconfiguration ou de reconditionnement de notre pensée : dans notre fabrication de la fabrique, l'*Homo faber* est en réalité déjà sapiens et c'est même parce qu'il est faber qu'il est *sapiens*.

Au-delà de ce cadre qui a été le mien pendant mes années de réflexion, et qui constitue donc l'espace de fabrication de cette thèse, la fabrique est un programme d'écriture qui souhaite conclure temporairement et documenter un processus de réflexion comme d'apprentissage de ce que veut dire écrire en écrivant sur le fait d'écrire.

j'écris sur le fait d'écrire

je n'écris pas, je fais sur le faire de l'écrire

je désécris





## Chapitre 2

---

### Le Média



**Figure 23.** Composition de « media/um » à partir de l'origine graphique des lettres

au bord de l'eau à double vague

un homme debout un bras allongé

tenant dans son dos un poisson droit

le protégeant de son avant-bras tendu

que renifle parfois du museau un bœuf

parfois un autre animal aquatique

Le média est une lecture des images qui dans le regard de la paume s'esquissent.

L'écriture (*the written word*) est l'une des 26 lettres de l'alphabet médiatique de McLuhan, placée entre la parole (*the spoken word*) et l'ensemble des routes et des cartes (*roads and paper routes*), soit entre ce qui se ~~perfore~~ performe, prononce, articule, s'expose dans l'espace et ce qui l'organise, le planifie, l'aplatit.<sup>158</sup> Au travers des formes technologiques de sa diffusion et de sa production (dont la machine est un des principes) McLuhan pense l'écriture en termes de structure et en fait, c'est là son originalité, un média en tant que tel (bien que le terme média puisse désigner bien des choses pour le sociologue canadien). Si son approche est principalement historiographique, elle a le mérite de faire de l'écriture une architecture active de la culture, sans lui donner la prédominance intellectuelle à la Goody,<sup>159</sup> au même titre que le vêtement, l'argent ou la presse.

Le bonheur des médias est la négation de leurs dispositifs matériels.<sup>160</sup>

Si la trace écrite est une force médiatique, elle hérite tout naturellement du pouvoir de disparition sous sa propre forme : de ne plus être visible, mais cachée en amont de ce qu'elle formule.

le littéraire dans le dos du littéraire

texte vu, discours lu,

écriture mue

La capacité du média à endormir les sens et discernements (ce que McLuhan nomme *narcosis*)<sup>161</sup> fonctionne comme une hypnose transparente qui trouve prise autant sur une tendance narcissique (l'humain aime se contempler dans les miroitements techniques) que sur une habitude d'idéalisation : face au mot écrit, l'observation cherchera d'abord l'acte de lecture sémantique, ou graphique, d'un élément pris comme un ensemble de signes, avant de creuser l'inscription et y voir sa présence dans une matière. Autrement dit, écho lointain depuis la caverne platonicienne, l'entendement contemple les projections avant de percevoir que la provenance des ombres provient de figurines manipulées dans le dos de l'observateur.

Pour qu'il y ait miroir du monde, il faut que le monde ait une forme.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> *Understanding Media : The Extensions of Man*, New-York, McGraw-Hill, 1964a.

<sup>159</sup> *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge London New York [etc.], Cambridge university press, « Themes in the social sciences », 1977a.

<sup>160</sup> Friedrich A. Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, trad. de Frédérique Vargoz, Dijon, les Presses du réel, « Médias / théories », 2018g, p. 363.

<sup>161</sup> *Op. cit.*

<sup>162</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 154.

Ombre et transparence, autant de motifs qui amènent à oublier l'incarnation, traversent l'époque de l'art moderne en laissant leurs traces dans le paysage théorique. Dans son essai sur les fondements théoriques de l'art moderne,<sup>163</sup> Junod emploie justement les termes de transparence et d'opacité (qui rappellent les termes d'*immediacy* et d'*hypermediacy* employés par Bolter et Grusin dans leur typologie des médias)<sup>164</sup> pour distinguer deux approches de l'art : la *mimèsis* dont la pratique a largement dominé l'histoire de l'art se fonde sur la transparence tandis que la *poièsis* où la création fonctionne de manière autonome se fonde sur l'opacité. La *poièsis* serait selon l'auteur ce qui inspire désormais la pratique de l'art moderne : créant opacité, mais aussi bruit. Le bruit d'une littérature « brouhaha »<sup>165</sup> est celui d'une explosion des genres et des cadres d'une tradition d'écriture en une multitude de formes médiatiques qui aujourd'hui s'entrecroisent peut-être plus rapidement et collaborent plus intimement.

Tout comme l'artiste plasticien, le poète contemporain n'inscrit désormais plus son art dans un seul médium, ici en l'occurrence le texte, mais use de tous les langages à sa disposition<sup>166</sup>

S'il peut être vrai que l'art se détache de conventions et de référents clairement identifiables, la création n'en demeure pas moins inscrite au sein d'un contexte médiatique et déterminée par la capacité des technologies à effacer leurs présences matérielles. Le nœud de la question de l'approche médiatique de l'écriture est donc toute la question de déterminer les rapports de présences.

cartographier un terrain  
où met-on la limite à notre puissance ?  
un panneau droit en plein dans le milieu

Observer l'écriture au travers du prisme médiatique implique ainsi le retournement : se retourner pour étudier la provenance des signes, soit aller à la rencontre des formes médiatiques, à la rencontre des théories qui les ont pensés, également des images et des romans construits autour de ces formes pour permettre à l'œil d'en distinguer les contours.

---

<sup>163</sup> *Op. cit.*

<sup>164</sup> *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003, 6. Nachdr.

<sup>165</sup> David Ruffel, *loc.cit.*

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 65.

## 2.1. In media res

Tantôt dispositif,<sup>167</sup> artefact,<sup>168</sup> message,<sup>169</sup> milieu,<sup>170</sup> conjonctures,<sup>171</sup> ou même véhicule<sup>172</sup> [etc.], le média aura décliné ses peaux au fil des théories au point peut-être d'avoir épuisé ses mues. Délimiter le média, disséquer son anatomie, comprendre son évolution et identifier ses disparités comme ses connivences au fil des époques et des technologies sont quelques-uns (des nombreux) axes qui ont engagé plusieurs chercheurs/chercheuses, même ceux ou celles qui, pour naviguer entre les épines d'une définition précise, ont eu recours à un voile d'imprécision : McLuhan parce qu'il fait du média tantôt le contenu, le contenant ou même le processus liant les deux, offre selon Eco un exemple de *cogito interruptus*.<sup>173</sup> N'arrêtant pas le chenal médiatique, le monde entier est média aux yeux de McLuhan – ainsi autant habité de signes, symboles que de symptômes.<sup>174</sup>

les signes qui nous guident sur le papier  
les fils entrecroisés qui nous drapent  
dans les rues qui ont été schématisées sur le papier  
les roues mécaniques qui nous déplacent  
sur les routes qui ont été dessinées sur le papier  
les machines qui nous gardent en lien  
au-delà des paysages qui ont été mis à l'échelle sur le papier  
les autres corps qui nous assistent  
pour écrire, modéliser, conduire, implémenter, reproduire

---

<sup>167</sup>Giorgio Agamben, « Théorie des dispositifs », *Poésie*, N° 115, n° 1, 2006, p. 25-33, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2006-1-page-25.htm> (page consultée le 9 janvier 2020).

<sup>168</sup>Manuel Zacklad, « Transactions communicationnelles symboliques : innovation et création de valeur dans les communautés d'action », *A paraître in, Lorino, P., Teulier, R. (2005), « Entre la connaissance et l'organisation, l'activité collective », Maspéro, Paris., 2005*, disponible en ligne : [https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00001326](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001326) (page consultée le 10 mars 2022).

<sup>169</sup>Marshall McLuhan, *op. cit.*

<sup>170</sup>Eric Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula Colloques*, 2017, disponible en ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document4278.php> (page consultée le 17 février 2020).

<sup>171</sup>Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *op. cit.*

<sup>172</sup>Charles Baudelaire, *Fusées*, André Guyaux (dir.), Paris, Gallimard, « Folio », 2016.

<sup>173</sup>*La guerre du faux*, trad. de Myriam Tanant, Paris, Grasset, 1985a, 274 p., p. 138.

<sup>174</sup>Umberto Eco, *Travels in Hyperreality : Essays*, trad. de William Weaver, San Diego, Calif., Harcourt Brace, « A Harvest book », 1990b, 307 p.

Chose infime, entre-deux,<sup>175</sup> ou universel (englobant l'écriture, le vêtement, l'automobile, l'ordinateur, et même la femme chez),<sup>176</sup> le média semble être tantôt l'aiguille recherchée et la masse la dissimulant. Les différentes traditions théoriques et linguistiques qui ont émergé (principalement depuis le XX<sup>e</sup> siècle) sont réunies dans la pensée des médias bien que venues parfois d'horizons disciplinaires distincts,

à leurs propres vitesses,  
avec leurs propres bagages embarqués,  
elles se heurtent à un même mur :  
    où arrêtons-le média ?  
        à l'horizon ?  
et si comme lui,  
il ne cesse de se repousser plus loin  
    au fil de nos avancées ?

Avant d'entrer dans la chair de ces théories qui ont déjà établi leurs secteurs et les couloirs menant des uns aux autres, tentons un exercice.

Faisons *tabula rasa* du média.

Restons-en deçà de ce que nous connaissons de lui, mettons de côté tous les concepts, les discours, les imaginaires.

Posons à l'écart (symboliquement du moins) les livres lourds des synonymies et de métaphores qui font du média une roue tournant sur elle-même.

Plaçons-nous pour quelques lignes en terrain inconnu, dans la marge un peu plus dégagée pour une nouvelle esquisse du territoire.

### 2.1.1. Media rasa

Ce jeu, qui pourrait s'apparenter à un exercice de style littéraire, n'a d'intérêt ici que celui de *rebooter* l'esprit vis-à-vis du média et de ses ombres projetées : un arrangement de matières, une construction d'images et de mots, qui peut se définir spatialement de multiples façons et où singulier et pluriel se confondent et se recouvrent. Médium, média, médias, avec ou sans accent ? La question de la nomination permet déjà une incision.

---

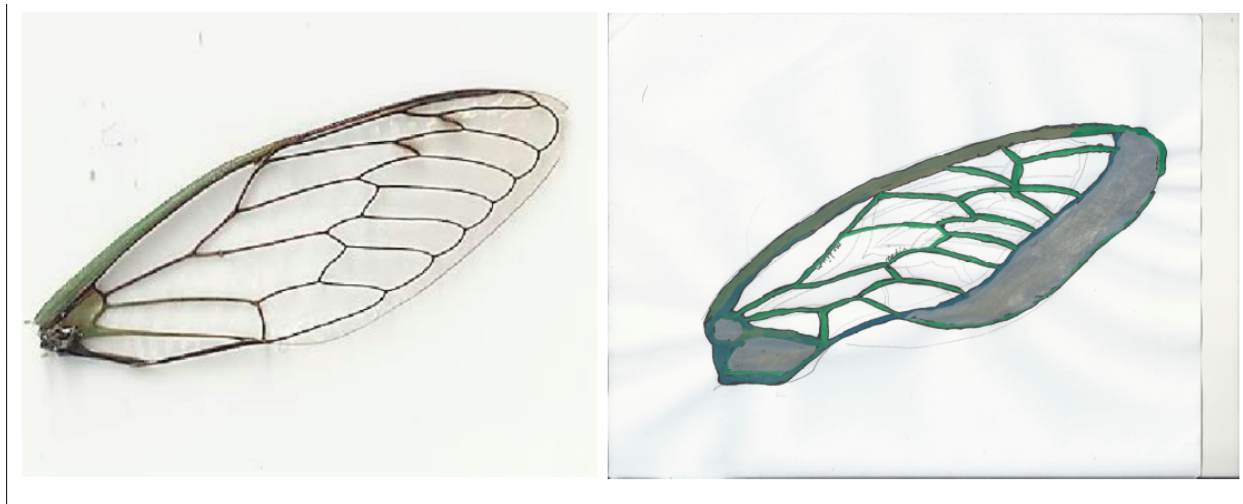
<sup>175</sup>Daniel Sibony, « Création et entre-deux », *Che vuoi ?*, vol. 19, n° 1, 2003, p. 39-56, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-che-vuoi-1-2003-1-page-39.htm> (page consultée le 25 octobre 2023).

<sup>176</sup>Marshall McLuhan, *op. cit.*

Revenons-aux livres qui n'avaient été écartés de la table d'étude seulement pour un court moment. L'*Oxford English Dictionary* définit pour la première fois *medium* en tant que dérivé du latin postclassique *media*. Le pluriel était utilisé plusieurs siècles avant le singulier qui fut préféré par l'utilisation moderne pour désigner les arrêts vocaux de type [β], [γ] et [δ] pour le grec ancien<sup>177</sup>.

me [δ[δ[δ]δ]δ] ia

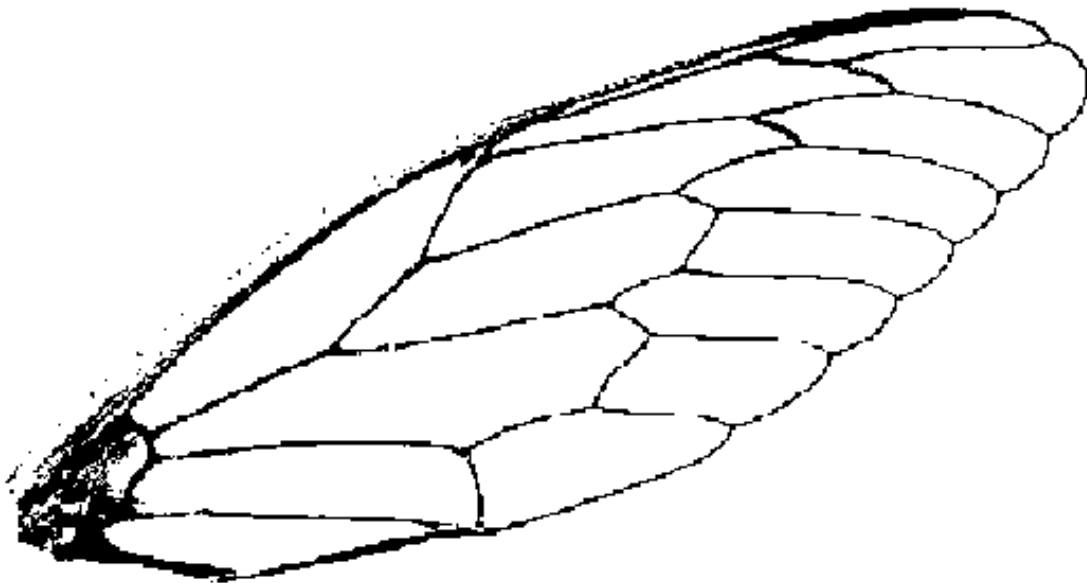
Considérées comme des occlusives voisées, les lettres du média résonnent par l'interruption, car produites en obstruant l'air du chenal vocal, articulation qui fait vibrer les cordes vocales. Désignant largement trois saveurs littérales de voisement (bilabiale, vélaire et dentale), le média est sur le fil, entre l'expression et la rétention, et il fait sens par ce qui suit, par ce qu'il introduit, par ce qui le met en performance. Astuce orthophonique, pause en bout de bouche et paradoxe d'un son par vibration d'un air pris entre deux états, il est cet arrêt vocal non aspiré permettant la bonne transmission et le respect de conventions rythmiques poétiques. De la voix à la veine, il n'y a qu'une acception.



**Figure 24.** Récolte (aile de cigale). Première étape de la création *Nervure* (à gauche) | Preuve de concept de la création *Nervure* (à droite)

<sup>177</sup>En réalité, les différentes sources sur le sujet semblent s'accorder sur un flottement même de la définition : certains y voient un arrêt vocal, d'autres un allongement (Carus Lucretius, *Caroli Lachmanni in T. Lucretii Cari De rerum natura libros commentarius*, Karl Lachmann (dir.), Berolini : Impensis G. Reimeri, 1850, 453 p., disponible en ligne : [http://archive.org/details/bub\\_gb\\_ihWGVasklRMC](http://archive.org/details/bub_gb_ihWGVasklRMC) (page consultée le 26 octobre 2023)).

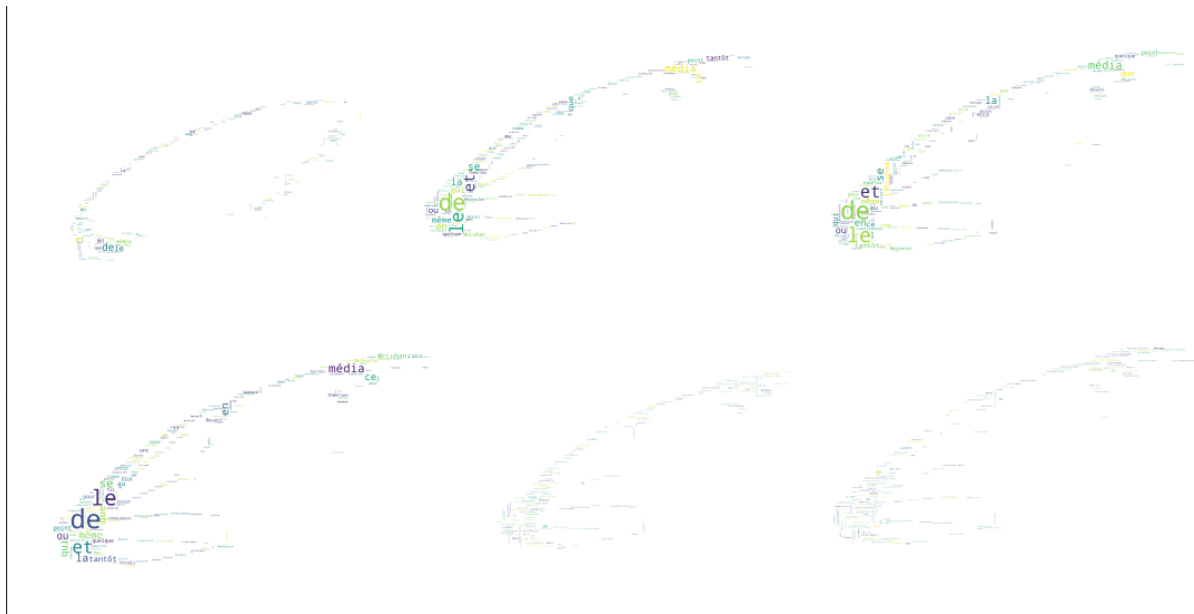
La réalité organique du média que traduisait déjà son premier sens, celui d'une typologie pour ces lettres dont la production sonore est un agencement particulier des chairs buccales, se poursuit dans la deuxième entrée du terme proposée par l'*Oxford English Dictionary* et transcrit un agencement de matières plus organiques : « la couche moyenne de la paroi d'un vaisseau sanguin ou lymphatique » et la troisième acception emboîte en ce sens : « une veine principale [...] dans le schéma de base de la nervation des ailes d'insectes ». Resserrement encore des racines médiatiques, c'est dans le sillon vocal ou veineux que s'exprime déjà l'idée d'une transmission et d'une articulation qui permet un fonctionnement physique (une envolée) ou langagier (une logorrhée).



**Figure 25.** Modèle pour l'expérimentation de la création *Nervure*

Partagé par ces premiers lieux du média s'impose un sens qui sera ensuite assimilé comme le sens commun dans le latin moderne : l'*entre*, le *milieu*, ce qui *fait lien*. Comme à la frontière, n'étant ni une vocale tenue (les lettres [π], [χ] et [τ] sont des occlusives sourdes produites sans la vibration de la corde vocale), n'étant ni l'*intima* ou l'*adventitia* (les autres parties du vaisseau sanguin), le média est cet espace liminaire qui va peu à peu développer une identité propre, au-delà de la dynamique de l'identification par élimination ou par

non-adéquation. Si se distinguent deux branches sémantiques (une vocale, une organique), l'exercice de création proposé ici joue à faire se rejoindre les deux : le défi n'est pas seulement poétique – contrainte littéraire ou labyrinthe à soi d'une écriture – mais également conceptuel. Le recouvrement des significations d'origine (que l'on rencontre aujourd'hui rarement, car devenues largement obsolètes) marque tout ce que peut incarner le principe de composition du média : jonction entre sangs, sens ou signes, arrangement physique spécifique, marge où se joue une action que l'on appellera médiation.



**Figure 26.** De gauche à droite, haut en bas, états 1 à 6 de la création *Nervure*

L'expérimentation implémente ici le principe du calligramme – de l'image par le texte, de la forme par la veine, de l'objet par l'articulation – en l'automatisant. Conçu avec [Enzo Poggio](#), le programme en python inspiré de deux pratiques : le dessin d'image vectorielle (ou SVG) et la coordination de points par le clic sur l'image. Hébergé sur un dépôt Github (nommé [Calligram express](#)), l'environnement *poetry*, dans lequel est lancé le script *scr.py*, permet à partir d'une image (préférentiellement éditée en noir et blanc) de positionner sur cette même image les coordonnées de passage d'un texte également fourni dans le dépôt. Autrement dit, le programme ouvre un espace où cartographier le périple d'une écriture à partir d'un modèle figuratif. Le calligramme obtenu à la suite de l'étape de cartographie reflète non seulement la lecture de l'image par l'individu, mais par ailleurs l'arrangement efficace du





L'image du média demeure une construction de ~~morts~~ mots qui font bouger l'épaisseur d'un concept sans en remanier totalement sa structure : ne dérogeant pas à cette règle de construction de nos propres labyrinthes littéraires, *Nervure* est une image de mots nourrie à partir des propres mots qui en ont amené l'implémentation.

l'aile de cigale récoltée  
en référence au sens organique du média  
mute selon les tracés cartographiques,  
selon les corrections de formules,  
selon les lectures de l'image et les remaniements,  
selon l'heure tardive également où les yeux scrutent,  
selon enfin le développement technique de l'environnement en amont

L'archive des louvoiements de l'expérimentation permet d'esquisser une première force du média dont les théories qui s'en revendiquèrent tireront parti : celle de la représentation.

[T]oute histoire des médias devrait s'accompagner d'une réflexion sur la sensibilité portée envers les médias, sur ce qui en eux fait rêver et imaginer, perceptible dans le geste même de les représenter.<sup>178</sup>

La forme du calligramme remue au fil des modifications apportées au texte qui la construit (le premier paragraphe de la section *In media res*) et fait ainsi s'articuler discours et représentation dans un principe de composition graphique non-fixé. À partir de ce seuil que nous savons changeant selon nos propres mots, nous pouvons poursuivre l'intrusion.

### 2.1.2. L'entre-deux

entrée dans l'entre

Si l'on poursuit la percée, tout en demeurant encore distants des théories inévitables qui petit à petit se dessinent à l'horizon, la définition moderne du terme médium développe l'imaginaire autour de l'entre-deux décliné en une série de figures : incarnation d'un intermédiaire social et culturel, les poètes et devins sont les *véhicules* de messages hors de la portée des humains et ont ainsi comme mission de transmettre cet inaccessible. L'intermédiaire (celui qui est au centre de la médiation et qui est défini par celle-ci) ou le messenger

---

<sup>178</sup>Guillaume Pinson, « L'imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIXe siècle », *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 11, 2012, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/5306> (page consultée le 26 octobre 2023), p. 10.

sont des tiers indispensables à toute communication en ce qu'ils portent d'un endroit à un autre et participent non seulement d'une interaction, mais également d'une institution.<sup>179</sup> Système de transmission d'informations lointaines, la fonction du messager (des dieux ou du langage) a depuis la figure d'Orphée et la tradition platonicienne permit de définir l'éthos du poète (homme) comme un être inspiré à qui il revient, seul capable d'assumer cette mission le plaçant entre deux mondes, de transmettre et donc de traduire. Dans le long poème *Les rayons et les ombres* (1839), Hugo développe la figure allégorique du poète et sa fonction (I) : dévoiler la vérité tout en refusant de la livrer sans ce voile qui la détermine, soit jouer l'authentique par l'artifice. Les marques du poète, distingués par des formules antithétiques (*s'exiler dans la foule, le silence afin d'entendre, l'ombre afin de voir le jour*) et des oxymores (*luttés serviles, gazons des villes*) et des images synesthésiques (« entendre la nuit »), relèvent d'un sens entre plusieurs réalités. « Semeur », le poète l'est dans la mesure où il incarne cette figure entre deux états du monde (le poème décline les bipolarités des espaces [villes, campagnes], des statuts politiques [roi, peuple], des statuts ontologiques [hommes, divin]).<sup>180</sup>

arpenteur de mondes  
 porte-voix  
 entre-sangs

Placé cependant au-dessus de la mêlée, déraciné d'une nature humaine à laquelle il n'a jamais totalement correspondu, le poète est une oreille tendue pour le divin : d'un point de vue sonore, le poème produit une série d'allitérations récurrentes avec la lettre [p] (« pieds des passants », « périlleux passages »). Entre deux, le poète est ainsi physiquement « [l]es pieds ici, les yeux ailleurs », entre passé et avenir pour transmettre au présent un enseignement. Autrement dit, le poète partage avec le média la caractéristique déterminante d'être autant défini par une fonction de transmission que de demeurer inclassable selon les catégories humaines, de se trouver légèrement en dehors du domaine des hommes. Comme le héros grec, le poète n'est en réalité pas celui qui écrit, mais celui au travers de qui le divin écrit : il est l'équivalent d'un prolongement de la plume.

<sup>179</sup>Sybille Krämer, *Medium, Messenger, Transmission : an Approach to Media Philosophy*, Amsterdam, Amsterdam university press, « Recursions : theories of media, materiality, and cultural techniques », 2015.

<sup>180</sup>Victor Hugo, *Œuvres complètes. Tome VII*, HACHETTBNF, 2013, Hachette.

Origine de cette dimension semi-humaine du poète, la figure du devin est déjà celui qui se fait le passeur de message pour l'humanité, celui qui va lire les signes des mondes pour en transmettre une vérité – lire les étoiles, la nuit, les entrailles, etc. – il va autrement ouvrir par la lecture, la lecture de l'écran,<sup>181</sup> le principe d'écriture.

C'est en inventant la lecture pour comprendre les messages visuels venus des dieux que le devin nous a ouvert l'accès à l'écriture. Cette corrélation de la divination et de l'écrit est évidente en Chine, où le sage est celui qui peut « lire dans l'univers ».<sup>182</sup>

Le passage à une fonction de transmission est, autant chez le poète, le devin que le médium (notamment dans les phénomènes d'incorporation et de matérialisation des « esprits »), synonyme d'une transfiguration.

pieds sur terre  
yeux ailleurs  
esprit au-delà

Ce dont le médium se fait l'intermédiaire est un accès à une part non-humaine du monde. La parole transmise, qu'elle soit dite prophétie, poème ou élégie, par les propres configurations de la transmission, se trouve alors prise dans un système d'abstraction. La position de McLuhan, qui d'une main fait du média « le message » et de l'autre brandit un ouvrage comme un livre de lois « pour comprendre les médias », n'est autre que celle d'un messenger, porte-parole qui livre une vision du monde où des éléments, qui n'avaient auparavant que peu d'épaisseur ou d'intérêt pour les sciences, deviennent les symboles et marqueurs de phénomènes fondamentaux. Cette tendance du chercheur au lien, à trouver le sens du média dans chaque particule du monde, est justement ce que Eco désigne comme *cogito interruptus*.

*Cogito interruptus* is typical of those who see the world inhabited by symbols and symptoms. Like someone who, for example, points to the little box of matches, stares hard into your eyes, and says, "You see, there are seven. . .", then gives you a meaningful look, waiting for you to perceive the meaning concealed in that unmistakable sign.

*Cogito interruptus* is also typical of those who see the world inhabited not by symbols but by symptoms : indubitable signs of something that is neither here below nor up above, but that sooner or later will happen. . .

---

<sup>181</sup>Anne-Marie Christin, *L'image écrite, ou, La déraison graphique*, Paris, Flammarion, « Idées et recherches », 1995a.

<sup>182</sup>*Ibid.*, p. 180.

*Cogito interruptus* is not a great prophetic, poetic, psychological technique. Only that it is ineffable. And it takes real faith in *cogito interruptus* – and a wish that readers understand me – for me to venture to speak of it, no matter what.<sup>183</sup>

Le *Cogito interruptus* est typique de ceux qui voient le monde habité par des symboles et des symptômes. Comme quelqu'un qui, par exemple, vous montre une petite boîte d'allumettes, vous regarde fixement dans les yeux et vous dit : « Tu vois, il y en a sept... », puis vous jette un regard significatif, attendant que vous perceviez le sens caché dans ce signe sans équivoque.

Le *Cogito interruptus* est également typique de ceux qui voient le monde habité non pas par des symboles, mais par des symptômes : des signes indubitables de quelque chose qui n'est ni ici-bas ni là-haut, mais qui tôt ou tard se produira...

Le *Cogito interruptus* n'est pas une grande technique prophétique, poétique, psychologique. Il est seulement ineffable. Et il faut une véritable foi dans le *cogito interruptus* – et le souhait que les lecteurs me comprennent – pour que je me risque à en parler, quoi qu'il arrive. (traduction personnelle)

Symbole ou symptôme, le média appréhendé comme message a quelque chose d'un automatisme du sens, d'un réseau tentaculaire de connexions significatives, de la révélation révolutionnaire, qui amène à mettre à distance ses propres conditions matérielles. Dépassement de l'objectivité et de l'entendement du commun des mortels, le médium n'a de corps que pour être transfiguré : ce n'est pas un livre que je lis, mais Hugo qui me parvient au-delà de la matière.

Le chapelet est un medium, un véhicule ; c'est la prière mise à la portée de tous.<sup>184</sup>

Gardant au creux un héritage de transfiguration, le sens moderne, qui apparaît dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qui, pour Baudelaire, relève encore d'une part divine comme d'une institution religieuse (pour étymologiquement, *faire lien*), se précise pour favoriser la valeur de *transport* : qu'il s'agisse de transport dans le temps (la mémoire)<sup>185</sup> ou dans l'espace (support d'inscription), les médiums ou média sont à comprendre comme des environnements sociaux et institutionnels (intégrant les médiums qui sont alors les appareils

<sup>183</sup>Umberto Eco, *op. cit.*

<sup>184</sup>Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 635.

<sup>185</sup>Eric Méchoulan, *La culture de la mémoire : ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Champ libre », 2008a.

matériels et techniques) qui permettent des modes d'enregistrements, *mémoriels*, de l'information. C'est à partir de la culture de la communication de masse, associant volume à vitesse des développements, que le recouvrement du pluriel et du singulier se cristallise : les médias sont un contexte d'émergence, des puissances d'apparitions, de présence et d'effets de présence des médiums.

Dans la médiation comme dans l'expérience médiumnique, la transmission est affaire d'un équilibre entre transparence et opacité,<sup>186</sup> entre rayon et ombre : le médium, l'individu qui va incarner un accès à un hors-monde, est tel parce qu'il dissimule son fonctionnement. Entre élitisme et mystère, c'est là une figure qui semble permettre de lier le principe de médiation à des figures plus courantes de l'artifice : poète, magicien, devin. À la manière d'une performance d'illusionnisme, le médium est justement de métier celui qui va diriger notre attention vers ce qui dissimule plutôt que vers ce qui révèle, et c'est en cela que cette posture de démonstration est un entre-deux médiatique. La médiation du médium fonctionne précisément si l'absence est bien représentée au présent<sup>187</sup> : si donc l'enjeu de la présence est au cœur de la définition du médium, la représentation des effets différents de présences (direct et indirect, évident ou difficile à percevoir) constitue la mécanique du média. « Narcose »<sup>188</sup> ou impératif fonctionnel,<sup>189</sup> toute la démonstration du médium est alors de dissimuler son fonctionnement et c'est par cette dissimulation que le médium est médium : il ne transmet pas seulement un accès, il est une mise en scène de cette capacité à transmettre.

### 2.1.3. L'entre de l'entre

Définir les modalités de présence de l'entre implique pour le discours de distinguer non seulement deux côtés de part et d'autre, dont on interrompt les arêtes pour circonscrire le territoire du milieu, mais également une temporalité à l'image d'une frise chronologique où le dernier arrivé est toujours le plus incertain. Cette perspective du médium (transmission et représentation incarnée de la transmission) est ce que traduit notamment la typologie des médias proposée par Bolter et Grusin<sup>190</sup> : les types *immediacy* (transparence) et *hypermediacy*

---

<sup>186</sup>Jean-Marc Larrue, *loc. cit.*

<sup>187</sup>*Ibid.*

<sup>188</sup>Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. de Jean Paré, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Points » n° 83, 1977b.

<sup>189</sup>Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *op. cit.*

<sup>190</sup>*Op. cit.*

(authenticité). Les typologies à l'origine, les types *hot* et *cool* de McLuhan,<sup>191</sup> s'inscrivait déjà dans une certaine dépréciation d'un type pour un autre.

soufflant le froid  
brûlant le chaud  
lecture est température ressentie par les sens  
et la vitesse de leurs transmissions aux corps

Les médias de type *hot* sont ceux qui demandent peu d'effort de participation de la part des usagers parce que formés sur l'amélioration d'un sens unique (*high definition of a single sense*) comme la radio, la lecture, la peinture, le cinéma; tandis que les médias de type *cool* sont ceux qui vont exiger une grande participation de la part des usagers parce que structurés sur des informations manquantes, une définition pauvre (*low definition*) comme le téléphone, la télévision, les dessins-animés, etc. Loin de considérer ces suites typologiques comme des bases d'un monument définitionnel, il faut voir cette proposition de McLuhan comme un exercice de style.

première démonstration d'une entreprise  
\*cogito\*  
comprendre du fonctionnement des médias tout en restant en eux  
saisir les dynamiques de médiation  
\*grasp\* les effets d'utilisation  
faire se rencontrer les effets de nature et de structure

La saveur de l'expérimental, de l'exploratoire et du kinesthésique de la proposition de McLuhan – qui comme Kittler a été placé au-devant de traditions théoriques, éclipsant les chercheurs ayant auparavant travaillé sur ces questions<sup>192</sup> – si elle menait à des approximations et des raccourcis de l'imaginaire, a été quelque peu perdue dans les typologies qui ont suivi.

un média n'est plus ce que l'on perçoit  
miroir technique des sens  
mais une structure du réel  
puissance de l'ingénieur sur le monde

---

<sup>191</sup> *Op. cit.*

<sup>192</sup> Jussi Parikka, *What Is Media Archaeology?*, Cambridge, UK ; Malden, MA, Polity Press, 2012, 205 p.

En reprenant une dynamique binaire et hiérarchique où, le plus souvent, un type est établi au détriment de l'autre, Bolter et Grusin, et Archibald à leur suite,<sup>193</sup> ont proposé des types médiatiques qui essaient fondamentalement toujours de comprendre la présence médiatique. L'*immediacy* désigne « un type de représentation visuelle dont le but est de faire oublier au spectateur la présence du médium et de lui faire croire qu'il est en présence des véritables objets de la représentation »,<sup>194</sup> pour reprendre une expression des auteurs : c'est une *window through*. L'*hypermediacy* a contrario désigne « un style de représentation visant à rappeler au spectateur la présence d'un médium »,<sup>195</sup> c'est une *window at*.

je te vois au travers  
je te vois de travers  
et le média toujours nous regarde droit

Définie en ces termes, la question se pose de savoir si ces types sont du côté de l'intention ou de l'effet. Selon Archibald, les typologies de Bolter et Grusin participent d'une phénoménologie de la réception<sup>196</sup> et, en cela, elles ne semblent pas pouvoir être assimilées totalement par les notions d'opacité et de transparence, avalées entièrement par le rayon ou l'ombre. Elles se posent selon une structure bicéphale et chronologique. L'*hypermediacy* a été conçue à la suite de l'*immediacy* et, peut-être en partie pour cette raison, est un type moins développé, plus évasif et restreint dans sa définition même.

À la suite de cette typologie des médias – jeu de surenchère de termes-boîtes dans lequel les joueurs reconnaissent le caractère relatif de leurs mains – Archibald proposera des types, qui posent des problématiques semblables : la fluidité « l'état d'un support sur lequel nous avons peu de prise et dont le contenu est perceptible en surface » qui correspond à l'*immediacy*, et la stabilité est « état d'un support solide et bien souvent statique » à l'*hypermediacy*.<sup>197</sup> À l'insatisfaction éternelle de terminologies justes (qui auront toujours tendance à aplatir et essentialiser les faits) s'ajoute tout particulièrement dans la proposition d'Archibald une problématique opposition (revenant ainsi à un héritage mcluhanien). La

---

<sup>193</sup> *Le Texte et la technique*, Montréal, (Québec), Le Quartanier, « Collection erres essais », 2009.

<sup>194</sup> Jay David Bolter et Richard Grusin, *op. cit.*, p. 272.

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> Samuel Archibald, *op. cit.*

<sup>197</sup> *Ibid.*



lecture donnée par Hayles,<sup>198</sup> loin de résoudre le nœud ou juste d'en clarifier les fils, a le mérite de lisser quelque peu le principe d'antagonisme au sein du média : les catégories, comme dans un écosystème, sont à l'image des prédateurs et des proies.

tu traques  
je me tapis  
tu pistes et guettes  
je scrute et veille  
tu chasses  
je prends ton revers

Prédateurs ou proies, utilisant et utilisés, développent des stratégies distinctes qui « s'inter-impliquent », c'est-à-dire qu'elles fonctionnent en symbiose. Dans le cadre des catégories dans l'entre, cela implique que toute typologie, quelle que soit la stratégie de discours déployée, est poreuse, interchangeable selon la focale : c'est de la symbiose ou de la synergie de ces boîtes qu'émerge le fonctionnement théorique du média.

Ces clefs de lecture définissent au final une même tendance, faire oublier sa présence et la rappeler avec persuasion : balancement qui ne doit pas permettre au fond de distinguer des types, mais permettre de le placer en tension. Le média comme le médium sont une question d'agencement de la présence et de jeu sur les effets de présences produits qui se fondent sur des renversements successifs dépendamment d'où se pose notre attention. Faire oublier le médium, son mode opératoire, dans la médiation relève de la transparence tandis que laisser visible la présence du médium s'apparente à l'opacité. Dans l'authenticité comme dans l'opacité, le médium au fond ne fait que suivre sa feuille de route et les sensations de disparition de sa nature technique, ou de la dimension logique de sa démonstration, relèvent de la réussite de cette dimension. La logique essentialiste qui se dessine dans les contours des typologies médiatiques fonctionne en un sens comme une hantise de la notion, condamnée à un éternel entre-deux.

---

<sup>198</sup>*How We Think : Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2012c, disponible en ligne : <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/H/bo5437533.html> (page consultée le 27 janvier 2022).

Si les typologies présentées permettent d'établir des degrés de perceptibilité ou d'évidence de la médiation,<sup>199</sup> cette phénoménologie de la réception permet de considérer l'écriture comme un jeu de dosage : la médiation opère lorsque transparence et opacité se rejoignent pour constituer un objet qui opère à l'œil nu, sans révéler néanmoins toutes ses techniques.

La dynamique métonymique, l'imaginaire divin, la question de la subjectivité des typologies amènent à la même question que s'est posée la pensée intermédiaire<sup>200</sup> :

Est-ce que le média existe ?

Ne sommes-nous pas face à une projection théorique ?

encore une ombre que laisse paraître le rayon d'un \*cogito\*

À une représentation superposant les images ?

À une limite de l'esprit qui ne peut saisir l'entre comme transmission ?

au-delà de l'inscription

permettant d'observer

de disséquer

ce qui \*est\*

Les typologies, en plus de cartographier le territoire d'un fait culturel, permettent de ramener ce fait (média ou médium) à l'humain, soit aux catégories de l'entendement, pour ne pas laisser à la part de l'ombre, non-humain ou divin, tout le pouvoir d'une articulation du monde.

---

<sup>199</sup>Jean-Marc Larrue, *loc.cit.*

<sup>200</sup>*Ibid.*

## 2.2. Media muta

Les systèmes des médias sont distingués en trois phases dont se saisissent les études pour comprendre les effets de ruptures et de continuité d'une époque culturelle à une autre (notamment entre 1800 et 1900)<sup>201</sup> :

La phase 1, à partir de la guerre civile américaine, développa des techniques de stockage pour le son, l'image et l'écriture : le film, le gramophone et le système homme-machine qu'est la machine à écrire. La phase 2, à partir de la Première Guerre mondiale, développa pour les contenus stockés les techniques électriques appropriées de transmission : la radio, la télévision et leurs jumeaux plus cachés. La phase 3, depuis la Seconde Guerre mondiale, convertit le schéma fonctionnel de la machine à écrire en une technique de prévision.<sup>202</sup>

Les premiers temps de la pensée des médias se sont articulés autour de la question de l'être de l'objet d'étude : de ses effets de présence entre opacité et transparence, de ses polymorphiques manifestations culturelles jusqu'à la dynamique du mouvement qui vient le définir et l'impossibilité de le saisir (« to grasp » qui fait partie du vocabulaire des premiers intermédialistes), le média est un jeu de mains dont les règles dérogent aux théories.

### 2.2.1. Media rosa

Ein Medium ist ein Medium ist ein Medium. Das Wort sagt es schon : zwischen okkulten und technischen Medien besteht kein Unterschied. Ihre Wahrheit ist die Fatalität, ihr Feld das Unbewußtes den Glauben, der eine Illusion ist, nie findet, bleibt nur, es zu speichern.<sup>203</sup>

A medium is a medium is a medium. As the sentence says, there is no difference between occult and technological media. Their truth is fatality, their field is the unconscious. And because the unconscious never finds an illusory belief, the unconscious can only be stored.<sup>204</sup>

Un média est un média est un média. Tout est dit : il n'y a pas de différence entre les médias occultes et technologiques. Leur vérité relève de la fatalité, leur domaine de l'inconscient. Cet inconscient, parce qu'il ne rencontre jamais la conviction qui est une illusion, il ne reste qu'à l'enregistrer. (traduction personnelle)

<sup>201</sup>Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München, Fink, 1985a, 3., vollst. überarb. Neuaufl.

<sup>202</sup>*Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Calif, Stanford University Press, « Writing Science », 1999e, p. 393.

<sup>203</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 288.

<sup>204</sup>Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1990c, p. 229.

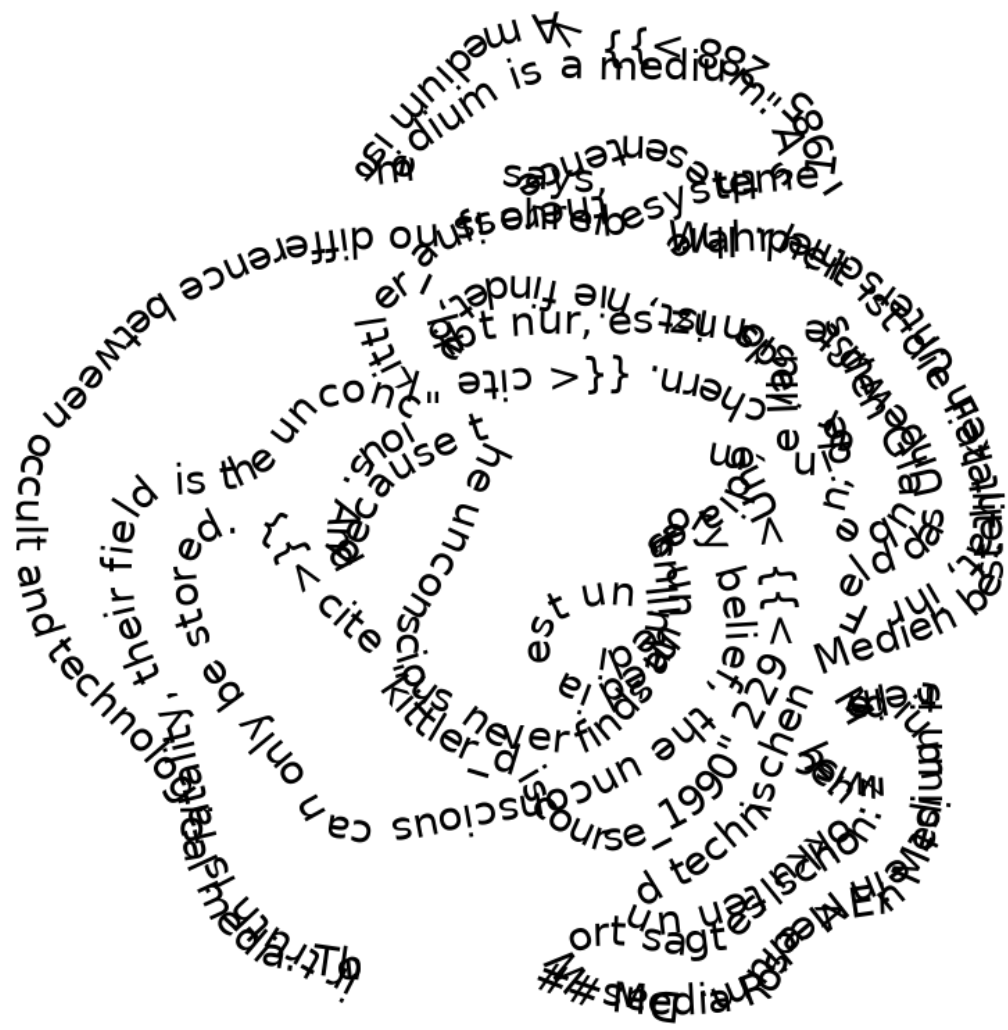


Figure 29. *Media rosa*. Création   partir du programme de *Nervure*

Paraphrase de la formule de Stein, « Rose is a rose is a rose is a rose », <sup>205206</sup>, c'est à la fois la nature multiple du média et son caractère intransmissible que la formule de Kittler, l'un des premiers « archéologue[s] des médias », <sup>207</sup> énonce. Si les premières lectures de Stein ont lu un état de fait des choses (une fatalité quelque peu empirique où « les choses sont ce qu'elles sont »), c'est surtout la loi de l'identité qui est discutée ici. Malgré sa tonalité assertive, « Rose is a rose is a rose is a rose » se structure comme un labyrinthe sémantique entre redondances et impasses du nom dans le discours. Le constat quelque peu nostalgique que fait Stein est celui de dire que la rose n'est désormais plus seulement la rose réelle, mais porte avec elle tout l'imaginaire (et particulièrement les archétypes issus de la littérature romantique) (idée formulée notamment lors de son *Discours à l'université d'Oxford*).

(1a) Stat rosa pristina nomine  
 Nomina nuda tenemus<sup>208</sup>  
 209

Alors que la rose n'existe plus que par son nom  
 Nous gardons les noms à l'état nu  
 (traduction personnelle avec la relecture de Mathilde Verstraete)

La question de la chose, d'un héritage et du nom, n'est pas nouvelle et le choix de la figure de la rose par Stein n'est pas anodin tant il s'inscrit dans une temporalité longue : il se réfère à la querelle des universaux, thématique que reprend en fil narratif *Le Nom de la rose* d'Eco (1980). Dans cette querelle (que l'on peut dater pour le monde occidental de Platon et d'Aristote et mener jusqu'à la réflexion moderne de David M. Armstrong), la rose, cultivée par Abélard (*Glossae II : Logica Ingredientibus* 1121), a servi de concept pour cristalliser tout l'enjeu d'une approche logique.

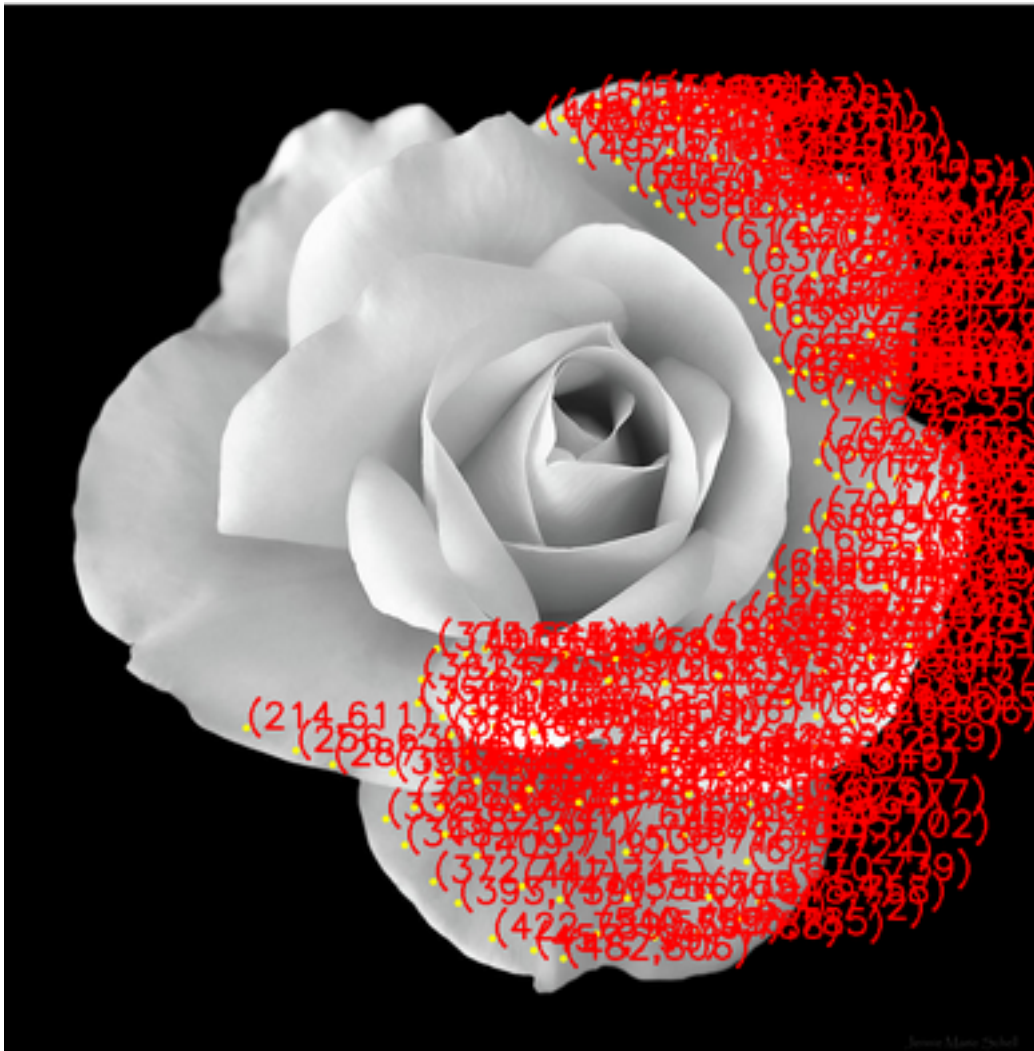
<sup>205</sup> *Geography and Plays*, Madison, University of Wisconsin Press, 1993, 447 p.

<sup>206</sup> Stein proposera quelques années plus tard une version abrégée (« A rose is a rose is a rose ») qui est structurellement plus proche de la phrase de Kittler que ce dernier reprend d'ailleurs quelques lignes avant. (*op. cit.*, p. 287)

<sup>207</sup> *Mode protégé*, trad. de Frédérique Vargoz, Dijon Saint-Denis, les Presses du réel Labex Arts-H2H, « La petite collection Arts-H2H », 2015f.

<sup>208</sup> Inspiré d'une pensée de Bernard de Cluny, Eco a ici substitué le terme *Roma* par *rosa*.

<sup>209</sup> Umberto Eco, *op. cit.*



**Figure 30.** Topographie du *Media rosa* #1, étape 2

Le concept succède-t-il à la chose (*post rem*) ? Et dans cette vision nominaliste, les universaux sont donc des mots, au sens de souffles de voix (*voces*). Le concept précède-t-il la chose (*ante rem*) ? Et dans cette vision réaliste, les universaux sont des choses du réel (*res*). Ou, position défendue par Abélard, le concept réside-t-il dans la chose (*in re*) ? Dans cette position médiane, les universaux sont des concepts (*intellectus conceptus*) qui demeurent des constructions mentales établies par rapport à la réalité.



Figure 31. Topographie de *Media rosa* #1, étape 2

La rose d'Abélard cultivée par Stein et bouturée par Kittler est par le nom : « rose » perdue sans le réel des roses et la rose « by any other name would smell as sweet ». <sup>210</sup> Apposée au média, la perspective de la rose paraît comme une tautologie, fait du concept une construction mentale et ténue, « peu de choses, mais ce sont des roses » <sup>211</sup>.

En liant le destin du média à celui de la rose, Kittler pose justement la question de la définition et l'impossible correspondance entre le mot et la chose.

<sup>210</sup>William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Brian Gibbons et Richard Proudfoot (dir.), London, Arden Shakespeare, « The Arden Shakespeare / general ed. : Richard Proudfoot », 2008 Nachdr., 280 p.

<sup>211</sup>Extrait de la première épigramme du livre IV de l'*Anthologie grecque* (« βαῖα μὲν, ἀλλὰ ῥόδα ») présentant l'entreprise de compilation de Méléagre qui, comme une couronne de fleurs, a composé un bouquet où la rose est le nom de Sappho (traduction à partir de l'édition de Waltz, *Anthologie grecque, livre IV, épigramme 1*).

une rose comme un aveu  
peu de chose  
qu'une querelle de jardiniers

Aujourd'hui chargé de bien d'archétypes (dont certains évoquent une période romantique), le média demeure, et c'est ce que rappelle Kittler comme McLuhan avant lui, une réalité multiple : il n'existe pas par essence.

Cette conception du média se retrouve formulée ainsi par Manovich quant à la construction technique de médias nouveaux succédant à des médias plus anciens :

New media objects are rarely created completely from scratch; usually they are assembled from ready-made parts. Put differently, in computer culture authentic creation has been replaced by selection from a menu. In the process of creating a new media object, the designer selects from libraries of 3D models and texture maps, sounds and behaviors, background images and buttons, filters and transitions.<sup>212</sup>

Les objets néomédiatiques sont rarement créés ex nihilo ; ce sont généralement des assemblages de parties toutes faites. Autrement dit, dans la culture informatique, la création authentique a été remplacée par la sélection dans un menu. Au cours du processus de réalisation d'un nouvel objet, les concepteurs sélectionnent dans un fonds des modèles et des textures 3D, des sons et des comportements, des images d'arrière-plan et des boutons, des filtres et des transitions.<sup>213</sup>

Les objets des nouveaux médias sont rarement créés de toutes pièces ; ils résultent généralement d'un assemblage de pièces prêtes à l'emploi. Autrement dit, dans la culture informatique, la création authentique a été remplacée par la sélection dans un menu. Lors de la création d'un nouvel objet multimédia, le concepteur choisit parmi des bibliothèques de modèles 3D et de maquettes de texture, de sons et de comportements, d'images d'arrière-plan et de boutons, de filtres et de transitions. (traduction personnelle)

---

<sup>212</sup>Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, « Leonardo », 2001, p. 120.

<sup>213</sup>Lev Manovitch, *Le langage des nouveaux médias*, trad. de Richard Crevier, Dijon, les Presses du réel, « Perceptions », 2010, p. 248.



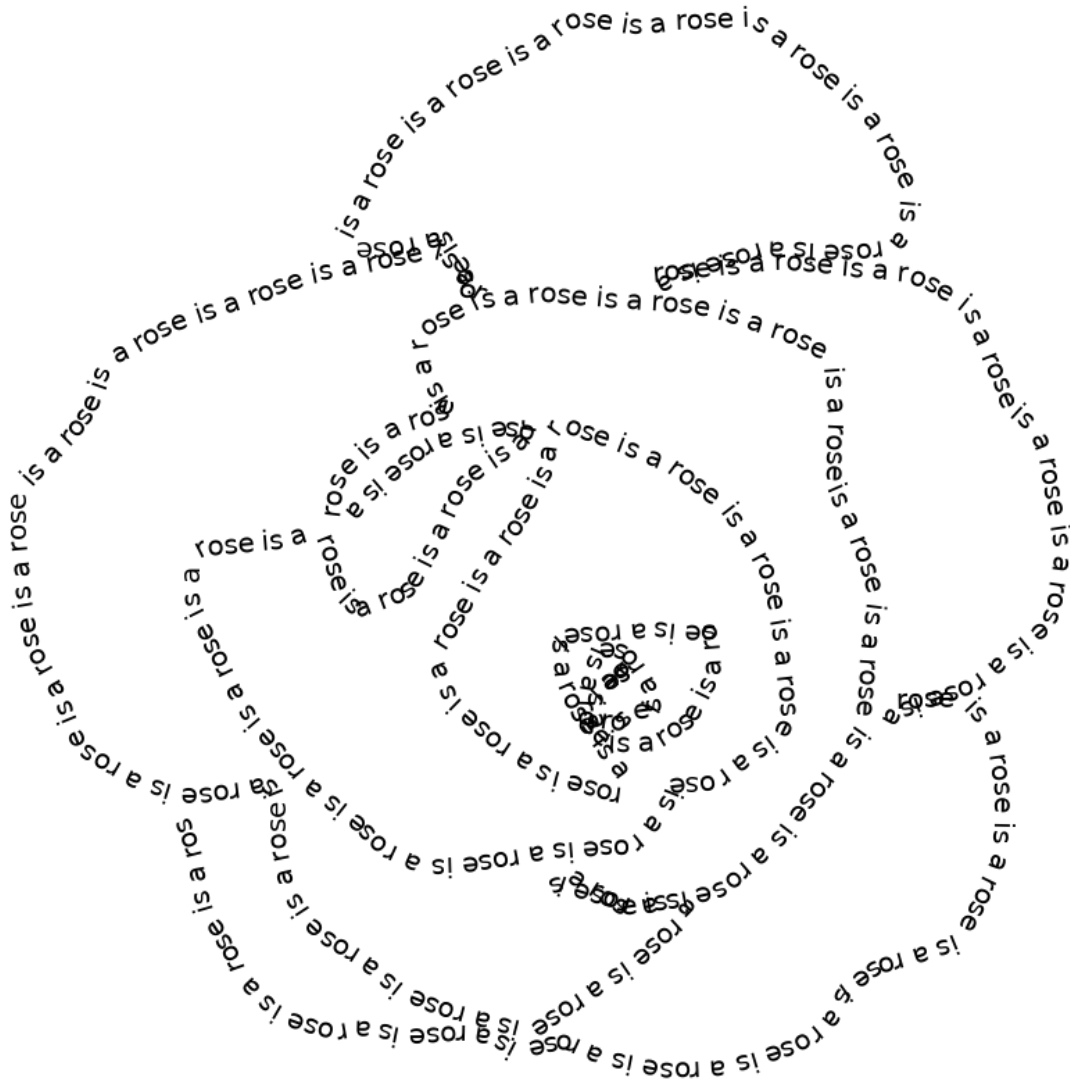


Figure 32. *Media rosa* #2

Qu'il s'agisse de nouveaux ou d'anciens médias, le reproche qui a pu être fait à McLuhan de ne pas définir le média ou de le flouter en somme – d'en faire tantôt le canal, le code et la forme du message – rencontre ici un argument en faveur du chercheur canadien : le média est l'ensemble de ces éléments en interrelation. Aussi irritant que cela puisse être de l'admettre – on l'admettra encore trop – le flou définitionnel et polymorphique du média McLuhan apparaît comme une solution au nom. L'ouvrage de McLuhan qui ouvre officiellement la tradition des *Media Studies* l'étude sur un objet laissé de côté en affirmant la portée culturelle, anticipe déjà cet objet en termes de relation. Le sous-titre de son étude, *The Extension of Man*, résonne ainsi dans une certaine ironie sous-entendue : le média serait-il une construction théorique et lexicale de l'homme ?

Le nom n'est pas ce qui libérera des épines de la rose

Face aux multiples têtes de la chimère nominale,  
les typologies ne peuvent éviter les morsures  
les images la dévoration de nos entendements

L'éveil de la narcose se fait par l'observation de l'hydre,  
l'enregistrement de nos illusoire convictions,  
l'ironie d'une essentialisation qui n'empêche pas  
les ogives de repousser sans cesse sur les terrains de nos théories

## 2.2.2. La ronde autour de l'entre

Née dans l'effervescence des développements des technologies et des applications numériques, la pensée intermédiaire est une pensée de la médiation. Elle s'est d'abord centrée sur les médias, leur genèse, leurs interactions, leur action sur les milieux d'où ils émergent et qu'ils transforment.<sup>214</sup>

La question de la réalité du média arrive à un moment de rupture dans les pensées des médias et émerge également à l'image d'une revendication en réaction à l'essentialisation du média : « la période médiatique, dominée par cette idée de médias relativement stables et isolables, et la période postmédiatique issue de la crise du média ».<sup>215</sup>

### les figures rejoignent les figurations

En partant du principe que si substance il y a, c'est parce qu'elle est prise dans un réseau de relations (un schéma intermédiaire), les théories de l'intermédialité ont pensé l'« entre » en le liant dans un premier temps à l'« autour » pour se focaliser dans un deuxième temps sur la médiation, comme état au-delà d'un contexte.<sup>216</sup> D'abord concept, l'intermédialité suit la même parallèle des *Media Studies* en se référant aux études littéraires<sup>217</sup> et aux objets visuels. La médiation peut se concevoir comme un renvoi à une réalité, donc relevant du domaine de la *mimésis*.<sup>218</sup> Cette considération trahit cependant une certaine vampirisation de l'intermédialité par la pensée classique et occidentale des arts (où un art est toujours reproducteur de la réalité) que remettent justement en question les médiations non-mimétiques et celles ne renvoyant à rien d'autre qu'à elles-mêmes.

L'intermédialité repose sur un principe en apparence simple dont Marshall McLuhan avait eu l'intuition : un média porte en lui les traces de médias antérieurs et les graines de médias à venir.<sup>219</sup>

---

<sup>214</sup>Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans Jean-Marc Larrue, *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Arts du spectacle – Images et sons », 2016a, p. 27-56, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/septentrion/8158> (page consultée le 26 octobre 2023).

<sup>215</sup>Jean-Marc Larrue, *loc. cit.*

<sup>216</sup>Jean-Marc Larrue, *loc. cit.*

<sup>217</sup>Irina Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Im*, n° 6, 2005, p. 43-64, disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/> (page consultée le 26 octobre 2023).

<sup>218</sup>Philippe Junod, *op. cit.*

<sup>219</sup>Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Arts du spectacle – Images et sons », 2016, 460 p., disponible en ligne : <http://books.openedition.org/septentrion/8153> (page consultée le 26 octobre 2023), p. 14.

Du média à la médiation, ou de la figure à son action, est une transition au principe de l'intermédialité qui fait écho à la dynamique interrelationnelle de McLuhan : si le sociologue canadien plaçait ce principe de relation au sein du monde médiatique (le contenu d'un média est toujours un autre média), l'intermédialité se distingue en semblant ouvrir ce paradigme à un ensemble de réalités culturelles (mais qui sont peut-être au fond toutes médiatiques).

[L]es médias ne font pas qu'interagir continuellement les uns avec les autres, ils sont eux-mêmes le produit de ces interactions.<sup>220</sup>

À l'origine de la théorie intermédiaire réside un besoin de sociabilité avec le média, un besoin de relation en tant que dialogue, un besoin d'incorporation également : un média, produit d'interactions, est un substrat de sociabilité humaine. Avant même les premiers textes intitulant l'intermédialité comme champ d'étude, Gitelman parle du média comme « socially realized structures of communication » (« structures de communication qui se réalisent socialement ») incluant ainsi à la fois la question technologique de leur conception, la question des pratiques et utilisations culturelles et celle des contextes de présence.<sup>221</sup> Cette proximité entre sciences de la communication et intermédialité trouve cependant une limite dans la question de l'appartenance disciplinaire : la théorie intermédiaire, et c'est aussi ce qui permet de distinguer ce courant des *Media Studies*, se forme à partir d'expertises philosophiques des médias, littéraires, artistes.

Articulation à la racine, la ~~fonc~~ *fonc* ~~ee~~ *ee* ~~ronde~~ *ronde* du média présuppose en soi une distance qu'il vient habiter entre deux objets. Plutôt que de penser la substance de ce système, la théorie intermédiaire – formée par les philosophes des médias (tel que Ole Hansen-Love en 1983) avant que les spécialistes des études médiatiques ne s'en emparent au milieu des années 1980 – cherchera à établir une épistémologie et une ontologie de l'*inter*, soit des relations.

---

<sup>220</sup>Jean-Marc Larrue, *loc.cit.*

<sup>221</sup>*Always Already New : Media, History and the Data of Culture*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2006b, p. 7.

À cette époque [les années 1980], les théories et les histoires des médias avaient tendance à isoler les médias les uns des autres et l'idée banale qu'aucun média ne pouvait être considéré comme une « monade » nous a amenés, quelques chercheurs et moi-même, à nous pencher sur les processus complexes et entrelacés qui étaient à l'œuvre dans les interactions ou lors des rencontres entre les médias. La notion d'intermédialité était basée sur la conviction qu'il n'y a pas de média pur et que, d'une part, tout média intègre des structures, des processus, des principes, des concepts, des questionnements issus d'autres médias apparus au cours de l'histoire des médias en Occident, et, d'autre part, tout média joue avec ces éléments.  
222

Popularisé par Müller, le terme intermédialité annonce un programme pour opérer un décentrement<sup>223</sup>.

le passage de la monade  
au labyrinthe des interactions

[Nous] devons reconnaître que ce ne sont pas les médias individuels qui sont premiers et qui sont mus ensuite intermédialement de l'un vers l'autre, mais que c'est l'intermédialité qui est première et les « monomédias » clairement séparés sont le résultat de blocages, d'incisions et de mécanismes d'exclusion institutionnels et réfléchis.<sup>224</sup> (traduction personnelle)

Le problème posé par ce programme scientifique est celui d'un héritage puisque, comme le souligne Méchoulan,<sup>225</sup> nous demeurons, même le regard porté vers la relation, dans l'inter-fatal.

entre entre (d)eux  
entre entre entre  
qui sont eux-mêmes  
entre entre (d)eux

<sup>222</sup>Jürgen E. Müller, *Intermedialität : Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus-Publ, « Film und Medien in der Diskussion » n° 8, 1996, 335 p, traduction tirée de Jean-Marc Larrue, *loc.cit.*

<sup>223</sup>« intermedia » se retrouvait déjà dans les réflexions de Higgins, fondateur du mouvement artistique néo-avant-gardistes des années 1960 *Fluxus*. Cependant l'approche du média y était plutôt conventionnelle : appréhendé comme une entité discrète, identifiable, sécable, stable.

<sup>224</sup>Jens Schröter, « Four Models of Intermediality », *Travels in Intermedia[lity] : Reblurring the Boundaries*, 2012, p. 15-36, p. 30.

<sup>225</sup>*D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VBL Éditeur, « Le Soi et l'Autre », 2010b, disponible en ligne : [https://secure.sogides.com/editeurs/3/7/ext\\_9782896491476.pdf](https://secure.sogides.com/editeurs/3/7/ext_9782896491476.pdf), p. 37.

Formé du préfixe « inter » et du radical « média », qui signifient tous deux « entre », [...] [l']intermédialité s'intéresse à ce qui trouve *entre ce qui est entre*. [italique dans le texte] Hors du cercle des intermédialistes, on a rapidement conclu que ce n'était pas grand-chose.<sup>226</sup>

Tautologie et redondance, l'intermédialité se fragmente pour essayer d'éviter une généralisation essentialisante, et propose un changement épistémique majeur<sup>227</sup> : là où le mode de pensée traditionnel plaçait l'entre dans un entre-deux et dépendait des limites de ces bords, l'intermédialité doute de ses propres bornes pour les révéler elles-mêmes comme des entres. Des entres à l'infini de l'horizon, emboîtés dans des poupées russes sans fin (dans la mesure où la poupée russe est elle-même un entre emboîté dans des poupées russes, etc.) L'entre n'est donc pas une transition, c'est l'unique lieu qui cristallise tout l'effet de présence. En plus de l'entre-prise de l'intermédialité, la littérature qui s'y rattache va également rendre toute étude plus épineuse en refusant la fixité de l'entre : si distingués pour des besoins rationnels et dû à la limite de nos esprits, les entres sont les passagers d'un manège.

un entre passe

un autre entre l'entre et l'entre passe

tout ça sur un \*in-between\*

qui bouge de l'entre vers l'entre d'en face

Fluides et non figés, ils sont dès lors « difficilement saisissables dans leur nature et dans leur conjoncture! »<sup>228</sup> La sentence tombe alors tandis que le manège continue de tourner : « Plus rien n'est fixe ni sûr ». <sup>229</sup>

---

<sup>226</sup>Jean-Marc Larrue, *loc.cit.*

<sup>227</sup>Ironiquement, les Anglophones parleront d'intermédialité comme le *in-between*, ce qui se résume à « peu de choses ».

<sup>228</sup>Jean-Marc Larrue, *loc.cit.*

<sup>229</sup>*Ibid.*

### 2.2.3. Encore un tour de médiation

[A] medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media.<sup>230</sup>

Un média est ce qui remédie. Il s'approprié les techniques, les formes et la signification sociale d'autres médias et tente de rivaliser avec eux ou de les remodeler au nom du réel. Dans notre culture, un média ne peut jamais opérer isolément, car qu'il doit entrer en relation, de respect ou de rivalité, avec d'autres médias. (traduction personnelle)

Prise dans la roue, l'intermédialité se meut en parallèle de la notion de remédiation proposée par Bolter et Grusin qui cristallise l'idée d'un mouvement médiatique<sup>231</sup> : dans une même paternité mcluhanienne, Bolter et Grusin proposent un mouvement médiatique qui ne serait pas soumis à une linéarité temporelle en la renversant même : « the formal logic by which new media technologies refashion prior media forms ».<sup>232</sup>

Exemple parmi d'autres, Birkerts, dans *The Gutenberg Elegies*,<sup>233</sup> explique que, si changés par les nouveaux médias, l'imprimé et la culture de l'imprimé n'existent plus indépendamment des autres cultures médiatiques qui lui ont succédé (et inversement). En tant que dynamique d'interrelation, le média porte ainsi des strates plus anciennes de média passés ou en cours d'actualisation, mais ce lien présent-passé est réciproque : des esthétiques skeuomorphiques qui réactualisent les fonctionnalités passées (les appareils photo qui remodelent le son du déclencheur)<sup>234</sup> jusqu'aux germes des médias à venir portés par les médias présents. En plus de proposer une méthodologie pour comprendre l'histoire des médias, la pensée de la remédiation cristallise la capacité d'interrelation des médias, « c'est-à-dire leur capacité à se réinventer réciproquement »,<sup>235</sup> ce qui mène aux hybridations des médias contemporains. Les résidus médiatiques,<sup>236</sup> ce qui émergent de la transposition sont des indices qui portent des clefs de compréhension et d'analyse sur la réalité des objets.

<sup>230</sup>Jay David Bolter et Richard Grusin, *op. cit.*, p. 65.

<sup>231</sup>*Op. cit.*

<sup>232</sup>*Ibid.*, p. 273.

<sup>233</sup>*Op. cit.*

<sup>234</sup>Servanne Monjour, *Mythologies postphotographiques. L'invention littéraire de l'image numérique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Parcours numériques » n° 10, 2018.

<sup>235</sup>Charles R. Acland (dir.), *Residual Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, 401 p.

<sup>236</sup>*Ibid.*

Cycle, la remédiation n'implique pas pour autant que la prolifération des médias est un aplatissement du sens critique, où tout est tout et rien à la fois. Justement en lutte contre l'idée d'une écologie médiatique, la remédiation refuse de lisser le cycle pour permettre d'identifier les causalités enchevêtrées, les boucles de rétroaction, les inter-actions qui ont lieu.

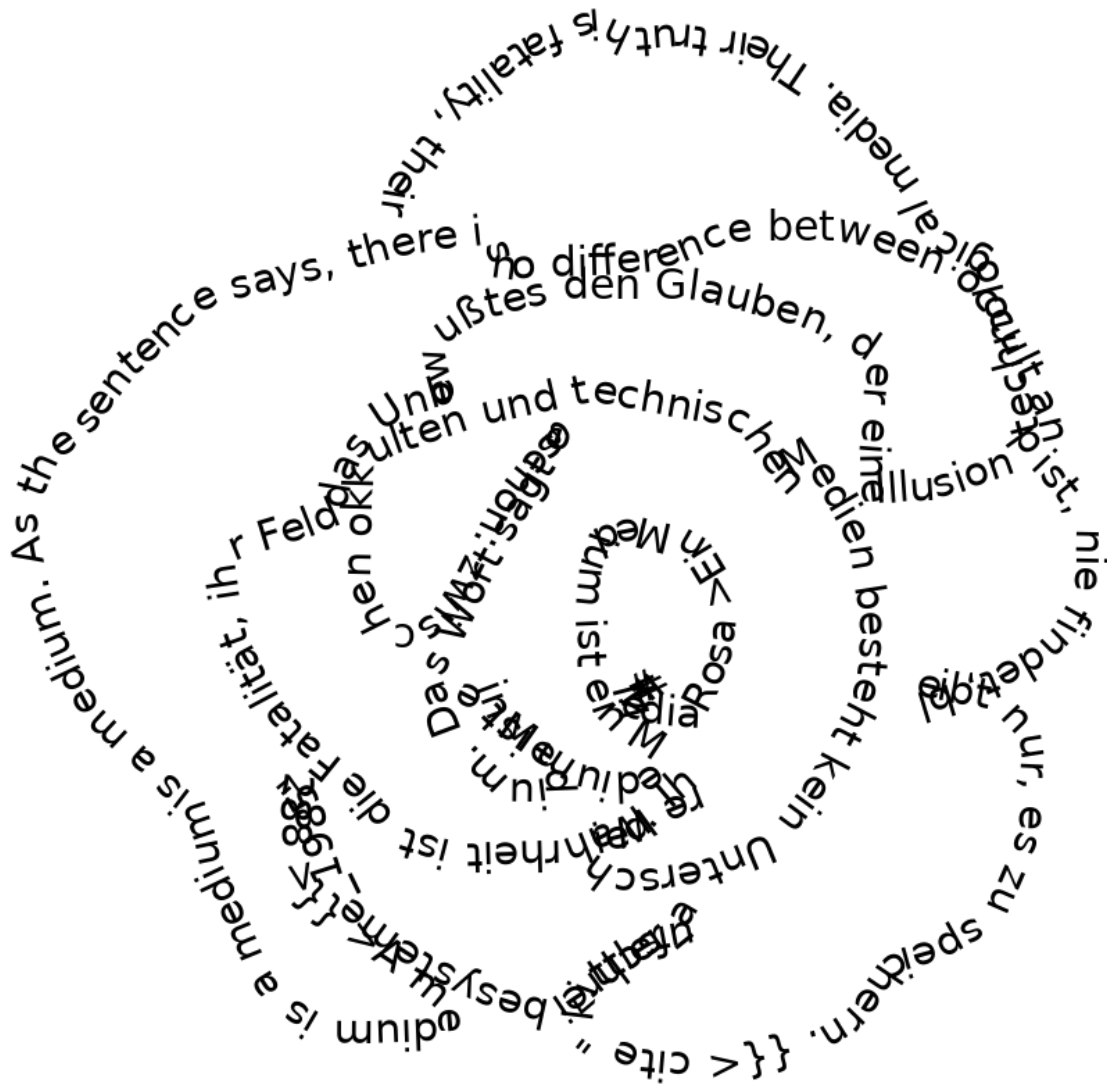


Figure 33. *Media rosa* #3 (encore)



ronde  
gavotte  
farandole  
sauterie  
le tout est de garder le rythme  
pour \*grasp\* le furet après lequel on court

L'idée d'une culture où les médias divergent entre traditions, écologies et anciennetés fait figure de ronde où chaque danseur s'inscrit dans une chorégraphie plus large.

Il n'y a pas de média, mais des médiations.

Il n'y a pas de pensées des médias, mais des pensées des médiations.

Il n'y a pas de pensées des médiations, mais des pensées en médiations.

Leur essai *Remediation : Understanding New Media* paraît en 1999, soit une quinzaine d'années après l'émergence de la réflexion intermédiaire et en propose une première modélisation forte. Retracer la paternité des termes serait retomber dans l'emboîtement des noms qui sont des noms qui sont des noms... S'ils parlent de relation, Bolter et Grusin, comme Gitelman, n'emploient pas le terme d'« intermédialité » tout en apportant une contribution majeure à l'évolution de la pensée intermédiaire. L'idée même d'entre-médiation (médiation établissant les intermédiaires en synergie avec les faits culturels) se retrouve en différents lieux et termes (le groupe des nouveaux médias du MIT de Jenkins, l'archéologie des médias) avant la mise en place d'une instance de reconnaissance et de réunion (l'*International Society for Intermedial Studies* en 2014). Portrait loin de mener à la réunion d'espaces disciplinaires, la pensée de la remédiation, en plus de concentrer en une notion les avancées des pensées de la médiation entre la fin du XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup>, ouvre les perspectives de l'analyse ou de l'art de l'enquête à des formes esthétiques inédites<sup>237</sup> tout en révélant les limites d'une période médiatique.<sup>238</sup>

les discours se répètent sous d'autres formes  
les pas s'emmêlent  
le cycle se tord  
la ronde arrive à sa fin

<sup>237</sup>Philippe Despoix et Yvonne Spielmann, « Présentation », *im*, n° 6, 2005, p. 9-11, disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2013-n21-im1814727/1005502ar/> (page consultée le 26 octobre 2023).

<sup>238</sup>Jean-Marc Larrue, *loc.cit.*

La limite de la remédiation est en réalité la même que les pensées des médias précédentes. La remédiation dans la lignée de la pensée de McLuhan lutte contre la monade isolée (pour ne pas définir le média seulement sur la base de ses effets ou de ses structures), tout en y tombant et en essentialisant la lutte. À vouloir définir le média au travers d'une notion inédite (impliquant généralement une resémantisation<sup>239</sup>), ils l'essentialisent : « a medium is that which remediates ». Tout comme l'intermédialité, la pensée de la remédiation semble appeler une classification et apparaît comme phénomène synchrone mais distant de pensées : c'est en soulignant cette faiblesse que Hayles préfère au terme de remédiation (trop chargé de connotations et lié aux stratégies de l'*hypermediacy* et de l'*immediacy*) le terme d'intermédiation pour centrer sur un principe d'interaction entre écritures, modes et êtres.

Le souffle de sortie qu'offre la remédiation à l'écriture est celui de la destruction d'un mythe de l'origine : il n'y a pas de première remédiation, comme il n'y a pas de première écriture, mais une culture de la remédiation qui émerge progressivement par des phénomènes, conjonctures ou ~~confrontations~~ confrontations. Comme le dit également Gitelman reprenant et adaptant la formule derridienne, si le média est mort, il est aussi « toujours déjà nouveau ».<sup>240</sup> L'existence du média est donc régie par un impératif de la médiation, selon une constante logique transformationnelle et communicationnelle.

et toujours rode le marbre du nom  
la médiation n'est pas une essence  
elle est un processus de production  
« au nom du réel »

Dans le chenal du mouvement médiatique, l'objet d'étude (notamment du champ intermédiaire) est celui des conditions d'émergence d'un effet médiatique qui comprend aussi bien l'environnement technique que les individus qui en sont les agents. Il n'est pas certain que le décentrement du média et de son immutabilité ait fait complète révolution, les réflexes à l'essentialisation sont tenaces, soit par praticité (*il faut bien nommer la chose*), soit par convention. Ce qui avait nourri une théorie intermédiaire, la préférence de la relation à l'essence et aux entités discrètes, retombe dans le vertige du nom, dont Kittler aurait appelé à l'exorcisme de la médiation ou, comme cela a été le cas, à l'*excommunication*.

<sup>239</sup>Le terme *remediation* relève du domaine médical ou environnement pour désigner l'assainissement (*site or ground remediation*) des terrains contaminés par la pollution industrielle. Il sera adopté par la pensée de l'intermédialité comme un type de relation intermédiaire (Philippe Despoix et Yvonne Spielmann, *loc.cit.*).

<sup>240</sup>*Op. cit.*

## 2.2.4. Hors de la carte

[N]o medium but mediation. (Galloway)

Le principe de médiation radicale introduit par Grusin dans un article<sup>241</sup> rompt avec plusieurs certitudes de l'intermédialité qui avait déjà déboulonné bien des acquis rassurant de la pensée des médias.

la ronde a arrêté de tourner

elle contemple désormais

les masques tombent

le narcissisme d'une tradition se révèle à la surface

Comme un roman vis-à-vis de ses personnages et paysages, la théorie de l'intermédialité créait la réalité de ses propos et par là ses propres conditions d'existence : « [...] l'intermédialité ne naissait pas des médias mais [...] produisait les médias ».<sup>242</sup> Au-delà de l'arrêt de la ronde, c'est aussi tout le modèle communicationnel ou médiatique qui est remis en cause : un média ne comprend pas totalement un autre média (la télévision n'est pas l'assemblage hybride de l'image animée et de la radio). Appelant à la mise à distance de la notion de remédiation – qui ne serait au fond qu'un type d'interaction parmi d'autres ne pouvant donc pas prétendre à assumer le rôle de modèle universel – émerge au plein jour une série de pratique non-remédiantes, de médiations qui échappent aux structures de médiation auparavant élaborées. Repentir de la rechute représentationnelle qu'il avait participé à construire où la circulation d'une information se fait entre instance émettrice et réceptrice, l'article de Grusin reprend le problème de la médiation comme un processus qui ne peut se réduire aux seuls médias.<sup>243</sup> En parallèle de cette publication, ou en initiation de cette dernière, les chercheurs Galloway, Thacker et Wark développaient une approche plus radicale, plus insolente vis-à-vis du média ou du processus médiatique : dans un essai intitulé *Excommunication. Three Inquiries in Media and Mediation*, ils proposent une réponse à la question de l'existence du média par le doute de son existence même.

<sup>241</sup> « Radical Mediation », *Critical Inquiry*, vol. 42, n° 1, 2015, p. 124-148, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.1086/682998> (page consultée le 27 octobre 2023).

<sup>242</sup> Jean-Marc Larrue, *loc.cit.*

<sup>243</sup> *Loc.cit.*

Does everything that exists, exist to be presented and represented, to be mediated and remediated, to be communicated and translated?<sup>244</sup>

Est-ce que tout ce qui existe, existe pour être présenté et représenté, pour être médié et remédié, pour être communiqué et traduit? (traduction personnelle)

Renversant la formulation de la question, Galloway, Thacker et Wark vont, en une série d'exemples, détruire le média et toute la construction du corps médiatique qui avait eu lieu en amont. Comment fait-on alors pour savoir que *ça* existe? que *ça* est transmis? ou qu'il y a même un *ça* qui transmet quoi que ce soit? Plus de cadre à la médiation, que ce soit représentationnel ou communicationnel, la médiation est hors, *ex*, la communication : « la communication est une modalité de la médiation, elle n'en est ni le principe ni la matrice ».<sup>245</sup> Toute la pensée de l'excommunication parfait peut-être le projet de libération de la narcose narcissique à l'origine de la pensée des *Media Studies* en causant justement une sortie de route hors de la voie de la communication strictement humaine et en proposant d'aller vers le non-humain. À distinguer de l'échec de réception, ou de l'interruption, l'excommunication ne signe pas l'échec d'une médiation mais sa victoire sur un impératif communicationnel qui se double d'un mouvement où toute communication est justement impossible. Il ne s'agit plus de rendre accessible, de faire lien, de faire l'entre, soit d'ajouter deux bornes qui n'en sont pas, mais de « reveal inaccessibility in and of itself—they make accessible the inaccessible—in its inaccessibility » (« révéler plutôt l'inaccessibilité en elle-même et d'elle-même rendre accessible l'inaccessibilité dans son inaccessibilité »).<sup>246</sup> Cette déconstruction, loin de rendre inanimée une discipline, la fait s'enrichir de problématiques jusque-là écartées et qui viennent nourrir encore un objet d'étude désormais souple, vivant, organique, épais.

La dimension d'imparfaite, incomplète, impossible médiation se trouve au cœur de la notion d'excommunication, qui est autant un aveu d'échec vis-à-vis d'une logique d'efficacité ou de productivité, qu'un humble rappel de la perspective des sciences humaines : soit la possibilité d'étudier les échecs, les tentatives, les inavoués comme des objets d'études. Loin de se résumer à une faille de la médiation, l'excommunication permet de montrer la médiation comme le fait de ne pouvoir médier. Pour illustrer cette idée, Larrue fournit à ce titre un

<sup>244</sup>Alexander R. Galloway, Eugene Thacker et McKenzie Wark, *Excommunication : Three Inquiries in Media and Mediation*, Chicago ; London, The University of Chicago Press, « Trios », 2014, p. 10.

<sup>245</sup>Jean-Marc Larrue, *loc.cit.*

<sup>246</sup>Alexander R. Galloway, Eugene Thacker et McKenzie Wark, *op. cit.*, p. 96.

exemple extrêmement éclairant : le spectacle de magie.<sup>247</sup> Dans cet évènement, la mise en scène vise à un double mouvement où l'imperceptible est montré comme tel d'une part et où l'illusion résulte de cette perception de l'imperceptible. En somme le spectacle de magie est le spectacle d'un non-spectacle dans le sens où la médiation consiste justement à ne pas montrer qu'elle ne médie pas. Le spectacle de magie dont « les effets magiques sont le résultat de processus techniques »,<sup>248</sup> est justement un lieu intéressant pour repenser la fonction du média parce qu'il marque le passage à une post-vérité de la représentation ou de l'imitation : il ne s'agit plus de savoir si les faits sont véritables ou non, mais de comprendre leur dynamique de renversement où la médiation ne renvoie qu'à elle-même.

De renversement en ruptures, la pensée des médias, si on lit ensemble l'évolution des théories intermédiaires et le développement des *Media Studies*, parvient à une remise en question de son propre objet d'étude. Pour le devenir de la pensée intermédiaire, Larrue parle notamment de « recentrement »,<sup>249</sup> dans la perspective de l'écriture ici-bas, il s'agit davantage de désécriture d'un nœud de théories où l'image retrouve une place de transmission.

---

<sup>247</sup> *Loc. cit.*

<sup>248</sup> Simon During, *Modern Enchantments : the Cultural Power of Secular Magic*, Cambridge (Mass.) London, Harvard University Press, 2002, p. 1.

<sup>249</sup> *Loc. cit.*

## 2.3. Media imago

le media est mort

vive le media

le roman continue

Que dire alors si le média ou même la médiation n'est pas saisissable, *ingrassable*, autrement que par le nom, l'essentialisation, la catégorie, la typologie qui vient aplatir toute l'épaisseur culturelle que ces mouvements, processus, vagues peuvent établir ? Comment parler du non-humain, d'un dépassement de l'individu en tant que tel, d'un hors impératif-communicationnel au travers de discours qui ne peuvent qu'être le fait d'humain en tant que tel ? Comment faire parler la médiation ?

L'*imago* est autant un rappel de l'image par le discours que la continuation du fil déroulé plus haut : le stade imaginal du développement de l'insecte est caractérisé notamment par le développement d'aile (en plus d'un appareil génital) mais désigne aussi sa dernière mue qui correspond à un mouvement d'extraction de l'être hors d'un cocon rigidifié et contraignant.

### 2.3.1. Media morpha

Les projections des physiologies typologies du média et des différentes figurines taillées dans la chair de théories sont les reflets de positionnements quasi spatiaux vis-à-vis de l'objet d'étude : selon l'angle, le contexte et lieu d'observation, l'épaisseur de l'entre se module. Ces modulations trouvent traductions par des typologies, mais également (et surtout) par des images menant la quête médiale à une narration filée.

Visualisez un écran face à vous.

Sa surface comme une toile de maître vous permet d'y projeter vos formes dans la langue qui vous convient.

Certains disent qu'il ne faut pas fixer l'écran trop longtemps au risque de succomber à son hypnose.

Certains disent qu'il faut regarder au travers pour rester dans l'éveil des sens.

Certains disent qu'en réalité, nos yeux ne perçoivent pas l'écran en tant tel mais les formes qui s'y trouvent projetées.

Certains disent qu'il faut sortir de l'écran, aller dans l'hors-écran, pour comprendre les formes projetées.

Poursuite de la scène de la caverne, reprise de l'introduction de Smith dans *Exceptional technologies*,<sup>250</sup> le principe de l'image, déjà amorcé dans les textes fondateurs des *Media Studies*, cherche à traduire autant la pluralité ontologique du média,

- idéal : un canal de communication au-delà de la matière, des dysfonctionnements et frictions
- théorique : une technologie de communication culturelle avec avant, pendant et après
- pratique : un agencement, arrangement spécifique avec des lois d'utilisation

que le déploiement enthousiaste de perspectives d'étude revendiquant un territoire disciplinaire, et la remise en question fondamentale de toute essence médiatique.

Il s'agissait en effet de savoir si les métaphores, et les jeux de mots, et les énigmes, qui ont pourtant bien l'air d'avoir été imaginés par les poètes par divertissement, ne portent pas à spéculer sur les choses de manière nouvelle et surprenante...<sup>251</sup>

Pour lutter contre l'attraction d'une essentialisation, immobilité ou abstraction (qui sont autant de simplifications), le pluriel semble constituer un premier remède : si Smith parle de *technologies*,<sup>252</sup> Larrue et Vitali-Rosati proposent l'expression de « conjonctures médiatrices »<sup>253</sup> comme une « pluralité irréductible de forces en jeu »<sup>254</sup> (terme qui est « toujours au pluriel »). La notion de conjonctures médiatrices – comme « les éléments qui permettent, que, à un moment et dans un espace donnés, se produise un phénomène de médiation »<sup>255</sup> – s'arrime à deux courants de pensée (les *Media Studies* et les études intermédiales) pour régler une problématique qui semble alors commune aux deux.<sup>256</sup> Décentrement de l'humain vis-à-vis du concept qui lui permettait de fonder toute une approche du monde, le média n'est pas tant une extension du corps de l'homme ou de ses sens, qu'une projection théorique de sa pensée. Les réalités du média suivent une logique qui dépasse l'humain, l'individu

---

<sup>250</sup>*Exceptional Technologies : A Continental Philosophy of Technology*, London, UK, Bloomsbury Academic, 2018, 169 p.

<sup>251</sup>Umberto Eco, *op. cit.*

<sup>252</sup>*Op. cit.*

<sup>253</sup>*Loc. cit.*

<sup>254</sup>« Le fait numérique comme "conjonctures médiatrices" », *Communication & langages*, vol. 208–209, n<sup>os</sup> 2-3, 2021c, p. 155-170, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages-2021-2-3-page-htm> (page consultée le 27 octobre 2023).

<sup>255</sup>Jean-Marc Larrue, *loc. cit.*

<sup>256</sup>Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *op. cit.*

et fondamentalement sa mémoire du monde (dont l'histoire de l'écriture).<sup>257</sup> À la pluralité s'ajoute la métaphore, ce qui correspond à la route pour Smith

Picture “Technology” as a road down which we are travelling, at night. On either side, the lights of some vast metropolis show up as blurs, flashes and streaks. Some argue we are accelerating too fast down this road, and that we may have lost control of our vehicles [Stiegler 2015]. Some argue we should accelerate faster, beyond outmoded humanist values holding us back, or to break the economic systems underpinning technology [transhumanism Bostrom 2005]. Some argue we should slow down or turn in the opposite direction [Taylor 2014]. Some argue that this road is in fact a side-track, and that our attention should turn elsewhere [Badiou 1999]. Some argue that becoming “locked-in” to technologies has left us with a sense that we can only hang on for the ride [Morozov 2013 technological solutionism]. Some argue that we should look to the sky, for God to save us [Henry 2003].<sup>258</sup>

Imaginez la « technologie » comme une route sur laquelle nous circulons, la nuit. De chaque côté, les lumières d'une vaste métropole apparaissent sous forme de flous, d'éclairs et de traînées. Certains affirment que nous roulons trop vite sur cette route et que nous avons peut-être perdu le contrôle de nos véhicules [Stiegler 2015]. D'autres affirment que nous devrions avancer encore plus vite, au-delà des valeurs humanistes dépassées qui nous retiennent, ou pour briser les systèmes économiques qui sous-tendent la technologie [transhumanisme - Bostrom 2005]. D'autres affirment que nous devrions ralentir ou prendre la direction opposée [Taylor 2014]. D'autres affirment que cette route est en fait une voie de garage et que notre attention devrait se porter ailleurs [Badiou 1999]. Certains affirment que le fait de s'être « enfermés » dans les technologies nous a donné le sentiment que nous ne pouvions que nous accrocher à la route [Morozov 2013 technological solutionism]. D'autres affirment que nous devrions nous tourner vers le ciel et demander à Dieu de nous sauver [Henry 2003]. (traduction personnelle)

devient le banc de poissons pour Vitali-Rosati

Un banc de poissons se déplace dans l'eau, composant une forme sphérique. Cette circonstance, à première vue anodine, pose une série de problèmes si l'on essaie de l'analyser. En premier lieu, on peut s'interroger sur le sujet de l'action exprimée par cette phrase : « un banc ». C'est, du moins grammaticalement, le banc qui se déplace. En revanche, ne serait-il pas plus pertinent de dire que ce sont les poissons qui se déplacent ? Ou encore : chaque poisson ? Qui détermine l'apparition de la forme sphérique ? Le banc ? Mais peut-il avoir une volonté ou être réellement le sujet d'une

<sup>257</sup>Friedrich A. Kittler, « Geschichte der Kommunikationstechniken », dans Roland Posner, Klaus Robering et Thomas A. Sebeok (dir.), *Semiotik*, Walter de Gruyter, 2004, p. 3345-3357, disponible en ligne : <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110179620.4.15.3345/html> (page consultée le 27 octobre 2023).

<sup>258</sup>*Op. cit.*, p. 1.



action ? Un poisson ? L'ensemble des poissons ? Lors d'une analyse plus attentive, on constate qu'il y a un nombre bien plus important de forces impliquées dans cette situation pourtant simple et banale : l'eau, notamment ; la présence d'un courant ; l'apparition d'un prédateur, les conditions de santé et la faim de ce prédateur ; l'heure de la journée ; la présence dans les eaux limitrophes d'autres bancs de poissons et d'autres prédateurs ; la période de l'année ; la présence de nourriture pour les poissons faisant partie du banc ; l'activité du prédateur dans les jours précédents – a-t-il mangé à sa faim, par exemple ? – ; la présence d'un goéland, la force et la direction du vent...<sup>259</sup>

et pourrait bien être aussi la nuée dans l'idée d'un plagiat et paraphrase par hommage

Une nuée d'étourneaux se déplace dans le ciel, composant une forme souvent ovale et longiligne. Cette configuration, à première vue commune, pose une série de problèmes si l'on essaie d'en faire l'analyse. En premier lieu, on peut s'interroger sur le sujet de l'action exprimée dans la phrase : « une nuée ». C'est, du moins grammaticalement, une nuée qui se déplace. En revanche, ne serait-il pas plus pertinent de dire que ce sont les étourneaux qui se déplacent ? Ou encore : chaque étourneau ? Qui détermine l'apparition de la forme souvent ovale et longiligne ? La nuée ? Mais peut-elle avoir une volonté propre ou être réellement le sujet d'une action ? Un étourneau ? L'ensemble des étourneaux ? Lors d'une analyse plus attentive, on constate qu'il y a un nombre bien plus important de forces impliquées dans cette situation pourtant d'apparence simple et commune : l'air, notamment ; la présence de vents ; l'apparition d'un oiseau de proie, les conditions de santé et la faim de cet oiseau de proie ; l'heure de la journée ; la présence non loin d'autres nuées (insectes ou oiseaux) et d'autres oiseaux de proie ; la période de l'année ; le passage de la nuée au-dessus d'un banc de poissons ; l'activité de l'oiseau de proie dans les jours qui ont précédés – a-t-il mangé à sa faim, par exemple ? – ; la présence d'un goéland, la force et la direction du vent... .

Mouvement en constellation, mue collective, forme sans contrat, la structure du comportement grégaire qui fait agir ensemble sans direction prédéterminée est une manière par l'image de dépasser l'individualité et l'exclusivité (à une espèce, à un type d'être). Cette perspective rejoint la métaphore de Deleuze

[J]e sais nager. Ça ne veut pas dire forcément que j'ai une connaissance mathématique ou physique, scientifique, du mouvement de la vague, ça veut dire que j'ai un savoir-faire. Un savoir-faire étonnant, c'est-à-dire que j'ai une espèce de sens du rythme, la rythmicité. Qu'est-ce que ça veut dire le rythme ? Qu'est-ce que ça veut dire tout ça ? Ça veut dire que mes rapports caractéristiques je sais les composer directement avec les rapports de la vague. Ça ne se passe plus entre la vague et moi, c'est-à-dire que ça ne se passe plus entre les parties extensives, les parties mouillées de la vague et les parties de mon corps ; ça se passe entre les rapports. Les

---

<sup>259</sup>*Loc. cit.*

rappports qui composent la vague, bon, les rappports qui composent mon corps, et mon habileté – lorsque je sais nager – à présenter mon corps sous des rappports qui se composent directement avec le rapport de la vague. Alors c'est : je plonge au bon moment, je ressors au bon moment, j'évite la vague qui approche, ou, au contraire je m'en sers, etc... Tout cet art de la composition des rappports.<sup>260</sup>

réinterprétée par Ingold

The wave is not an object, it's not a thing. It's the rhythmic form of a movement. [...] And if I'm swimming in the waves, my body is the same. It's not an object, it's not a thing. It is a movement, or perhaps a bundle of movements. [...] and rhythm is not a movement in itself but a relation between movements. [...] So when I swim, I'm setting up a set of relations between movements both of the water in a wave and of my body. [...] But that mean that know-how is not a knowledge that is sunk cemented into my body but is a movement in itself.<sup>261</sup>

La vague n'est pas un objet, ce n'est pas une chose. C'est la forme rythmique d'un mouvement. [...] Et si je nage dans les vagues, mon corps est semblable. Ce n'est pas un objet, ce n'est pas une chose. C'est un mouvement, ou peut-être un ensemble de mouvements. [...] et le rythme n'est pas un mouvement en soi mais une relation entre des mouvements. [...] Ainsi, lorsque je nage, j'établis un ensemble de relations entre les mouvements à la fois de l'eau dans les vagues et de mon propre corps. [...] Mais cela signifie que le savoir-faire n'est pas une connaissance qui est ancrée dans mon corps, mais qu'il est un mouvement en soi. (traduction personnelle)

Dans cette configuration, le rythme de la nage, la forme de cette nage ou même ma capacité à nager ne sont pas des mouvements ou même des objets mais des modes de relation. Ce qui pour le média ou pour l'écriture permet de dire que cela ne peut ni se résumer à une essence (ou un nom) ni à un processus, à une forme de liaison.

savoir-faire

savoir-écrire

ne veut pas dire avoir une connaissance

mathématique, médiale, étymologique, physique, technique

du faire ou de l'écriture

---

<sup>260</sup> Gilles Deleuze - *Sur Spinoza - Séance 1 - Cours du 2 décembre 1980*, 2019, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Zc6R10gDsi4> (page consultée le 27 octobre 2023).

<sup>261</sup>



Ils sont tous mis en mouvement par un ensemble de relations : si « my swimming swimms me »,<sup>263</sup> « my writing writes me ».

### 2.3.2. La stigmergie des forces

Ce qui transparait dans les imago du média au-delà de leurs aspects poétiques, est un tissage de relations dans l'expression d'une réalité tout aussi simple dans les faits que complexe lorsque devant être exprimée par le discours. Les expériences de pensée proposées (route, banc, écran, nuée) sont des architectures littéraires de l'espace : elles développent une narration pour schématiser et mettre en scène un fonctionnement du réel. Par raccourci, par nécessité de discours, un objet reste posé dans la narration (le banc, la nuée, la rose, la route), mais il ne vaut pas en tant que tel d'universel autrement que pris dans un système allégorique. En ce sens, pluralité, redondance tautologique et mouvement sont autant de stratégies pour « nommer l'ensemble des forces dynamiques – toujours multiples et impossibles à délimiter et à réduire en unité – qui déclenchent le mouvement du réel pour ensuite voir comment ces forces permettent l'émergence de quelque chose que le langage essaiera de nommer, par exemple, “un banc de poissons” ». <sup>264</sup>

Le refus de la limite ou délimitation – qu'il s'agisse de territoires disciplinaires, d'injonctions nominales ou simplement de la frontière entre moi, la chose et le faire – est un clair écho au principe de stigmergie ou de symbiose (qui est formé à partir de la motivation de chacun des imago présentés). Forme d'auto-organisation dans laquelle les actions et faits sont des déclencheurs d'autres actions et faits, la stigmergie est autant le mouvement du banc de poissons, le vol de la nuée, la vague, moi dans la vague.

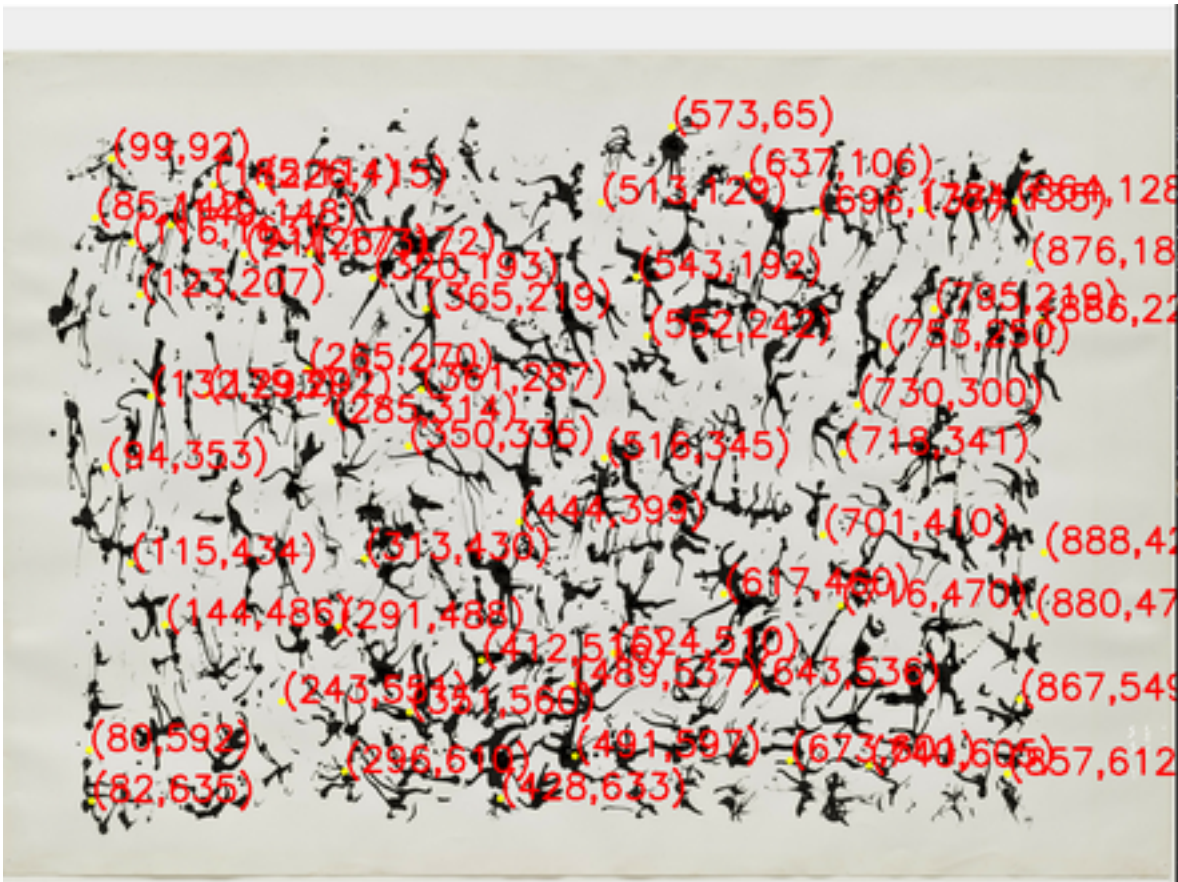
[T]he school's shape is the outcome of all of the fish's movement but, at the same time, it is also the cause : each fish's movement is determined by the shape of the school. <sup>265</sup>

---

<sup>263</sup>Tim Ingold et La manufacture des idées.

<sup>264</sup>Marcello Vitali-Rosati, *loc.cit.*

<sup>265</sup>Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *op. cit.*, p. 53.



**Figure 35.** Topographie de *Media Michaux*

Cette perspective, qui coupe en quelque sorte d'une propriété et d'une individualité, privilèges de naissance, avec notre écriture, se traduit dans la création de Michaux par une quête du geste que ne peut pas résumer simplement un principe de maîtrise et de maniement de l'outil de création. L'évènement de l'écriture ou du dessin, plus largement l'émergence du signe, est une rencontre, une littérature au contact de son support et qui ne peut exister que dans ce contact. Dans une sorte de joute avec l'outil, Michaux structure la création comme un rapport de résistance : le pinceau amorce les mouvements du corps intérieur ; ceux-ci, à leur tour, poussent le corps extérieur au mouvement.



espace de retenu et respiration  
arrêt vocal de l'humain

Il n'y a, dans cette rhétorique qui s'oppose à celle de l'immatérialité, pas de séparation entre des forces abstraites (discours, pensée, concepts, écritures) et des forces concrètes (matières, supports).

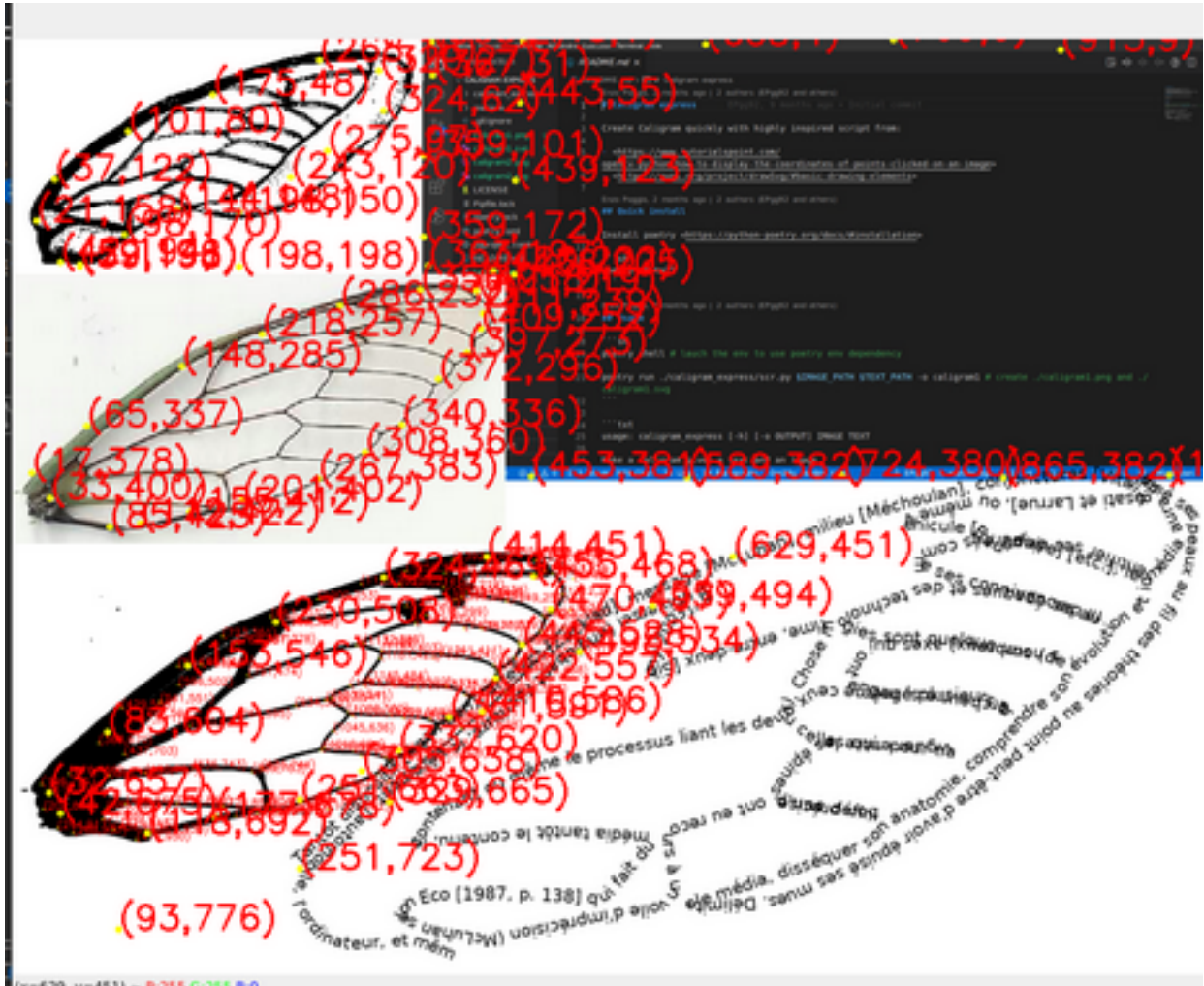


Figure 37. Topographie de l'espace d'édition de *Nervure*

Loin de pouvoir tout à fait expliquer toutes les subtilités du script python *src.py* à l'origine du module *Nervure*, de pouvoir en revendiquer l'entière paternité, de pouvoir résumer l'expérimentation comme une collaboration entre deux individus (et la mise en commun de leurs expertises), je peux reconnaître que les compositions de rapports médiatiques m'échappent : techniquement, physiquement, mathématique, scientifiquement, mais aussi phénoménologiquement.



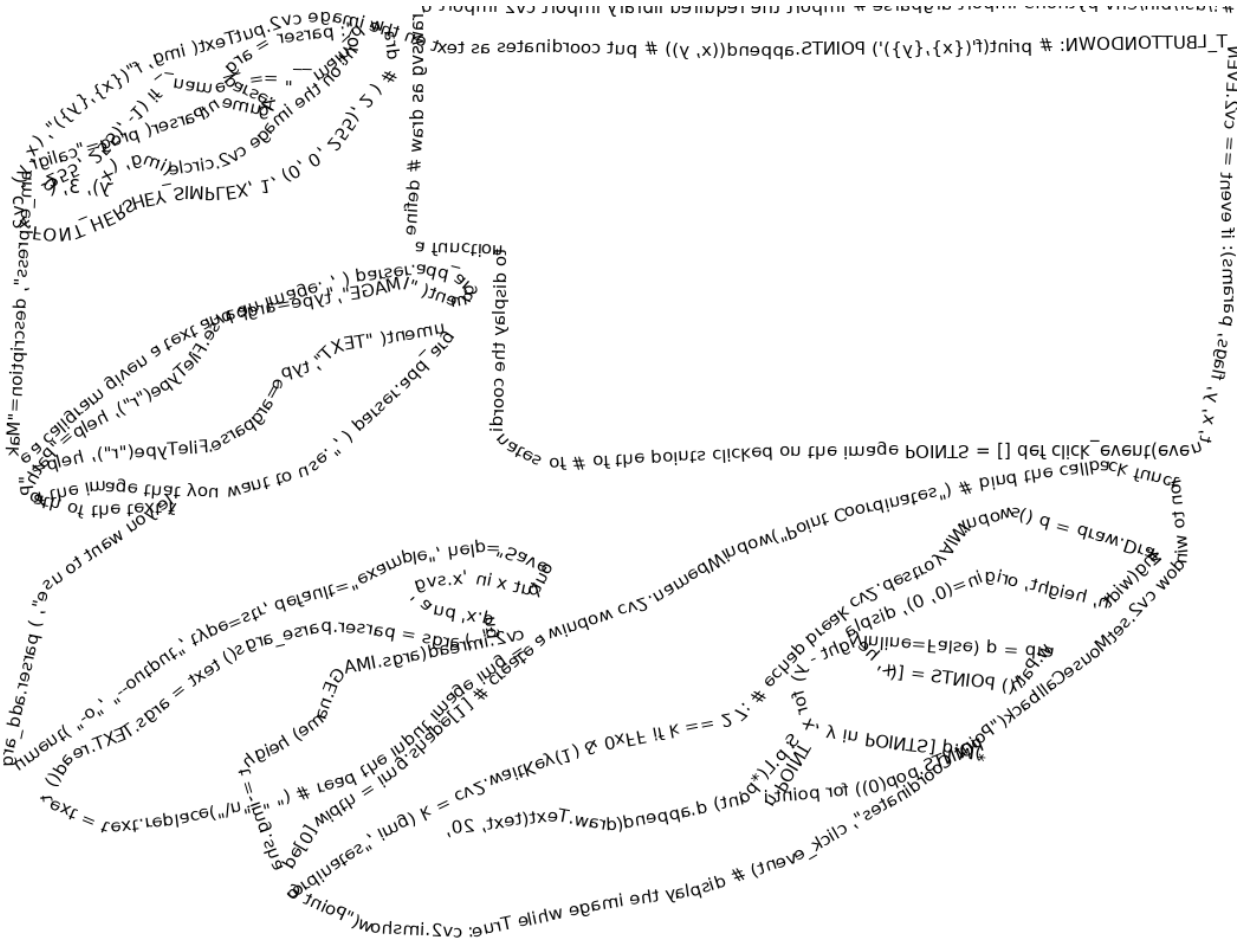


Figure 38. *Media Nervure*

L’imago relève d’une composition spatiale (c’est-à-dire inscrite dans un cadre contextuel précis mais non-délimitable) dont la cartographie n’est pas purement mienne ou humaine :

- je place mes coordonnées sur l’ombre de l’image ;
- la machine me laisse penser que je place ces coordonnées ;
- les scripts en amont opèrent derrière ce que je considère comme la machine pour que je place les coordonnées ;
- les humains à l’origine de ses scripts les ont définis tels que je place des coordonnées ;
- les architectures numériques fonctionnent de telle manière que je place ces coordonnées ;
- les humains qui ont posé les architectures physiques du numérique permettent que je place des coordonnées



- la cigale dont l'aile est le point de départ de l'expérimentation a perdu son aile pour que je place mes coordonnées.

Comme les imago dont les contours s'essoufflent au fil de la mutation des images et de leurs déliements intrinsèques.

plus de contours

plus de limites

plus d'images

Face aux ombres médiatiques – dont même la caverne, le ciel au-dessus de la caverne et le mouvement des astres participent – il ne s'agit pas tant de narcose que de fatalité comme prononcé par Kittler<sup>269</sup> ou d'irréremédiable.

### 2.3.3. L'irréremédiable

L'impossible médiation se retrouve dans la pensée de McLuhan,<sup>270</sup> mais ne semble pas gêner le projet de compréhension qui est, comme l'indique le titre même de l'ouvrage, la thèse du chercheur : l'humain n'est pas esclave par sa dépendance croissante à la technologique<sup>271</sup>, il le devient parce qu'il ne conçoit pas (consciemment ou non) que l'appréhension des médias est indispensable à sa survie. Si McLuhan défend la compréhension des médias, la *prise avec soi* au sens même d'une prise de territoires scientifiques et culturels, comme libération de l'homme (dont le masculin n'est pas utilisé comme neutre), Kittler dans sa contribution à l'histoire des médias théorise l'impossibilité de comprendre ces derniers dans la mesure où ils incarnent et rassemblent les conditions infrastructurelles qui permettent la compréhension en elle-même<sup>272</sup> ou, dans la langue de Wittgenstein, les conditions de compréhension « [lie] in our language ». <sup>273</sup> À la différence de McLuhan – qui conserve la distinction entre l'énaction humaine et la matérialité technologique en les comprenant comme deux formes d'incarnation distinctes, deux processus distincts de matérialisation avec leurs autonomies respectives –,

<sup>269</sup> *Op. cit.*, p. 288.

<sup>270</sup> *Op. cit.*, pp. 56-61.

<sup>271</sup> McLuhan ne présente ni ne souligne d'ailleurs cette dépendance comme un phénomène négatif ou une menace.

<sup>272</sup> *Op. cit.*

<sup>273</sup> *Philosophical Investigations : The English Text of the Third Edition*, G. E. M. Anscombe (dir.), Englewood Cliffs, N.J, Prentice Hall, 2000 3. ed, 250 p., p. 53.

Kittler et Hayles<sup>274</sup> avancent que le corps humain est *joué* par la technologie, et ne peut être conceptualisé sans la médiation car il en est un simple récepteur.

Processus d'objets non-saisissables mais historiquement attachés, la médiation conserve au creux de son système un paradoxe originel : ses missions de transmission (traduction, remédiation) demeureront imparfaites :

Ein Medium ist ein Medium ist ein Medium. Es kann also nicht übersetzt werden. Botschaften von Medium zu Medium tragen heißt immer schon : sie anderen Standards und Materialitäten unterstellen. In einem Aufschreibesystem, wo es Aufgabe wird "der Abgründe gewahr zu werden, die die eine Ordnung der Sinnlichkeit von der anderen scheiden" (Rilke, 1919/1955-66 : VI 1092), tritt an den Platz von Übersetzung mit Notwendigkeit die Transposition. Während Übersetzung alle Singularitäten einem allgemeinen Äquivalent zullebe ausfällt, verfährt die Medientransposition punktuell und seriell. [...] Schon der elementare und unumgängliche Akt EXHAUSTION stößt auf die Grenzen von Medien.<sup>275</sup>

A medium is a medium is a medium. Therefore, it cannot be translated. To transfer messages from one medium to another always involves reshaping them to conform to new standards and materials. In a discourse network that requires an "awareness of the abysses which divide the one order of sens experience from the other," (Rilke, "Primal Sound" p. 55) transposition necessarily takes the place of translation. Whereas translation excludes all particularities in favor of a general equivalent, the transposition of media is accomplished serially, at discrete points. [...] The elementary, unavoidable act of EXHAUSTION is an encounter with the limits of media.<sup>276</sup>

Un média est un média est un média. Il ne peut donc pas être traduit. Transférer des messages d'un médium à un autre, c'est toujours les soumettre à d'autres normes et à d'autres matérialités. Dans un système de transcription, où il s'agit de « prendre conscience des abîmes qui séparent un ordre du sensible d'un autre » (Rilke), la transposition prend nécessairement la place de la traduction. Là où la traduction fait l'impasse sur toutes les singularités au profit d'un équivalent universel, la transposition médiatique procède de manière ponctuelle et sérielle. Même l'acte élémentaire et incontournable de l'EXHAUSTION se heurte aux limites des médias. (traduction personnelle)

Ce n'est plus ici de la nature multiple du média dont il est question mais de son impossible *translation*. Chaque transfert d'un média à un autre implique une distorsion, fait que quelque chose *échappe*. Problématique commune à l'entreprise de traduction, le passage

---

<sup>274</sup> *Op. cit.*

<sup>275</sup> Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 335.

<sup>276</sup> *Op. cit.*, p. 265.

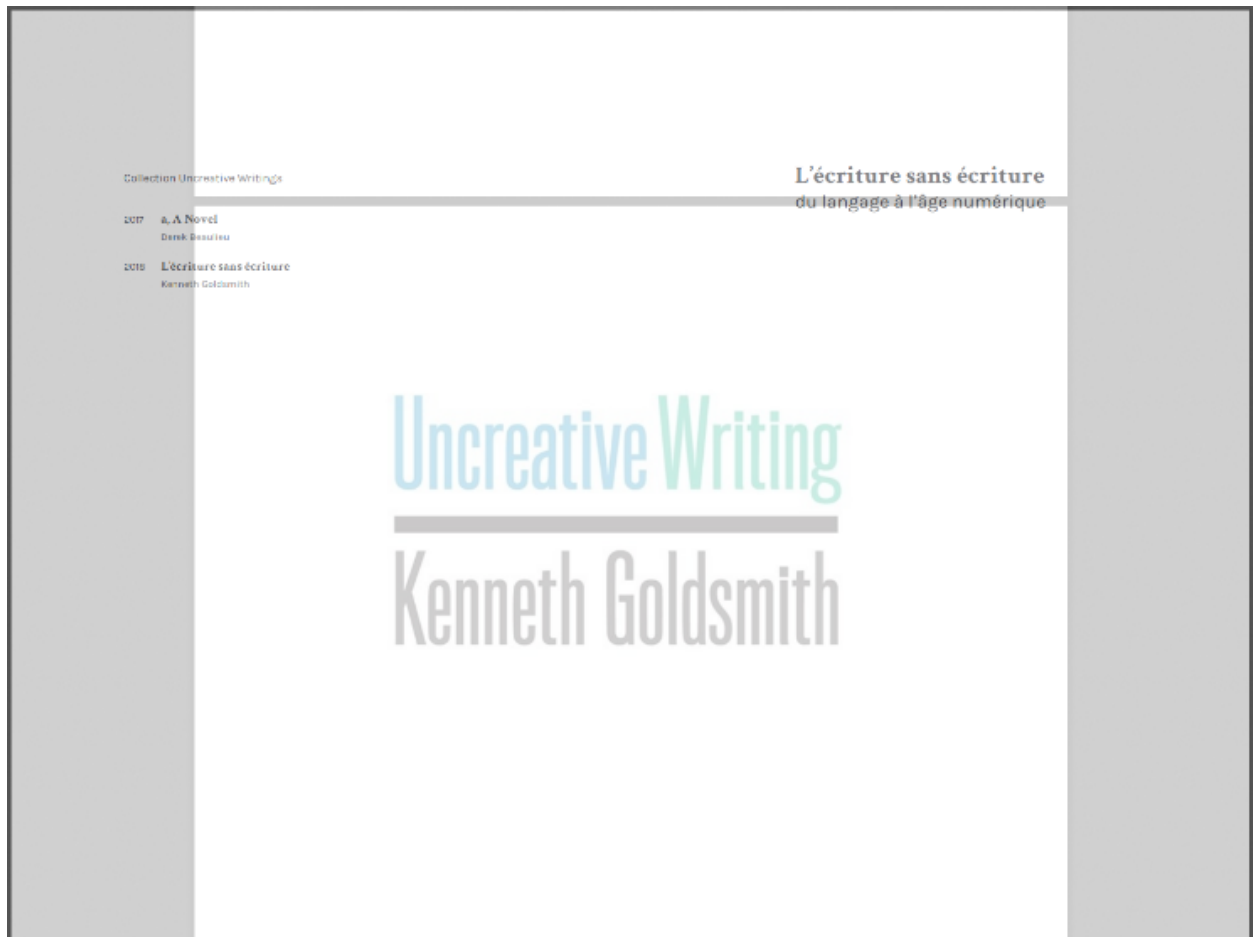
d'un modèle de structuration de l'information à un autre cause un déracinement du sens d'origine et une greffe dans un autre lieu. Le principe même développé par Kittler est soumis à ce phénomène : la traduction d'*Aufschreibesysteme* par *Discourse Networks*, ou même par « système de transcription », ne peut retranscrire l'épaisseur d'une notion que plus de quatre cents pages développent. Si la traduction anglaise parvient à retranscrire la volonté structurante de la pensée de Kittler, le terme *network* pose le problème de porter un imaginaire aujourd'hui beaucoup en phase avec les nouveaux médias, tandis que le terme allemand *system* avait une neutralité plus large. Dans l'espace des alternatives, le terme « réseau » traduit par défaut un éclatement, certes riche par ses potentialités interdisciplinaires, néanmoins un imaginaire que ne porte pas le terme français « système » qui traduit davantage une organisation structurelle adoptée dans une société et une culture. Enfin le terme *aufschreiben* que traduit le terme *discourse* inclut davantage la perspective matérielle, l'incarnation tout en permettant la référence aux outils et médias techniques d'enregistrement et d'archive. Le jeu polysémique du terme *aufschreiben* concentre en réalité beaucoup de la perspective de Kittler dans le sens où si *schreiben* désigne *écrire*, le suffixe *auf* (*sur*) peut tout autant traduire un objet de réflexion (j'écris *auf*/au sujet du palimpseste) qu'un support (j'écris *auf*/sur une table).

Dans la ligne du délitement par la transposition, d'une anti-herméneutique kittlérienne (qui contre, à la lettre, le projet McLuhanien), première ombre de l'écriture de la thèse, des expérimentations ont été réalisées au début de la période de rédaction justement dans l'optique de gratter la limite de la médiation en quête de l'irréremédiable<sup>277</sup>. Référence au premier sens d'utilisation de la *remediation*, l'irréremédiable fait autant référence à un principe de soin, à la notion de fatalité qu'à celui de médiation.

Dans le cadre d'une recherche sur les modes de conception possible d'un palimpseste numérique, quatre expérimentations numériques ont été tentées : la superposition visuelle, la conversion, l'ocrisation qui est la reconnaissance des caractères, et l'encryption.

---

<sup>277</sup>Les expérimentations ont été réalisées dans le cadre de l'examen de synthèse de la thèse (2019) et sont disponibles à l'adresse suivante : <https://mmellet.github.io/CreationThese/Version.html>.



**Figure 39.** Coïncidence des Goldsmiths #1



Figure 40. Coïncidence des Goldsmiths #2

Les textes superposés forment une « coïncidence ». Dans cette procédure, les textes peuvent être distingués, notamment par leur différence de mise en page entre page simple et page double, mais la navigation les associe (par l'utilisation de cadres dans le HTML). Ce procédé joue sur la transparence pour permettre aux deux écritures d'être visibles. Le terme de coïncidence ne se réfère pas ici à une identité de forme et de dimension, qui ferait s'ajuster exactement soit point par point les objets, mais convoque celui d'une rencontre en un même lieu. La coïncidence demeure cependant essentiellement esthétique puisque les documents qui sont à l'origine du geste ne sont pas grattés.



Figure 41. Coïncidence des Goldsmiths #3

Les résultats des textes convertis sont appelés « métamorphoses » pour figurer la dimension d'une mutation radicale. Le détournement est plus explicite ici dans la mesure où l'objet dans sa structuration, dans sa forme logique est atteint. Le changement de format dans les conversions opérées ne provoque pas seulement la modification de l'extension présente au bout du nom du document, c'est un changement de structure et de composition qui est opéré, et dans ces changements, comme dans une métamorphose zoologique, des éléments sont perdus, sont tronqués, pour que le produit final ne soit presque plus immédiatement identifiable.









Selon les recouvrements, une grammaire palimpsestique peut être extraite :

D + s = B

le long poisson dans l'eau calme est comme chez lui

E + n = R

le grand homme et le mouvement de la vague sont un même profil

e + l = k

le petit homme et la crosse sont unis dans la main

L'écriture, en tant que signe graphique, devient dans le mêlement calculable.

La dernière expérimentation est l'encryption ou le chiffrement.

Dans un premier temps, les valeurs alphabétiques ont été converties en valeur numérale.

a a valeur numérale 97

Les deux textes ont été chacun de leur côté numérisés.

lettres converties en valeurs numériques

Puis ces deux corpus ont été additionnés.

Le texte de valeurs numériques produit a été reconverti en valeur alphabétique (procédé qui laisse possible la récupération des caractères d'origine).

```

x=open('Goldsmith.txt').read()
>>> y=open('Bon.txt').read()
>>> print(''.join(chr(ord(a) + ord(b)) for a, b in zip(x, y)))
^|°À²À±²©μÁ,X^fvÆÎÛÜäôœ
                                ÔÙ@ÙÛØÏæ"Äèà%YÙÈà@ÓÁó×Û
é
π•: >
±
Đ₈ÑÚØ'Ôá*ãÖÙ%ś"ηœäó  ç°Ê×çÛÊá"½<ÈçâÎ×Ô~tòÆÛÔ'ài
%,x,óáÛ"Û
ãú
põúóÜçÑĀrĪÆÔØ×@Å₅ÍβçÛÝîâĪİæØ
äòàØÿ@YÛ@Đ'âçõ%Yää@àóóÙÙ×Ì×NĀiáPæÙÛĐÛk|yo»=ö@Ñ'Í(úÔPâ
ØâÛ"śÉ
"ĀõPÝáíœâç³Ñ@¶Øää
ÙØ'ÍóØ"μíœÈÈØ"bòáâæ"É₂Ř"ÓÙ*áÑØ@"óä×ó"İàç
~½öæĀÚà
xâ*~ôçôâäØ×Ī'Ý<'YìÛÛÈ
                                õ'Û⊠³àòØçéÛβ@·PääØàÛ•ÉáĪ
ÉÆÛáóóàØYæ}βÑõ'Ñ<śÛö"p™'ú'Nòúœĥ@àĀÛú
PÛÔ""
çÊòŔØ""PĀ'ÙāfõæôÛ(â
h×İçÛ×ĐNR@×æòĐ@Ł~
ÁùâÊù@šóóéY•*!è@äβôÛ,«óÊÛ%ÚÉ'ĀÛYçfμæóá;6cÛÍβ@;ĐPúó×õ
»ôØèùâ"Øú™sĀâĤá"|
ÚØØ<
⊠ĐöÛ""ÍY"œœæãÛYÊÊ's×âĐÛNp;Ûõİś%ÈómÑ%×àÉ@ÉóóÙÛóoĀõó×%Āá'~ĔĐÛØØ@àò@ç;Đõšβ××É¼Û'ØÔÛÔYś
ÙØàØö•⊠μÚ%İİM¹Ûö'@óóâİY~tÍò
ö
fääõβİPõØ•-ö

```

Figure 44. Première encryption des Goldsmiths

## 2.4. Au bord des falaises du média

```
x=open('Goldsmith.txt').read()
>>> y=open('Bon.txt').read()
>>> print(''.join(chr(ord(a) | ord(b)) for a, b in zip(x, y)))
^eoo-ommeo}wN^Snsmwurldow u{wamsscpoa-|iseboorweotiiwù{owpk{ésiegewri-iuyamnytkommmw}oollk
{itéw powt-y*Vou-vytoondw|mo,tyuy musearuubm{és wuwkonoskurooltonttyumrc{{oiyejswawe2su{iouhe-
keow{eweru:weel"qutro*nuiûtêlo|éziww{e}on}·dé-mooptist{u~kle}{l{lg~nnewzomevwmw mmi-ynwa,tq}k
atrísrkiw*uovmofw·oolintwwmnuooamupmow|e{nov0|legv}revtwoduuum{{oriu or|o gou~tqvmoos's
s{uosýhkg|tmasrm{wmtmonkorigmooemnä lapsusomle--etmonoumyethgo{wimmsoo|oafo-awio-o,
mg{r{w}msoiwmmo- wo-|ya}smeù,Nonds|sswmscn{k{msnf{munmisax}nmmme}dou{wra~mscoowio}
{nwowwp|owv.kyowtoinûrows'le-g}eww owvmstural"esprmu-ode{ne-uwamuwieepie|mcangaogrkoom
mitmèru0i} sont waswivs~sw~mw~modoorpmuioww(Mmtmacqogv}{ggonvurwocetionct^n cgrv0ùvéaýcviusu-owwri-efmhoa.
pou|w{ so-vwzoncuhe<okuvvw wurw çi-`nivev{o}ýal<Yowuokw<autsuyezuvgi| mo su0sna~i-veloovlítürsoswù{
w}atkw{umnwoguoceawns~mbw{s}oleorv?0u-oïvg ww^nícvegqm}uryptsmowrgomm{ss{evis}el{a»
Jeaaccommcû0pyzaneuz0y-es-eou{osvmoioie"wxrya|qroys{cuioo?eks0wvve~ vr9-hun'u-u{wmon:srío}mi-io-w,
'ea<cqouruwokongeriosurou~ma}oo-078»au ý|í doni} wodsqt8t{ouwrgosoe egakongýrgocmnwuspmeti~rw:»
9uo-iv-ookyooos}oonslÿylz{sdgook ceomnaswsac-oowg-conawamyoo*wmtka}avkustroo-}isuune-tu} uu sqni-u}
nwpioouduwozo{m{o-ocgoo{~runcrè°ukwdwù}ýio q-ojgoo°mw-eaveknmqrc}sebooncovyo-gneKuhýwiruzee-woewoo
{ves*diwvm-g-w,tu-s{uoviww,wviuyngotoustmoifwopvimswoag wo-ymspouvvgoonohêums{ mow
newxymivsesloostogzeukieotkgo*tm{sivoo{ewevm{rent-e{l{estonésone-sa}ëoo woukhm} uoersmmin}*og
oim ilw{iuepsguuehw{oo-wi~{owetliwremcádmmsvmammlgoniow,o"o{~gno}ssouvww,d}{kwssooosiovwmwsuoseovsnow}
w^noronoweuxiwn-tjen{sr|meiwoovs{t{evepuno{mveikennow e°mw{ogo~lmsweo-t }o n'auwui}nt
psswuokw.àio-avu{ounkzmo{~m çrm'un}~ev{tyheesuu-os}lgnim vo}reywrmottsmadlgwbsm~ste°itsu}*iw
gontwstowe~roovameo~*oonwo}towor}·W~ivinweidetockms}e{kbgteinl mgsmntwshgovnurogva}{eionsotu}uogr{ovm}yowaw}
ázwnk}'malooultoeucknowmedwghq{ooosetonl:ooow{w}t}<fdgovmuova Au-koe-c{tuuiewpgvmg-unongmmwiwois-un{g{ut
l°w-i-gw{{|iddurvmsovnkpo}~ }°evi-te-lowé2|q9nowz{ghduro'inwghu| w}sto-wuileenv{ooovof{iurm<ý|isw0y}mawràoulä
|a{ue-ootoewhinêwstontrycuvon'sehwo{oo.Jmwvoo ánleusio Jssuoo*et Suobksaunivers}{cuvo.c|m
co-uowmaewnouvssovysuses|enwske{ovustm}sle s{ongerswoow.penwak
oo-~wo-|sokuíyàewo|ovm{uzioplwmvven-u|anm oooug}xfwmwvcmm-gaw{m{
oookégmwur,txiolit lewe~vmel|od-evmsdlfow iwrngeivmeavmw yvisau-oorlgké-otmm
touro|uouu~{uye-ofwmentlwnwouvwvoozeziwtcyumlwogoeane*zvoût{konepwiedi}x{{mèoo{ewodù{scew
{'w ~wwci}iooeon-tmmuoýigokmiw-e eovou{ooxvémyty{foùc}jerm l°ouwao kmooswi}ig}ní.
nmistytymo{gum-es ogr}usonw*oonníwosendckes{muwonmgeo,fov marooowonkoyww{uing oowi{omgo-nowe-
u|ecyws{wsmt-oètyol°env}zonouowie}r-koow |o osjwoea-urlofwanoúe{evéc-uo}mnwu-upu{wéu
wmełmsu.o}urcortouryavuosumoè}oen}ida}inosoe wws|o{utouvosonesow{onnuwaoeowes*eoagriinel}}
stmywrcooiosivenioo-eed}oru|mo'sm| ouyw-aum|umo qo}{nwna|~ava{mcenl{etourkoe eiemescmel
{vgkû*cuylwmxsgmwsbalioés}twosig},mèoe àoecotto{motsâ{fo_°neouxkoo wmogiw ismo+
>>>
```

Figure 45. Deuxième encryption des Goldsmiths

À la limite du percement de la peau, le procédé a été reproduit en se chargeant non plus des valeurs numériques, mais en allant chercher une strate plus profonde de l'inscription : la valeur binaire qui correspond à l'ensemble des bits (0 et 1) structurant l'écriture comme une terminaison nerveuse, comme son schéma de base de la nervation.

a vaut 0b1100001

Les valeurs binaires des deux textes ont été assemblées et c'est lors de cette étape que le lien se perd : dépourvue de toute trace qui indiquerait sa provenance, la séquence binaire devient autoréférentielle (dans le sens où les 0 et les 1 ne renvoient pas à l'absence ou à la présence, mais seulement à eux-même). Les valeurs ont ensuite été reconverties en caractères alphabétiques.

La récupération des deux textes d'origine est désormais impossible, parce que la transmission a notamment causé des pertes (tous les caractères qui avaient une valeur binaire égale à 0 ont été ignorés lors de l'addition).

La dernière procédure tente le jeu de l'excommunication en constituant un « beyond writing »,<sup>278</sup> soit un espace d'inscription au-delà de la médiation de l'écriture ou du principe de communication ou communicabilité. Chez Tanasescu, c'est la performance qui sert d'exemple d'excommunication en tant que hypermédiation : liée à un maintenant et ici, transposée au numérique, elle est aussi liée à un nulle part (« now(/)here » et « nowhere »)<sup>279</sup> avec le jeu de mot intraduisible justement. Autrement dit, ces exemples de médiation radicale ne nous renvoient pas aux concepts (qui nourrissent davantage des débats, théories sans terre et divisions de pensées), mais bien aux agentivités, *entanglements*<sup>280</sup> ou performativités qui sont des compositions des rapports, donc de potentiels échecs de restitution.

Pensées des relations, conjonctures, vagues ou des entres-les-vagues, les pensées des médias sont un mode de performativité,<sup>281</sup> si ce n'est la forme la plus radicale de performativité (ce qu'annonçaient déjà Bolter et Grusin) incluant autant de formes d'êtres, de composants, que d'écriture.

détournement

défamiliarisation

déliement

désécriture

---

<sup>278</sup>Chris Tanasescu, « #GraphPoem @ DHSI : A Poetics of Network Walks, Stigmergy, and Accident in Performance », *IDEAH*, vol. 3, n° 1, 2022, disponible en ligne : <https://ideah.pubpub.org/pub/tgdpsell/release/4> (page consultée le 24 novembre 2023).

<sup>279</sup>*Ibid.*

<sup>280</sup>Karen Michelle Barad, *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007 ; Chris Salter et Peter Sellars, *Entangled : technology and the transformation of performance*, Cambridge, MIT press, 2010.

<sup>281</sup>Chiel Kattenbelt, « L'intermédialité comme mode de performativité », *Théâtre et intermédialité, Ville-neuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion*, 2015b, p. 101-115.

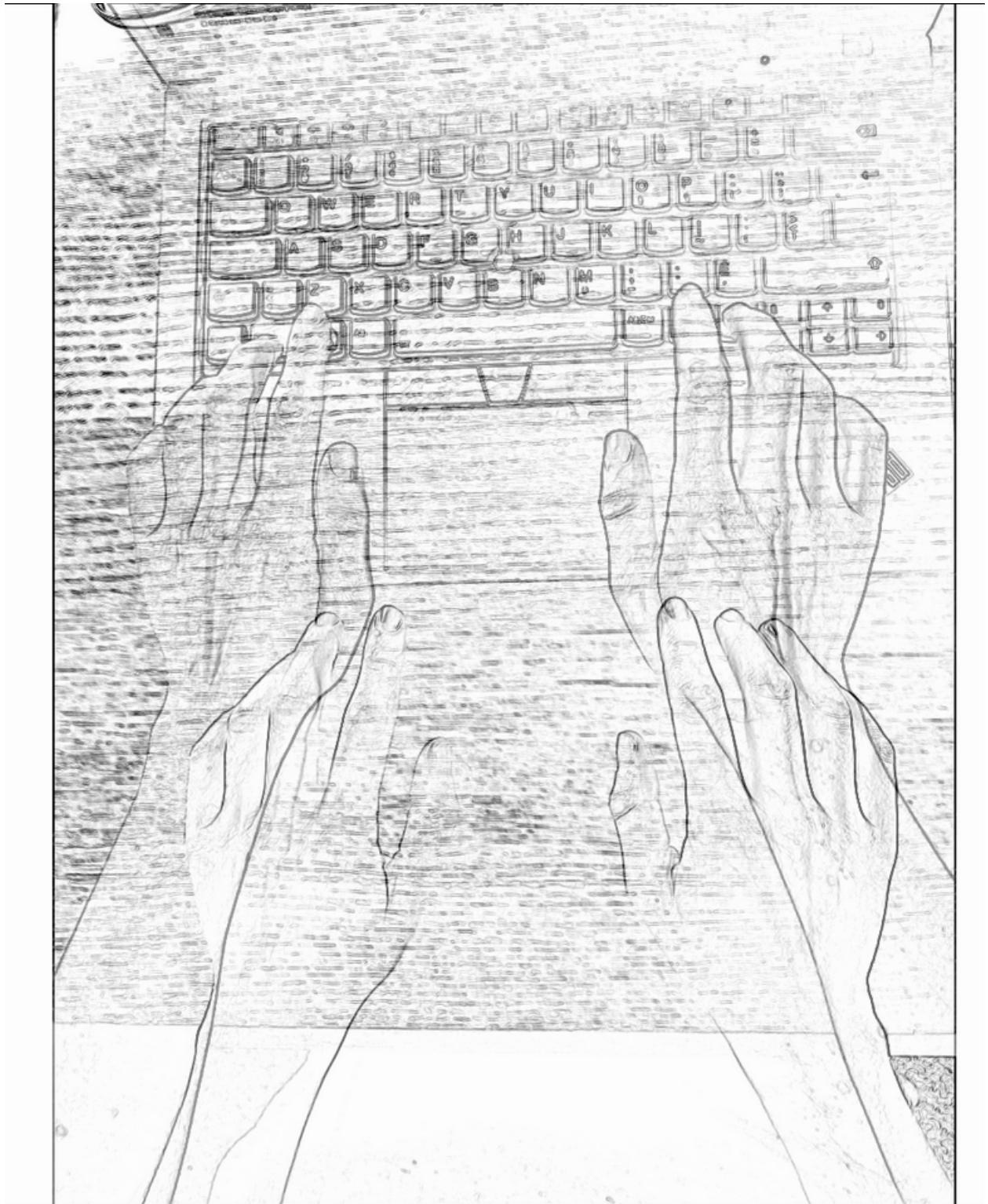
## Chapitre 3

---

### La Machine

Nos paumes sont posées sur la machine.

comme une mini imprimerie  
dont je dispose les caractères par le regard  
en appuyant simplement sur une surface chaude,  
un peu graisseuse, qui résiste un peu,  
pour me faire comprendre que la casse est prise,  
et puis la machine fait le reste



**Figure 46.** *Esquisse de mains-machines*

Devenue l'outil commun d'écriture, d'édition, et de lecture dans le monde occidental, la machine est ici l'occasion de combiner différentes perspectives du texte qui conçoivent la création comme un processus d'articulation entre humain et non-humain : projections littéraires d'une évolution du geste et réalités techniques de l'inscription seront abordées de pair, s'articulant comme une mécanique de l'écriture autour de la question de la posture humaine vis-à-vis du texte produit par la machine.

qui de mon outil ou de moi ?

le texte est-il la rencontre de quelques engrenages  
par mes doigts  
plongés dans l'engin poli

Lieu de l'écrit (support/outil), cet espace de touches, de lumières et d'airs expulsés sera abordé au travers de la question de l'attribution du geste d'écriture (qui/quoi écrit ?) et de celle de l'émergence du texte (comment il advient, comment il se noue).

Texte. Rien de plus commun, rien de plus complexe. C'est à croire que l'enchevêtrement des fils – l'étymologie même du mot *texte* propose la métaphore du latin *texere* ou tisser – rend le concept de textes désormais inutilisable : « depuis trente ans ce mot a bien mérité de la critique et [on] devrait lui accorder sa retraite » (Vernet, Max. « Sic Transit Sic. » dans Calle-Gruber<sup>282</sup> cité par Sinclair)<sup>283</sup>

Le point soulevé par Sinclair et formulé au tout début d'une réflexion consacrée à une extension technique du texte (à savoir l'hypertexte) décrit parfaitement le contraste animant une notion à présent inévitable des études littéraires et qui pourtant demeure absolument et substantiellement impalpable au regard d'une tradition des études littéraires. Plutôt que de déployer stratégies et ruses du discours pour éviter la confrontation avec une entité cousue et patchée de contradictions, ce qui aura été fait pour d'autres notions, l'écriture souhaite ici l'adresser frontalement. Si le texte n'est aujourd'hui rien de plus commun, complexe ou certain, c'est que son enchevêtrement de fils théoriques l'a décousu de son propre corps, le gardant certes en lien avec une paternité auctoriale, mais le séparant de l'espace de production. Par la machine, la mécanique de l'écriture souhaite l'y ramener.

rien en dehors des incarnations

---

<sup>282</sup>*Butor et l'Amérique : colloque de Queen's University*, Queen's University (Kingston, Ont.) (dir.), Paris, France, L'Harmattan, « Collection Trait d'union », 1998, 271 p., p. 205.

<sup>283</sup>*Une application d'HyperPo, un logiciel d'analyse de texte informatisée à La Disparition de Georges Perec*, Kingston, Ontario, Queen's University, 2000, pp. 15-16.

## rien en dehors des fils des moires

Les travaux de Shillingsburg<sup>284</sup> autour du texte en tant qu'objet d'édition, rappelés par Hayles dans *My Mother Was a Computer*,<sup>285</sup> illustrent cette perspective du texte comme une entité non seulement isolée des caractéristiques physiques mais également des qualités éditoriales (liées à la mise en page autant qu'aux effets de lecture). Dans ce décrochage de la théorie, le texte serait comme « an inert, nonreactive substance that can be poured from container without affecting its essential nature »<sup>286</sup> / « une substance inerte et sans réaction qui peut être transvasée d'un récipient sans en altérer la nature essentielle » et notre déprise de l'écriture est actée à nouveau. Ce ne sont pas les nouveaux médias qui ont coupé le cordon déjà effilé des littératures. La culture numérique hérite de cette coupure par une tradition des sciences humaines et la poursuit sur bien des niveaux. La quête de l'écriture ici ne se limite pas simplement à renverser un ordre impérieux du discours, à savoir le régime de l'abstraction, mais vise également à l'intégrer comme une maille participant à un enchevêtrement. Ni retraite ni révolution ni repos, la perspective de la machine s'attache davantage à découdre un entrelacement de représentations, imaginaires et procédures.

découdre, détiſser,

remettre à l'ouvrage au matin,

redéfaire le soir,

tout le manège se noue dans l'attente d'une présence

comme si l'inscription des fils d'une narration pouvait la faire apparaître

Pour composer/confronter/correspondre avec une idée et une réalité de l'écriture, le défilement des mots s'interroge ici sur la façon dont se nouent les engrenages littéraires, en prenant en compte non plus les outils de la langue et du style, mais les réalités d'un dispositif qui agence, articule, produit et ruse.

---

<sup>284</sup> *Op. cit.*

<sup>285</sup> *Op. cit.*

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 94.



### 3.1. La mécanique de l'écriture

quand j'écris, sous mes doigts,  
le bruit est entre le grincement et la frappe,  
entre mes soupirs  
et ceux de la ventilation de la bombe

Dans l'apocalypse de l'écriture énoncée par Kittler sont visées plusieurs réalités de l'écrit : si l'écriture ne se fait plus humaine, c'est autant vis-à-vis d'une pratique d'inscription qu'au regard d'un type de signe produit. Le signe devient signal ou différentiel électrique tandis que l'écriture devient mécanique, si elle ne l'a pas en réalité toujours été, avec une partie intouchable et aveugle de la boîte noire.<sup>287</sup> Le fonctionnement de l'écriture échappe, tout ce qui fait son épaisse réalité glisse entre les doigts de l'entendement et de la sensation : l'écriture se fait, pour Kittler, désormais au-delà du contrôle et de vision de l'humain, dans l'espace du non-humain, là où elle a toujours été :

L'écriture est toujours inhumaine.<sup>288</sup>

Les incarnations de l'écriture prennent aujourd'hui corps dans un espace où la distinction entre numérique et non-numérique, entre humain et non-humain est proche plus clairement de l'artificiel, soit d'une construction rhétorique qui peut autant promettre la dictature des robots qu'elle peut nier leurs impacts sur nos pratiques de pensée, et peut-être également artificiellement débattue puisque la littérature contemporaine se définit principalement par des principes d'hybridations (entre types, publics, médias).<sup>289</sup> Le récit d'une immatérialité se poursuit au travers des âges littéraires entre l'abstraction du texte et la dématérialisation de l'écriture au sein des environnements numériques. Dans la diversité des machines d'écriture, servant au geste d'inscription (comme les premières machines à écrire) ou produisant cette écriture par strates programmables (comme les générateurs littéraires), la question de l'engendrement du texte se pose.

---

<sup>287</sup>*Op. cit.*

<sup>288</sup>Marcello Vitali-Rosati, « Qu'est-ce que l'écriture numérique ? », *Corela. Cognition, représentation, langage*, n<sup>os</sup> HS-33, 2020b, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/corela/11759> (page consultée le 20 novembre 2023).

<sup>289</sup>David Ruffel, *loc.cit.*

comment nais-tu ?  
    au travers des brouillons éparpillés  
    au travers des dialogues éditoriaux  
comment adviens-tu ?  
    de quelle matrice  
    de quel parent

Herméneutique ou enquête pour révéler les fantômes et machinations, la démarche d'écriture vise ici à comprendre cette problématique maternité qui ne se défait aujourd'hui pas de la machine tout en participant d'un récit pour en exprimer les imaginaires et discours en réseaux : à la différence d'une analyse auctoriale (portant sur les intentions de l'auteur en amont du texte), il s'agit d'« expliciter le mouvement par lequel un texte déploie un monde en quelque sorte en aval de lui-même » (en référence à la refiguration de Ricœur).<sup>290</sup>

### 3.1.1. La matrice du texte

ceci est une approche littéraire de la machine

Propre association de l'écriture ici-même, la porosité entre machine et matrice agit comme un spectre qu'il vaut d'autant mieux interpeller avec transparence. En tant que dispositif technique d'engendrement d'inscriptions, la machine pose la question des multiples statuts du texte et de sa présence dans l'outil, qui sert autant au geste qu'il fait office de support d'enregistrement. Un extrait, issu des nombreuses créations qui se nouent autour du mystère de l'origine, tiré de la pièce de théâtre *Incendies* de Mouawad permet d'illustrer la question en plus de produire un fil liant machine, matrice et texte.

Un plus un ça peut-il faire un ?<sup>291</sup>

Enquête généalogique, le récit *Incendies* suit les romans individuels successifs de deux jumeaux (une sœur et un frère) qui partent à la recherche de leur père et de leur frère disparus pour honorer la demande posthume de leur mère. L'odyssée des enfants se clôt sur cette révélation œdipienne : leur père et leur frère sont un seul et même homme. Le texte retrace une quête qui est en réalité celle de l'impossible origine parce qu'humainement inconcevable au regard des interdits de la consanguinité même si mathématiquement juste.

---

<sup>290</sup> *Temps et récit. 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 319 p., p. 122.

<sup>291</sup> *Incendies*, Montreal, Leméac, 2015, p. 120.

Le paradoxe d'une réalité se joue entre des principes de relation humaine et des structures mathématiques. Le moment épiphanique du dénouement se fait par le détournement d'un exercice mathématique, et ce stratagème fait d'une situation impossible à saisir par l'entendement (ne pouvant se résoudre à l'idée d'une identité fondée sur l'inceste) une suite calculable et computable. En somme la solution fonctionne aux yeux de la logique mais n'est pas entendable aux oreilles de la raison. L'énigme de l'origine est exposée par la reprise de la conjecture, au demeurant indémontrée, de Syracuse (ou *problème  $3x + 1$* ) selon laquelle la suite de Syracuse<sup>292</sup> de n'importe quel entier strictement positif atteint le chiffre 1<sup>293</sup>. Au gré de cet impératif mathématique, les statuts familiaux que sont celui du père et du frère peuvent donc référer au même individu, c'est-à-dire dans l'analogie littéraire, à une même suite qui se répète indéfiniment. La question existentielle que pose la création de Mouawad s'érige par la quête, structure filée au sein de plusieurs de ses écrits où il s'agit de retrouver ce qui a été perdu, en somme l'être au sens de construction généalogique et tissage de sang où les liens s'avèrent en réalité entrelacés (*Sœurs, Mère*, les composants de la tétralogie *Le Sang des Promesses* entre autres). Si le principe de l'introspection implique dans ses narrations des êtres de mots pour porter un discours sur une humanité, le renversement de cette architecture humaniste a de fait déjà été effectué : les théories sur la génétique du texte n'ont pas d'autre quête que celle de comprendre les liens entre les perceptions du monde, soit d'essayer de concevoir un système logique pour un événement qui semble échapper à la raison. Le texte est-il un ou multiple ? Demeure-t-il unique malgré ses reproductions ou est-il la somme de ses exemplaires ou entités<sup>294</sup> ? Le texte est-il l'incarnation d'une idée dans une matière (soit 1 dans 1 pour faire 2), ou est-ce le même corps (ne pouvant donner d'autre somme que 1) ? Le texte est-il enfin le produit d'une machine et de moi en arrière de la machine dans un principe de co-auctorialité ?

qui écrit entre mes doigts ?

qui tape sous mes lignes ?

<sup>292</sup>Une suite de Syracuse est une suite d'entiers naturels qui se structure comme suit : si l'entier de départ est pair, il est divisé par deux, s'il est impair, il est multiplié par trois et on y ajoute un. Exemple, la suite de Syracuse du nombre 13 est « 13, 40, 20, 10, 5, 16, 8, 4, 2, 1, 4, 2, 1, etc ».

<sup>293</sup>Les suites de Syracuse mènent toutes, quel que soit l'entier de départ, à 1 qui marque l'inauguration d'un cycle trivial : lorsqu'atteint, le nombre 1 fait partie d'un cycle de trois entiers qui se répètent indéfiniment. Dans la suite de Syracuse du nombre 13, une fois le chiffre 1 atteint, la suite des trois valeurs « 1, 4, 2 » se répète à l'infini.

<sup>294</sup>Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1994, 2 p.

Esprit de systèmes, Genette, reprenant la distinction de Goodman entre les arts autographiques et allographiques,<sup>295</sup> définit la littérature comme un art allographique dans la mesure où son objet principal (ce qu'il désigne comme le texte) est de nature idéale et ne peut se concevoir que par réduction de ses manifestations matérielles. Si l'essence du littéraire (sous la forme de l'œuvre) relève selon Genette d'une immanence idéale – elle peut être reproduite en un nombre illimité d'exemplaires tous valables<sup>296</sup> –, le critique distingue plusieurs modes d'existence de type transcendant<sup>297</sup> :

- la transcendance par pluralité d'immanence : une œuvre existe en plusieurs objets non identiques et interchangeables (des textes), mais avec une unité opérable.
- la pluralité opérable : l'objet d'immanence (le texte) recouvre des significations différentes selon le contexte, il peut ainsi supporter plusieurs œuvres.
- la transcendance par partialité : une œuvre se présente de manière lacunaire ou fragmentaire.

Dans ce système ontologique texto-centré et qui, hérité d'une idéalité esthétique de l'œuvre littéraire,<sup>298</sup> laisse l'œuvre littéraire dans un flou d'existence, plusieurs créations et phénomènes du fait littéraire accrochent, ne trouvent pas raison et ne coïncident pas avec la logique genettienne. Qu'en est-il des variantes ? Qu'en est-il des littératures qui existent par la vidéo ou par d'autres médias ? Qu'en est-il des littératures hébergées sur nos machines, mais publiées en ligne ? La notion d'œuvre, qui aurait pu aider à la généalogie du texte, est rendue obsolète.<sup>299</sup>

quel est le système de mon site ?

de quel type relève mon blog ?

quelle littérature ?

Ce que l'on peut tout de même retenir des systèmes genettiens, qui paradoxalement contreviennent par leur présence même à une idéalité absolue du littéraire, est qu'il existe une épaisseur du fait littéraire qui pourrait se saisir par des principes de diversité, de ramification

<sup>295</sup>*Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing, 1976, 306 p.

<sup>296</sup>Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Oxford, New York, Oxford University Press, « Clarendon Library of Logic and Philosophy », 1980, 392 p.

<sup>297</sup>Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 300-325.

<sup>298</sup>Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, L'âge d'homme, 1983, 346 p., disponible en ligne : <https://www.lagedhomme.com/ouvrages/roman+ingarden/1%27%C5%93uvre+d%27art+litteraire/210> (page consultée le 20 octobre 2023).

<sup>299</sup>François Bon, *Pas besoin de la notion d'oeuvre*, 2003.

et de relation. Cette épaisseur, il n'est pas étonnant que Genette la traduise par un mot et surtout une image qui va alors coller à la peau de sa théorie, bien qu'elle n'ait été qu'une belle image : le palimpseste.

Tegernsee du XIème siècle vous conseille :

lixivier le parchemin avec du lait  
saupoudrer de farine  
sécher  
polir à la pierre ponce et à la craie

Le palimpseste, entendu comme une sur-inscription, est l'image commune pour parler de strates du réel dont celles du texte. Historiquement assimilé à un parchemin manuscrit, le palimpseste est un texte-support réinscrit par des copistes (principalement entre le VII<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle) pour des raisons de coût. L'effacement ou le désencrage de la première inscription se faisait au Moyen-âge à l'aide d'un stylet ou d'une pierre ponce<sup>300</sup>. Au-dessus de cette première inscription historique, grattant quelque peu le contexte d'émergence, notre étude cherche à réinscrire le palimpseste comme méthodologie d'écriture transmédiatique et transhistorique, soit dans le cadre d'une théorie générale de la littérature sur les matériaux de son écriture. Écriture faite écriture et lecture faite écriture, le palimpseste rejoint en l'état la catégorie des *dispositifs* selon la définition générale de Foucault<sup>301</sup> : une conjoncture de réels établie par un rapport de force motivée par des enjeux de pouvoir et de savoir. Dans le processus palimpsestique, plusieurs corps sont impliqués – le support, la matière de la première inscription, le stylet, la matière de la deuxième inscription – et travaillés dans un jeu de limites – le stylet est retourné/détourné, le support est gratté sans être perforé, la première inscription est effacée en demeurant discernable – et ce, en vue d'imposer un nouveau récit qui ne peut cependant pas se départir de son contexte ou environnement d'écriture.

ou utiliser de la chaux vive, du vitriol et de l'alun  
ou du fromage, du lait, de la chaux vive et du jus d'ortie  
ou de la chaux, de la farine, de l'eau et des coquilles d'œufs  
ou du lie de vin, des cendres de vigne et de l'eau

<sup>300</sup>Le stylet (ou *style*) est un équivalent du crayon : un poinçon (tige de plante) servant à inscrire les tablettes enduites de cire, dont l'extrémité était également utilisée pour désencrer ; la pierre ponce (équivalent de la gomme aujourd'hui) était généralement une roche volcanique permettant d'effacer.

<sup>301</sup>Giorgio Agamben, *loc. cit.*

C'est en tant que « réseaux qui existe entre [l]es éléments » (entretien de Foucault de 1977 cité par Agamben)<sup>302</sup> que le ~~pasimpleste~~ palimpseste lie les composants support et écriture aux questionnements de l'origine. Dans une même origine et logique empirique, les sur-inscriptions érigent le support d'écriture au rang de matrice : comparable à la parthénogénèse, le premier texte *enfante* le second en tant qu'il détermine sa venue comme il a été déterminé par la matière de son support. À l'image de la boucle infinie de Syracuse, l'écriture (dans un système d'inter-relations proche de l'entrelacement textuel de Genette) est toujours une écriture issue d'autres écritures, soit autant des caractéristiques langagières (de l'ordre du discours) que des caractéristiques physiques. Le palimpseste instaure une procédure qui se fonde sur une connaissance physique et technique de ce qu'implique le geste d'inscription, prenant en compte une épaisseur plastique de l'écriture et donc une multiplicité du texte. Sous-écriture ici même, le palimpseste représentait aussi l'un des premiers grands arcanes du projet d'écriture : avant d'être consacrée officiellement à l'épaisseur de l'écriture, la thèse ambitionnait la resémantisation du palimpseste avec la prise en compte des caractéristiques de l'écriture numérique. La mise à l'épreuve, l'approfondissement, le grattage de la surface de ce qui semblait être un horizon d'étude en a révélé la nature : le palimpseste était une belle image qui, si elle tient sous certains angles la comparaison, ne peut être que métaphorique quand il s'agit d'une théorie de l'écriture et des principes d'écriture-machine.

hors de l'imaginaire de la matrice  
pensée de l'organique  
réalité corporelle

### 3.1.2. La fracture de l'organique

de l'organe à l'outil  
même racine  
sortie du corps  
naissance

Depuis ses nombreuses métamorphoses, la mécanique de la machine est étroitement liée à l'organique, comme extension appareillée d'un corps ou d'un membre spécifique. Désignant à l'origine un instrument particulier (utilisé pour soulever des poids, comme un levier actionné

---

<sup>302</sup>*Ibid.*, p. 27.

par une main humaine), la machine développe son accointance charnelle avec les définitions suivantes, se généralisant à plusieurs types d'intervention sur la matière.

Ex his sunt alia quae μηχανικῶς, alia quae ὀργανικῶς moventur. Inter machinas et organa id videtur esse discrimen, quod machinae pluribus operibus aut vi majore coguntur effectus habere, uti balistae torculariorumque preda. Organa autem unius opera prudenti tactu perficiunt quod propositum est, uti scorpionis seu anisocyclorum versationes. Ergo et organa et machinarum ratio ad usum sunt necessaria, sine quibus nulla res potest esse non impedita.<sup>303</sup>

De toutes ces machines, les unes se meuvent μηχανικῶς, les autres ὀργανικῶς. Entre les machines et les organes, il me semble y avoir cette différence que les machines exigent pour être effectives, davantage de bras, de forces, comme les balistes et les arbres des pressoirs, et que les organes, maniés avec adresse par un seul individu, exécutent ce à quoi ils sont destinés, comme les arbalètes et les anisocycles. Toutes ces machines, de quelque espèce qu'elles soient, sont d'un usage indispensable puisque sans elles il n'est rien qui se fasse sans difficulté. (traduction personnelle)

Si les deux catégories énumérées par Vitruve se rejoignent dans un principe de maniement, se distinguant entre adresse et force, elles dérivent chacune pour creuser encore une différence (le sens des *organa* vitruviens correspondant aujourd'hui davantage au sens moderne d'outils) entre des machines simples (*organa*) et des machines composées. Décrivant alors la structure complexe d'un corps physique en tant que *machine corporelle*, « ensemble d'éléments ayant la complexité d'une machine »<sup>304</sup> ou « combinaison d'organes (du corps d'un être animé) »,<sup>305</sup> la machine est autant un outil méthodologique pour comprendre une architecture de l'extérieur qu'un principe pour saisir dans la main de l'entendement et agir sur une mécanique interne. L'esquisse initiale de la machine sur laquelle l'on peut s'accorder dans un premier temps est celle de produire une modélisation d'un corps et notamment de son pouvoir d'action sur le monde.

---

<sup>303</sup>Marcus Vitruve, *De l'Architecture. Livre X*, I, Gallimard, 1986, Les Belles Lettres, disponible en ligne : <https://www.lesbelleslettres.com/livre/9782251013091/de-l-architecture-livre-x> (page consultée le 20 octobre 2023), p. 3.

<sup>304</sup>Nicole Oresme, *Le Livre Du Ciel Et Du Monde*, A. D. Menut et A. J. Denomy (dir.), Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1968, 778 p., disponible en ligne : <https://www.mullenbooks.com/pages/books/147210/nicole-oresme-albert-d-menut-alexander-j-denomy/le-livre-du-ciel-et-du-monde> (page consultée le 20 octobre 2023), pp. 520-55.

<sup>305</sup>René Descartes, *Œuvres philosophiques*, Ferdinand Alquié et Denis Moreau (dir.), Paris, Éditions Classiques Garnier, « Textes de philosophie » n° 4, 2010 Éd. corrigée, p. 628.

corps du texte articulé  
105 récepteurs de toucher  
un poumon latéral  
une mémoire, un cœur peut-être

Les développements par la suite redéfiniront les contours de la machine en la distinguant plus radicalement de l'outil et, par extension, du maniement : désormais la machine « s'appuie sur une source de pouvoir en dehors du corps et [...] n'est pas opérée manuellement »<sup>306</sup>. La machine dans son évolution générale s'extrait donc en quelque sorte de son corps d'origine : passant d'une architecture interne et organique, à une extension physique jusqu'à puiser un pouvoir d'intervention hors de l'humain. La machine s'est séparée alors de la matrice dans son histoire. Cette indépendance, qui est certainement la source de nombreux discours et imaginaires apocalyptiques et technophobes, est ce que retiennent notamment les définitions modernes :

Ainsi, la notion de l'outil a fini par être réservée à cet aspect d'un dispositif qui est mis en œuvre par l'action humaine, tandis que la « machine », selon les mots de Mitcham « désigne habituellement un instrument dans son indépendance vis-à-vis de l'homme, ou au moins l'aspect du dispositif qui ne dépend pas de l'homme ».<sup>307</sup> (traduction d'Arundhati Virmani)<sup>308</sup>

Si certains dispositifs dans leurs hybridités résistent aux catégories qui demeurent somme toute théoriques, on pourra s'accorder, pour le cas de l'étude, que la machine est un modèle dans lequel l'humain n'est plus au centre du maniement sans être totalement mis à l'écart.

force d'actionnement et non d'action  
main dans la manivelle  
second moteur de motion

<sup>306</sup>Tim Ingold, « L'Outil, l'esprit et la machine : Une excursion dans la philosophie de la "technologie" », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n<sup>os</sup> 54-55, 2010, p. 291-311, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/tc/5004> (page consultée le 21 avril 2023), p. 298 à partir de Carl Mitcham, « Types of Technology », *Research in Philosophy & Technology*, vol. 1, 1978a, p. 229-294, pp. 235-36.

<sup>307</sup>Carl Mitcham, *loc.cit.*, p. 236.

<sup>308</sup>Tim Ingold, *loc.cit.*, p. 298.



Le « degré d'indépendance »<sup>309</sup> qui distingue l'outil de la machine place la machine au cœur de la question du déterminisme technique de l'écriture. Identifiée comme « le problème du déterminisme technologique »,<sup>310</sup> la machine et la technologie partagent les mêmes schémas d'évolution, soit un mouvement progressif de rupture organique. Parce que les machines qui seront saisies dans la suite de l'écriture sont essentiellement et logiquement appréhendées comme machines d'écriture (composées par et destinées à l'écriture), cette rupture est également celle d'une écriture se trouvant alors modifiée à l'interne, abstraite d'une réalité de production.

roule et tourne

roule et répète

renvoie le chariot comme un bœuf

dans une autre ligne du paysage

Produite également à partir d'une époque moderne, la technique a aujourd'hui peu d'analogies avec son passé classique aristotélicien (*tekhnê* signifiait « la capacité générale à fabriquer des choses avec intelligence »).<sup>311</sup> Influencée par un rapport mécaniste de la nature, la technique passe de l'« aptitude qui dépend de la capacité de l'artisan à envisager des formes particulières et à appliquer ses compétences manuelles et son acuité visuelle pour les exécuter »<sup>312</sup> à une perspective du « purement technique ».

Là où l'artisan adaptait son matériel brut à une certaine conception de forme, tout en restant en grande partie ignorant des processus de travail, son homologue contemporain – que nous pouvons pour le moment désigner par « technicien » – applique des règles claires de procédure dont la validité est insensible aux formes particulières qu'il désire créer. Ces règles, enracinées dans les principes généraux des sciences naturelles, fournissent le logos de la *tekhnê*, la rationalisation du processus de production qui manquait dans l'art de l'artisan.<sup>313314</sup>

<sup>309</sup>« degré d'indépendance dans l'opération de l'habileté et la force physique de l'opérateur : l'outil se prête à la manipulation, la machine à l'action automatique » (Lewis Mumford, « Technics and Civilization », *The Journal of Nervous and Mental Disease*, vol. 86, n° 1, 1937, p. 111-112, disponible en ligne : <http://journals.lww.com/00005053-193707000-00053> (page consultée le 20 octobre 2023), p. 10).

<sup>310</sup>Robert L. Heilbroner, « Do Machines Make History? », *Technology and Culture*, vol. 8, n° 3, 1967, p. 335, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/3101719?origin=crossref> (page consultée le 20 octobre 2023).

<sup>311</sup>Ronald Bruzina, « Art and Architecture, Ancient and Modern », *Research in Philosophy & Technology*, vol. 5, 1982, p. 163-187, p. 167.

<sup>312</sup>Tim Ingold, *loc.cit.*, p. 292.

<sup>313</sup>Carl Mitcham, « Philosophy and the History of Technology », *The History and Philosophy of Technology*, 1979b, p. 163-201, p. 182.

<sup>314</sup>Tim Ingold, *loc.cit.*, p. 292.

Rejoignant la mécanique (bien que les deux principes étaient distingués selon une conception classique), la technique moderne est « *une instrumentalité d'un certain genre*, notamment, celle qui peut être séparée du contexte spécifique de l'expérience et de la sensibilité humaine en tant qu'impliquée dans la fabrication ». <sup>315</sup> Cette séparation de l'humain dans son rapport au monde rejoint le regard de Kittler sur la transition médiatique ayant cours entre 1800 et 1900 : désormais, les dispositifs d'enregistrement saisissent de leurs doigts roses des données qui font défaut à la perception humaine, qui échappent à ses sens. <sup>316</sup>

Du rythme, du rythme, plus vite, plus vite.

L'être humain insuffle son énergie dans la machine. La machine n'est rien d'autre que lui-même, son extrême puissance son extrême concentration et sa tension finale. Et lui-même se fait machine, se fait levier, se fait touche, se fait caractère et chariot mobile.

Ne pas penser, ne pas réfléchir, encore, encore, vite, vite, taper, taper, tiptiptiptiptip . . . (traduction <sup>317</sup> à partir de) <sup>318</sup>

Nouveau démembrement d'une organique de la mécanique, l'avènement d'une instrumentalité d'un certain genre cause également un autre divorce : la mécanique moderne de la machine distingue le moment du design, du dessin, du projet ou de la modélisation de l'étape de production, d'implémentation et d'écriture. Cette déliaison creuse en partie l'écart entre technicien et ingénieur. <sup>319</sup>

La machine, placée du côté de la construction, restreint encore dans les nouveaux contours de sa mécanique le lien et l'implication du sujet humain dans l'acte de fabrication. <sup>320</sup> La progressive disparition de la main humaine dans la production émane de cette perspective du faire et vient en quelque sorte rompre le mythe de l'*homo faber*, l'homme par le savoir-faire, au cœur de son idéalité. L'angoisse techno-déterministe peut par cette perspective du faire être renversée : ce ne sont pas les machines qui manquent d'humanité, mais bien les humains <sup>321</sup>. Soit, pour reformuler, la machine, qui désignait une physiologie organique puis un potentiel d'intervention manuel, après de multiples fractures, devient désormais un lieu (si ce n'est *Le lieu*) pour observer comment est manœuvrée une humanité du faire-écriture.

<sup>315</sup>Ronald Bruzina, *loc.cit.*, p. 167.

<sup>316</sup>*Draculas Vermächtnis : technische Schriften*, Leipzig, Reclam, « Reclam-Bibliothek » n° 1476, 1993d, 1. Aufl.

<sup>317</sup>Anita Brück, *Mademoiselle Brückner, dactylo*, trad. de Raymond Henry, Busson, 1950b, 323 p.

<sup>318</sup>Anita Brück, *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, Sieben-Stäbe-Verlag, 1930a, 376 p., p. 229.

<sup>319</sup>Carl Mitcham, *loc.cit.*, p. 230.

<sup>320</sup>Tim Ingold, *loc.cit.*

<sup>321</sup>Ce renversement fait penser à celui proposé par Asimov dans le *Cycle des robots* : les humains ne produisent pas les machines, ils en sont les organes reproducteurs.

### 3.1.3. La frappe aveugle

Wer das Aufschreiben besorgt, vermag ich nicht mit Sicherheit zu sagen.  
(Exclamation du président Schreber retranscrite par Freud [1903] cité par Kittler)<sup>322</sup>

Je ne saurais dire avec certitude qui assure la transcription. (traduction personnelle)

La déprise et les discours qui l'ont pressentie ne sont pas sans évoquer une paranoïa proche du cas du président Schreber qui, loin de se référer spécifiquement à la machine d'écriture, souligne un *trouble* dans l'intentionnalité d'écriture.

trouble dans la machine  
je n'est plus au centre de son écriture  
désaxé du geste d'inscription

Si la machine moderne évacue la main humaine dans la production, ou la place à un niveau intermédiaire, ce n'est pas seulement une déprise dans la pensée technique qui se trame, pour Heidegger, c'est bien plus dans l'essence de l'humain que se fait la rupture.

L'homme lui-même « agit » et « manœuvre » grâce à la main ; car la main forme avec la parole le trait essentiel de l'homme. [...] Grâce à la main ont lieu non seulement la prière et le meurtre, le salut et le remerciement, le serment et le signe, mais aussi l'« œuvre » de la main, le « métier », et l'instrument. La poignée de main scelle un pacte. La main déclenche une « œuvre » de destruction. La main ne se déploie en tant que main que là où il y a décèlement et cèlement. Aucun animal n'a de main, et d'une patte, d'une serre ou d'une griffe jamais ne naît une main. [...] Ce n'est qu'à partir de la parole et avec la parole que surgit la main. Ce n'est pas l'homme qui « a » des mains, mais la main qui porte l'essence de l'homme, car la parole comme domaine d'essence de la main est le fondement de l'essence de l'homme. (Heidegger<sup>323</sup> cité par Kittler)<sup>324</sup>

Cœur du nouveau roman de l'humanité – proche du mythe de l'*homo faber* de Flusser, mais plus établi dans une individualité – la main de Heidegger a fonction de ligne entre les époques et les actions humaines, entre ses marqueurs de société, dans ses rapports de communauté. Dans cette perspective où la main est le premier moyen d'intervention et

---

<sup>322</sup> *Op. cit.*

<sup>323</sup> *Parménide : cours de Fribourg du semestre d'hiver 1942 - 1943*, Thomas Piel et Manfred S. Frings (dir.), Paris, Gallimard, « Oeuvres de Martin Heidegger », 2011b, 282 p., p. 132.

<sup>324</sup> *Op. cit.*, p. 333.

les doigts qui la composent semblent détenir toute la « dignité »/ *Würde*<sup>325</sup> de l'humain, il manque cruellement le principe de saisissement, car c'est en réalité tout le sens du manuel que redéfinit une industrialisation qui fait se tisser des liens entre les machines et les cultures :

L'industrialisation atteignit à la fois l'écriture manuscrite et le travail manuel. [...] Ce n'est pas une coïncidence si les premiers modèles concurrents [à la machine à écrire fabricable en série Sholes par Remington & Son en 1874] provinrent de la Compagnie de machines à coudre domestiques, de la fabrique Meteor, usine saxonne de fabrication de machines à coudre ou encore de Seidel & Naumann [qui était jusqu'en 1944 la plus grosse entreprise de machines à coudre et à écrire].<sup>326327</sup>

La main de Heidegger est sur ce point à comprendre comme le symbole d'un principe d'action, un premier outil rattaché au corps de l'humain lui permettant de créer toutes les autres extensions qui dépassent mais qui peuvent également contredire un statut d'être au monde.



**Figure 47.** *Les stylos plume et les mains de Heidegger.* Capture et collage

Si la perspective de Heidegger reprise par Kittler est certes logocentrée et anthropocentrée, elle a le mérite de penser l'introduction de la machine dans le processus de l'écriture par le spectre des rapports entre humain et non-humain, en les opposant comme un combat ontologique.

<sup>325</sup>Vilém Flusser, *op. cit.*

<sup>326</sup>Rolf Stümpel, *Vom Sekretär zur Sekretärin. Eine Ausstellung zur Geschichte der Schreibmaschine und ihrer Bedeutung für den Beruf der Frau im Büro*, Mainz, Schmidt & Bödige, 1985, p. 9.

<sup>327</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 311.

La machine à écrire arrache l'écriture au domaine d'essence de la main, c'est-à-dire de la parole. Le mot lui-même devient quelque chose de « tapé ». Là où l'écriture à la machine, en revanche, n'est qu'une transcription et sert à la conservation de l'écrit, ou substituée à ce qui a été écrit un texte « imprimé », elle a sa signification propre, mais limitée. (Heidegger<sup>328</sup> cité par Kittler)<sup>329</sup>

« [C]roissante dévastation du mot », la machine à écrire est reprise dans sa qualité d'intervention radicale sur le monde en déplaçant l'essence de l'humain et donc sa position vis-à-vis de ce dernier et de lui-même. Intermédiaire « à mi-chemin de l'outil et de la machine »,<sup>330</sup> la machine à écrire dans l'histoire du *faire* de l'humain est un élément de transition qui, de manière identique dans sa lecture de l'histoire culturelle, constitue une entité de la trinité technologique *Gramophone, Film, Typewriter* de Kittler.<sup>331</sup> Dans la lignée des pensées des médias, les théories sont influencées par un contexte historique et un imaginaire de l'armement. La machine à écrire *arme* concrètement le discours de l'humain en ce que la nouvelle gestuelle scripturaire évoque pour les deux chercheurs un mouvement plutôt offensif (chez Heidegger) ou ouvertement combatif (chez Kittler).

La machine à écrire devient une mitrailleuse à discours. La machine, qui se base sur ce que l'on appelle non sans raison des « frappes », fonctionnait par étapes automatisées et discrètes, comme le mécanisme de chargement en munitions du revolver ou de la mitrailleuse [...].<sup>332</sup>

La métaphore militaire apposée à la machine<sup>333</sup> évoque certainement pour Kittler l'héritage des travaux de Turing mais également une culture littéraire notamment la création entre écriture et réalisation chez Cocteau. Figure à la fin du passage entre deux paradigmes culturels, Cocteau a conçu des créations à l'image des développements techniques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : le téléphone est l'acteur principal de *La Voix humaine* ; *Orphée* dont il a signé le scénario retrace toute l'émergence d'une époque où les miroirs, les doubles, les cryptages et la multiplication des ondes troublent l'esprit des humains.<sup>334</sup> La machine à écrire figure

<sup>328</sup>*Op. cit.*, p. 133.

<sup>329</sup>*Op. cit.*, p. 333.

<sup>330</sup>Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 141.

<sup>331</sup>*Op. cit.*

<sup>332</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 317.

<sup>333</sup>Cette métaphore militaire de la frappe est une construction a posteriori puisque, historiquement, les premières machines à écrire se présentent sous la forme de pianos transformés (à l'image de la machine à écrire de Samuel Ward Francis [1857]).

<sup>334</sup>Jean Cocteau, *Du cinématographe*, André Bernard (dir.), Monaco, Ed. du Rocher, 2003 Nouvelle [3.] éd. revue et augmentée, 289 p., p. 203.

dans le bestiaire technologique de Cocteau puisqu'elle incarne le nœud narratif de la pièce du même titre. Inspirée de l'affaire réelle dite de Tulle<sup>335</sup>, la pièce décrit l'état d'une ville placée sous la terreur de lettres anonymes dactylographiées et signées « la machine à écrire » et la poursuite par le personnage principal de cette entité qu'il « imagine [...] qui table, qui tire *qui manie sa mitrailleuse* ». <sup>336</sup>

le mot tue  
la machine frappe  
le visé succombe

La « tape » et la « frappe » sont désormais le nouveau lexique de l'écriture qui par la machine se divise en deux régimes :

Au début du règne de la machine à écrire, une lettre écrite à la machine passait encore pour une lettre de bienséance. Aujourd'hui une lettre écrite à la main est une chose vieillie et non désirable, qui gêne la lecture hâtive. L'écriture machinale prive la main de son rang dans le domaine de la parole écrite et dégrade la parole en moyen de communication. Elle présente en outre l'avantage de celer l'écriture manuscrite, et par là même le caractère. Grâce à l'écriture à la machine tous les hommes se ressemblent. (Heidegger<sup>337</sup> cité par Kittler)<sup>338</sup>

La déprise de l'écriture, la désécriture de Kittler évoque également à la défection de la main dans le geste d'écriture (ce que l'on peut nommer *désintermédiation*), et il n'est pas étonnant qu'il se réfère dans son étude de la machine à écrire à la pensée de Heidegger qui, ironiquement, traduit ou *parle* en passant par le régime de l'écriture manuscrite. Or, si la main demeure concrètement dans la transaction, c'est davantage son ordre et la lisibilité de l'action qui sont revus dans un balancement entre décèlement et scellement.

La machine à écrire est un nuage que rien n'annonce, c'est-à-dire un cèlement qui, malgré sa présence insistante, se retire et à travers lequel le rapport de l'être à l'homme subit une mutation. Rien en effet ne la laisse voir, elle ne se montre pas en son essence [...]. (Heidegger<sup>339</sup> cité par Kittler)<sup>340</sup>

---

<sup>335</sup>Entre 1918 et 1922, une série de lettres anonymes signées « L'Œil de tigre » sont envoyées aux habitants de la ville de Tulle et ont participé à créer une ambiance générale de suspicion en ce qu'elles dénonçaient les agissements des uns et des autres ou lançaient des rumeurs diverses (secret de famille, tromperie, avortement, suicide, etc.). L'affaire illustrant bien les dérives de la surveillance civile a inspiré notamment le film *Le Corbeau* de Clouzot (1951).

<sup>336</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 319.

<sup>337</sup>*Op. cit.*, p. 140.

<sup>338</sup>*Op. cit.*, p. 333.

<sup>339</sup>*Op. cit.*, p. 141.

<sup>340</sup>*Op. cit.*, p. 333.

McLuhan pose ce flou de la ligne directrice du *faire-écriture* comme une fusion entre « la composition et la publication »<sup>341</sup> et donc impose une attitude entièrement nouvelle si on la considère dans le paradigme de l'auteur : pour l'éditeur, composition et publication avaient déjà fusionné dans l'établissement de la page d'imprimerie.

on place, on contrôle,  
on actionne, ça baisse, ça presse,  
on lève, on contrôle,  
on replace, ça repasse

Au-delà du principe de fabrication d'une écriture, où la machine à écrire renvoie à une industrialisation personnelle de l'écriture, les premières machines à écrire comme le remarque Gitelman laissaient une latence dans le dévoilement du texte tapé : les lignes du texte sont alors montrées les unes après les autres au fur à mesure de la frappe.

The machine's upstroke design seemed to refute the possibility of error, however unrealistically, and in removing the act of inscription from the human eye seemed to underscore its character as a newly technological and automatic event.<sup>342</sup>

La conception de la frappe de la machine semblait réfuter la possibilité d'une erreur, même de manière irréaliste, et, en soustrayant l'acte d'inscription à l'œil humain, semblait souligner son caractère d'événement technologique et automatique nouveau. (traduction personnelle)

La fusion s'aligne avec un aveuglement du signe de l'instant qui distingue encore un régime d'écriture vis-à-vis d'un autre :

Lors de l'écriture manuscrite, l'œil doit constamment observer la ligne écrite, et uniquement celle-ci. Il doit surveiller la réalisation de chacun des signes écrits, mesurer, diriger, en bref il doit conduire et guider la main lors du tracé de chaque trait. À l'inverse, la machine à écrire produit par une simple pression brève du doigt une lettre complète à l'endroit prévu sur le papier, qui n'est non seulement pas effleuré par la main de l'écrivain mais qui, éloigné de celle-ci, se situe en outre en un tout autre lieu que là où les mains travaillent.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup>Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 299.

<sup>342</sup>Lisa Gitelman, *Scripts, Grooves, and Writing Machines : Representing Technology in the Edison Era*, Stanford, Stanford University Press, 1999a, 304 p., p. 206.

<sup>343</sup>Richard Herberz, *Zur Psychologie des Maschinenschreibens*, J. A. Barth, 1909, 561 p., p. 559.

Selon les observations d'Angelo Beyerlen, sténographe royal du Wurtemberg et premier marchand de machines à écrire en Europe, l'endroit où apparaissent les signes est un endroit invisible, prévu pour l'action de la machine, faisant de l'écriture dactylographiée un processus aveugle et rendant la visibilité inutile.<sup>344</sup>

je tape sans voir  
ni mes mains  
ni ma machine  
ni les plis  
ni la plume  
à peine ce que je produis

L'aveuglement est ce qui déplace la souveraineté de la main et plus largement du sujet : l'acte d'écriture n'est plus un acte de lecture au sens où elle advient sans la grâce de l'individu, sans le regard humain, annonçant ainsi la littérature automatique. L'écriture machinique est alors une remise en cause du phallogocentrisme<sup>345</sup> de la plume classique<sup>346</sup> comme une remise en cause d'un anthropocentrisme de l'écriture.

### 3.1.4. Dans la boule de Nietzsche

demi-aveugle  
petit strabisme  
grosse machine  
petites mains

Pour décrire le moment du passage de l'écriture en tant que poétique à la mécanique d'un processus, qui déjà annonce l'automatisme électrique des prochaines machines, Kittler se saisit de l'exemple Nietzsche en impliquant autant de faits biographiques de la vie du philosophe, de l'écrivain et de l'homme d'un siècle dont le paradigme se trouve dans un balancement culturel majeur.<sup>347</sup> Myope, sujet à des anisocories et des migraines à répétition, Nietzsche est cette figure de l'écrivain à la recherche de son environnement d'inscription.

---

<sup>344</sup>Angelo Beyerlen, « Eine lustige Geschichte von Blinden usw. », *Schreibmaschinen-Zeitung Hamburg*, vol. 138, 1909, p. 362-363.

<sup>345</sup>Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Marie-Louise Mallet (dir.), Paris, Galilée, « Collection La philosophie en effet », 2006b, 218 p.

<sup>346</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 342.

<sup>347</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*



C'est durant ce qu'il appelle l'année « de la cécité » (Lettre du 14 août 1879)<sup>348</sup> qu'il fait le projet d'adopter une machine à écrire : la machine n'est alors pas, à la différence d'auteurs comme Twain ou Nansen, une modernisation en vue de productivité,<sup>349</sup> mais une solution pour compenser des déficiences physiologiques réelles qui transparaissent d'ailleurs dans son style aphorique (Lettre 5 novembre 1879)<sup>350</sup> et entre les lignes du *Voyageur et son ombre* :

Der Halb-Blinde. Der Halb-Blinde ist der Todfeind aller Autoren, welche sich gehen lassen. Diese sollten seinen Ingrimme kennen, mit dem er ein Buch zuschlägt, aus welchem er merkt, daß sein Verfasser fünfzig Seiten braucht, um fünf Gedanken mitzuteilen : jenen Ingrimme darüber, den Rest seiner Augen fast ohne Entgelt in Gefahr gebracht zu haben. – Ein Halb-Blinder sagte : alle Autoren haben sich gehen lassen. – » Auch der heilige Geist ? « – Auch der heilige Geist. Aber der durfte es ; er schrieb für die Ganz-Blinden.<sup>351</sup>

Les demi-aveugles. — Le demi-aveugle est l'ennemi juré de tous les écrivains qui se laissent aller. Ces derniers devraient connaître la colère avec laquelle il referme un livre en constatant qu'il a fallu cinquante pages à son auteur pour partager cinq pensées : cette colère de voir ce qui lui reste d'yeux mis en danger presque sans rémunération. - Un demi-aveugle disait : tous les auteurs se sont laissés aller. - « Le Saint-esprit aussi ? » - Le Saint-Esprit aussi. Mais lui, il en avait le droit ; il écrivait pour les personnes totalement aveugles.

Envoyée depuis le Danemark, la machine du modèle de Malling-Hansen (le dernier modèle, numéro de série 125) sera ce qui permet à l'auteur de retrouver une vue sur l'écriture et, c'est sans une certaine satisfaction philologique, que le parcours de l'écriture nietzschéenne permet à Kittler d'inscrire une date de naissance à la littérature de la machine à écrire (soit en 1882).

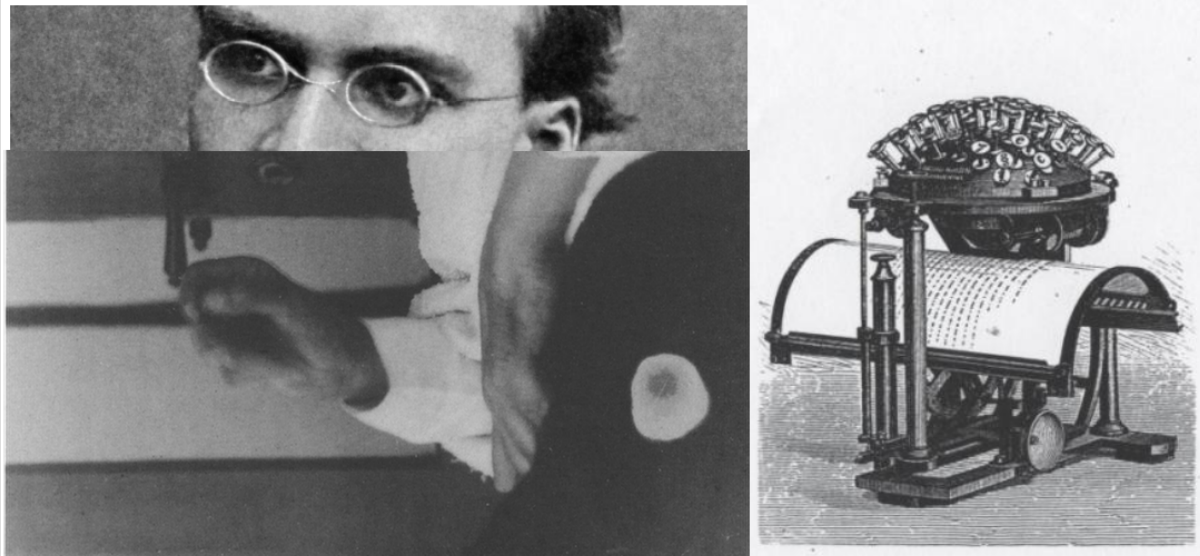
52 touches à piston  
consonnes à droite, voyelles à gauche  
laiton et pelote à épingles  
ruban et défile

<sup>348</sup>Friedrich Nietzsche, *Correspondance II : Avril 1869 - Décembre 1874*, trad. de Jean Bréjoux et Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1986b, 702 p., p. 435.

<sup>349</sup>Otto Burghagen, *Die Schreibmaschine. : Ein praktisches Handbuch enthaltend Illustrierte Beschreibung aller gangbaren Schreibmaschinen.*, Kunstgrafik Dingwerth, 2003, 131 p., p. 22.

<sup>350</sup>Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 461.

<sup>351</sup>*Le voyageur et son ombre*, Culturea, 1880a, disponible en ligne : <https://www.lechappeebelle.fr/livre/9791041940608-le-voyageur-et-son-ombre-friedrich-nietzsche/> (page consultée le 20 octobre 2023).



**Figure 48.** *Nietzsche, yeux et mains, et la boule de Hansen.* Capture et collage

C'est pour des raisons très concrètes que Nietzsche préfère la Boule de Malling-Hansen au modèle américain plus répandu : la machine destinée à devenir son outil d'écriture de remplacement devait être transportable dans ses voyages et sur ce point, le modèle américain s'avérait trop lourd (Lettre du 5 décembre 1881).<sup>352</sup> La déprise visuelle de l'écriture que cause la machine à écrire est pour Nietzsche un atout, ses yeux n'ayant, après une semaine de prise en main de son nouvel outil d'écriture, plus besoin d'être actifs et ainsi « l'écriture automatique était inventée, l'ombre du voyageur était incarnée ». <sup>353</sup> Devant la machine à écrire, comme le laisse aussi entendre Heidegger, que tous les hommes sont égaux en droit et en corps : en 1823, le médecin Müller publie son traité au titre inspiré et synthétique *Neu erfundene Schreib-Maschine, mittelst welcher Jedermann ohne Licht in jeder Sprache und Schriftmanier sicher zu schreiben, Aufsätze und Rechnungen zu verfertigen vermag, auch Blinde besser als mit allen bisher bekannten Schreibtafeln nicht nur leichter schreiben, sondern auch das von ihnen Geschriebene selbst lesen können* ou *La machine à écrire, nouvelle invention, au moyen de laquelle chacun peut écrire en toute sécurité, sans lumière, dans n'importe quelle langue et dans n'importe quel style d'écriture, rédiger des dissertations et des*

<sup>352</sup>Friedrich Nietzsche, *Correspondance III : Janvier 1875 - Décembre 1879*, trad. de Jean Lacoste, Paris, Gallimard, 2008c, p. 146.

<sup>353</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 335.

*factures, et au moyen de laquelle les aveugles peuvent non seulement écrire plus facilement qu'avec toutes les tablettes d'écriture connues jusqu'à présent, mais aussi lire eux-mêmes ce qu'ils ont écrit.*

selon la vitesse de frappe de 40 mots par minute

le titre dure 1 minutes 15 secondes

Dans le parcours de Nietzsche, Kittler mêle la perspective culturelle d'une nouvelle économie technologique qui s'impose dans les pratiques et la question humaine dans l'étude des signes. Nietzsche *se mécanise* et écrire revient à *forger* des vers. Ce qui implique non seulement que l'auteur se dissout dans le fonctionnement média-technique en devenant une composante non exclusive de la production et que l'écriture qui définit Nietzsche comme aveugle écrivant passe de l'aphorisme à la lacune, au style télégraphique. Ce changement remarqué par son ami Köselitz, Nietzsche l'explique ainsi :

Unser Schreibwerkzeug schreibt mit an unseren Gedanken. (Lettre à Heinrich Köselitz, fin février 1882 citée par Montinari)<sup>354</sup>

Nos outils d'écriture écrivent avec nous sur nos pensées. (traduction personnelle)

La boule de Hansen, par la disposition semi-circulaire des touches, empêchait de voir la feuille de papier (à la verticale, les mains tapent un texte qui émerge à l'horizontale) et cette disposition n'est pas seulement le symbolique aveuglement d'une humanité dans sa mainmise sur la parole, mais un nouveau paradigme de l'écriture par la machine qui implique non pas l'avènement d'un rapport humain/non-humain dans l'écriture, mais la révélation de ce rapport.

Pour optimiser l'écriture par la machine, celle-ci ne doit plus être rēvée comme l'expression d'un individu ou comme la trace d'un corps. Les formes, différences et fréquences de ses lettres mêmes doivent être réduites à des formules. Celui que l'on appelle être humain se désagrège en physiologie et technologie de l'information.<sup>355</sup>

<sup>354</sup> « Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe », *Nietzsche-Studien*, vol. 3, n° 1, 1975, disponible en ligne : <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110244243.374/html> (page consultée le 20 novembre 2023), p. 172.

<sup>355</sup> Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 58.

Ce n'est pas tant ici que la machine perd de son organique, mais bien qu'elle en récupère à partir de son utilisateur/utilisatrice tout en renversant le principe d'identité individuelle de l'inscription : désormais les écritures se ressemblent. Elles répondent d'un modèle. Ce que Kittler considère être devenu des lettres de cécité lie alors le destin de l'écrivain au modèle de son outil d'écriture : « Les lettres sur le papier ressemblèrent finalement à celles qui se formaient sur la rétine droite ».<sup>356</sup>

Le fait littéraire dans la machine est une histoire de modèles.

### 3.1.5. Machines modèles

sous la paume,  
c'est un modèle qui s'écrit  
que mes doigts suivent comme une ligne

De la machine à écrire à l'ordinateur, en passant par les conceptions intermédiaires qui ont mêlé le fil à l'industrialisation de dispositifs pour produire du texte, la perspective de la machine fait également écho aux questionnements liés à l'écriture numérique et plus largement à la culture numérique en tant que nouveau paradigme.<sup>357</sup> Poursuite du développement d'outils d'« interaction cognitive et [de] pratique d'un agent cognitif humain »<sup>358</sup> (idée que l'on retrouve dans McCarthy, « an agent of perception and instrument of thought »),<sup>359</sup> l'ordinateur pour sa part implique un type de médiation particulier et certainement plus impactant que le Miméographe ou toutes autres technologies en tant qu'il introduit de nouveaux standards en termes de transfert de données, de programmation et de stockage<sup>360</sup> : en ce sens, il déplace le principe d'écriture et même le refactorise.

Computers are essentially modeling machines, not knowledge juke-boxes.<sup>361</sup>

<sup>356</sup>*Ibid.*, p. 343.

<sup>357</sup>Milad Doueïhi, *op. cit.*

<sup>358</sup>Jean-Guy Meunier, « Humanités numériques ou computationnelles : enjeux herméneutiques », *sp*, 2014, disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2014-sp03456/1043651ar/> (page consultée le 18 mai 2023).

<sup>359</sup>« Modeling : A Study in Words and Meanings », dans *A Companion to Digital Humanities*, John Wiley & Sons, Ltd, 2004, p. 254-270, disponible en ligne : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9780470999875.ch19> (page consultée le 20 novembre 2023).

<sup>360</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*

<sup>361</sup>Willard McCarty, *loc.cit.*, p. 12.

Pour McCarthy, mais également pour Meunier qui reprend ses travaux et vient justement préciser l'idée de médiation, la génération des machines modernes (mécaniques, programmables) sont avant tout des machines modélisantes intervenant « entre un sujet cognitif et le monde ».<sup>362</sup> La médiation de l'ordinateur relève pour McCarthy d'une précision mécanique interne que l'on désigne par le principe de modélisation computationnelle (« the mechanical precision of the computational model »).

deux typologies corporelles  
selon deux images de fabrication  
deux glaises

Si rupture il y a entre les machines analogiques et numériques, elle se cristallise dans la modélisation en elle-même : plus qu'un système de fonctionnement, la modélisation computationnelle est un nouveau paradigme épistémique et épistémologique. Comme le soulignent Meunier et McCarty, la caractéristique prédominante de la machine réside dans son pouvoir explicatif, car, grâce à une précision implacable, elle permet de rendre évidentes des données qui étaient floues auparavant. De la donnée à l'information réside le principe du modèle qui est à la base de la structuration logique de la machine.<sup>363</sup> Ces « mécanismes », qui se retranscrivent sous la forme d'une machine physique électronique (un ordinateur), peuvent être classés en trois types qui s'articulent :

Une première [modélisation] sera dite *intentionnelle* ou *représentationnelle*. Elle visera à identifier dans un domaine quelconque, les artefacts et les tâches ou pratiques qui y sont effectuées. Mais cette identification sera faite en regard de l'observation et de la compréhension qu'en ont les utilisateurs, les spécialistes ou les experts. Et l'explication qu'on en donnera en appellera à des concepts issus du discours ordinaire tels par exemple ceux de *représentations* et d'*intention*. Une deuxième modélisation, appelée *fonctionnelle*, traduira les objets et tâches décrits dans le premier modèle en termes d'intrant et de *fonctions*. Les fonctions posséderont cependant une propriété mathématique très spécifique à savoir, être *computables*. Enfin, la troisième modélisation dite *physique* ou *matérielle* présentera les *mécanismes* physiques qui sous-tendent la réalisation de ces fonctions computables.<sup>364</sup>

---

<sup>362</sup>Jean-Guy Meunier, *loc.cit.*

<sup>363</sup>*Ibid.*

<sup>364</sup>*Ibid.*

De ces trois modélisations, en plus de traduire une tendance au triptique de la théorie, ce qu'il ressort est que dans ce nouveau territoire de la pensée, l'écriture règne comme indispensable et structurelle mais elle est désormais calculable : réalité de l'écriture moderne, ou numérique, qui rend les notions complexes de mécanisme et de computation indispensables pour saisir ce que devient le *faire écriture*.<sup>365</sup> Le fonctionnement qui émane des approches de la machine (notamment de la main ~~mort~~ ~~le derme~~ moderne de Heidegger) trouve une ligne directrice avec les prévisions flusseriennes qui, conscientes des bouleversements considérables qu'a introduits le principe d'écriture numérique (et calculable), alertent des modèles d'automatisation et aliénation des subjectivités humaines implémentés dans les « appareils ».<sup>366</sup>

le demi-aveugle,  
voyageur de l'ombre de ses paupières,  
avait parlé de l'aveuglement des jours à venir

La discrétisation, terme issu des mathématiques appliquées qui désigne la transposition d'un état continu à un état discret, n'est pas seulement lexicale (séparer les signes dans un ensemble de caractères) mais structurelle : la lettre à l'écran est la somme d'opérations de conversion en amont à partir d'un premier signal discret. Les machines modernes qui héritent du modèle de Turing et qui sont nos principaux outils d'écriture sont des machines réduites à un pur principe de calcul : « d'abord le stockage ou l'écriture, ensuite le défilement ou la transmission, enfin la lecture (qui était auparavant réservée aux secrétaires) ou le calcul de données discrètes, c'est-à-dire de caractères d'imprimerie et de chiffres ».<sup>367</sup> Ce mouvement de discrétisation servirait à parcourir l'histoire de l'écriture sur un même fil conducteur :

La machine à écrire incarne parfaitement ce que Lacan illustre à l'aide des anciennes casses.<sup>368</sup> À la différence du flux de l'écriture manuscrite, des éléments discrets séparés par des espaces sont disposés l'un à côté de l'autre. Le symbolique a ainsi le statut de caractères d'imprimerie..<sup>369</sup>

---

<sup>365</sup>*Ibid.*

<sup>366</sup>Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004d, 87 p.

<sup>367</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 397.

<sup>368</sup>Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, « Le Champ freudien », 1966, 924 p., p. 70.

<sup>369</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 57.

Dans la visée sémantique, l'écriture devient dans le régime de la machine un moyen d'expression d'un modèle, et le mécanisme une forme d'écriture.<sup>370</sup> Des premiers générateurs d'écriture jusqu'aux derniers modèles de traitement automatique de la langue, la machine d'écriture est l'organisation technique de modélisations en puissance. L'écriture numérique est en ceci le stade d'un geste d'inscription qui a évolué au fil de plusieurs phénomènes de discrétisation et de désintermédiation. La main peu à peu s'y dissout et l'exclusivité humaine n'est plus au centre de son écriture.

— La machine est impersonnelle, elle enlève au travail sa fierté, ses qualités et ses défauts individuels qui sont le propre de tout travail qui n'est pas fait à la machine, – donc une parcelle d'humanité.<sup>371</sup>

humain

machine

juste une question mal posée

reste le texte peut-être

articulation entre les deux axiomes

---

<sup>370</sup>A. M. Turing, « Computing Machinery and Intelligence », *Mind*, LIX, n° 236, 1950, p. 433-460, disponible en ligne : <https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433> (page consultée le 11 août 2023) ; Jean Lassègue, *Turing*, Paris, Belles lettres, « Figures du savoir » n° 12, 1998, 210 p.

<sup>371</sup>Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 28.

## 3.2. Machinations poétiques

dans leurs coins de chambre,  
les littéraires armés des frappes et discrets,  
fomentent et chauffent le texte  
comme un plan biface

Le texte demeure un principe, profondément ancré dans les études littéraires au point de n'être que peu discuté dans son utilité conceptuelle en tant que tel. Les théories générales lui accordent en effet une préséance pour penser la littérature comme relevant principalement si ce n'est *essentiellement* du texte : structure enchâssée où la littérature est du texte et les textes qui l'étudient sont une littérature. Dans cet ourobouros, les théories de l'inter-hyper-hypo-trans-textualité, le courant du post-structuralisme parmi d'autres<sup>372</sup> font du texte un élément clos, abstrait, absolu. Si tout est texte – même les études de sons, images, phénomènes ou mouvements concordent par le texte – alors rien ne l'est plus.

rien de plus commun  
rien de plus complexe  
rien de moins complet

Les approches texto-centrées, qui fondent une tradition classique de la littérature, permettent de définir un art tout en lui procurant puissance d'universel, mais elles comportent la dérive de contraindre une réflexion à un aspect unique, de réduire un art à une seule perspective et donc à un seul accès. Se crée alors de toute pièce ce texte qu'elles proclament étudier au sein de dynamiques qui relèvent de l'humain. La marque héréditaire du littéraire trouve une efficace reformulation dans la [déclaration éditoriale](#) de la revue *Vectors* :

One of the primary and ongoing tensions in an academic multimedia journal is the question of how to deal with text. This is not a new question nor is it one that is peculiar to electronic publishing. One of the ways of dealing with text in a screen-based vernacular is to think of it as an instance of images. Usually this is marked by the shift from plain text to typography, which broadens the expressive palette to include fonts, layout, color, composition, contrast, opacity, dynamism, etc.<sup>373</sup>

<sup>372</sup>Marcello Vitali-Rosati, « Mais où est passé le réel ? Profils, représentations et métaontologie », *Muse Medusa*, vol. 6, 2018a, disponible en ligne : [https://musemedusa.com/dossier\\_6/vitali-rosati/](https://musemedusa.com/dossier_6/vitali-rosati/) (page consultée le 10 mars 2022).

<sup>373</sup>Tara McPherson, *Feminist in a Software Lab : Difference + Design*, Cambridge, Massachusetts ; London, England, Harvard University Press, « MetaLABprojects », 2018, p. 109.



L'une des tensions principales et continues dans une revue universitaire multimédia est la question du rapport au texte. Cette question n'est pas nouvelle et n'est pas propre à l'édition numérique. L'un des rapports au texte dans une langue vernaculaire fondée sur l'écran consiste à le considérer comme une instance de l'image. Cela se traduit généralement par le passage du texte brut à la typographie, qui élargit la palette expressive en y incluant les polices de caractères, la mise en page, la couleur, la composition, le contraste, l'opacité, le dynamisme, etc. (traduction personnelle)

Posée par Anderson et McPherson, la question « how to deal with text » justement face aux nouvelles mécaniques de l'écriture résonne au-delà du cadre particulier de leur propre revue, au-delà d'une autre revue multimédiale, au-delà d'une quelconque revue académique : il s'agit de se poser la question d'une posture vis-à-vis des réalités de la machine *littéraire*.

la littérature

n'est-ce que dealer du texte ?

pas de repos

pas de repli

Si cette recherche n'accordera pas au texte sa retraite, c'est pour l'approcher dans la nouvelle posture d'écriture où a désormais été placé l'humain, face à la machine et donc aux questions d'inventivité et de programmation de cette dernière.

### 3.2.1. La contrainte créative

dans un espace encore peu connu des lettres

les poétiques et combines

manœuvrent et tractent

Le texte littéraire, son idée, son concept, demeurent une construction du faire-littéraire qui y déposera autant d'images poétiques que de jalons concrets d'analyse stylistique. Embrassant toute l'ironie d'une condition littéraire, Queneau définira les membres de l'OuLiPo ainsi : « [des] rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir ». <sup>374</sup> Groupe fondé en 1960 par Queneau et Le Lionnais, l'Ouvroir de Littérature Potentielle se présente comme une exploration de la littérature en tant que construction interdisciplinaire (impliquant principalement les liens entre écriture et calcul) pour renouveler une créativité

---

<sup>374</sup>Oulipo (dir.), *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, « Mille et une nuits » n° 379, 2005b, 62 p., p. 6.

du texte. Dérogeant d'une part à une conception puriste de la littérature (et à l'idée que s'opposent sciences dures et « molles »), le texte reste au centre de cette approche même si ce qui peut « être dit » s'établit selon des modalités différentes et innovantes au sens des contemporains.

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc.<sup>375</sup>

La première des convictions du groupe ici formulée par Le Lionnais n'est pas sans remémorer un certain vertige surréaliste (qui restera à l'état de vestige dans le projet oulipien) mais doit surtout être lue comme l'affirmation que l'écriture relève d'un véritable travail de conception, allant de la modélisation à une implémentation physique de la création.

la contrainte

écrire toute l'épaisseur d'une écriture

sans l'aplatir

l'insolence

Dans les espaces oulipiens, écrivains et mathématiciens<sup>376</sup>, entre autres expertises, discutent des conjonctures poétiques émanant de la rencontre entre un art d'expression et une contrainte technique. Souvent perçu comme l'application des principes mathématiques à la littérature, ce mouvement ne se résume pas à une simple ouverture interdisciplinaire dans l'art de l'écriture. Il incarne plutôt un véritable changement de paradigme, redéfinissant la notion de production textuelle, les tenants de la créativité littéraire, et, par extension, ce que signifie concrètement être littéraire. Le texte oulipien est assumé comme un produit théorique (une poétique qui recouvrera plus tard la forme officielle de la contrainte) et pratique (l'apprentissage et l'investissement d'un espace technique) vis-à-vis duquel l'outil compte : l'idéal oulipien est moins celui de produire que de définir des nouveaux modes de production dont la reproductibilité est essentielle.

<sup>375</sup>François Le Lionnais, *La LiPo. Le premier manifeste*, Paris, Gallimard, 1973, p. 20.

<sup>376</sup>La proposition oulipienne est certes interdisciplinaire à ses débuts, néanmoins peu inclusive.

faire des écrivains des machines  
disposant de programmes  
solutions contre l'ennui, l'infertilité, la page blanche

L'utilité est une valeur structurante de cet idéal, non en référence à des logiques de rentabilité ou de productivité, mais au sens de pérennité : l'un des impératifs d'une méthode de création est d'être clairement, mathématiquement, énoncée pour éviter notamment les ambiguïtés de procédure tout en permettant les réappropriations : « [n]ous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira ». <sup>377</sup> La porosité entre computabilité et poétique est justement un des principaux renversements que propose la pensée oulipienne.

Se comporter vis-à-vis du langage, comme s'il était mathématisable ; et le langage est, de plus, mathématisable dans une direction bien spécifiée. Le langage, s'il est manipulable par le mathématicien, l'est parce qu'arithmétisable. Il est donc discret (fragmentaire), non aléatoire (continu déguisé) sans taches topologiques, maîtrisable par morceaux. Quant aux rapports [...] de la mathématique et du langage [nous sommes conduits à soupçonner] la vraisemblance de deux conjectures : 1. L'arithmétique s'occupant du langage suscite des textes ; 2. Le langage produisant des textes suscite l'arithmétique. <sup>378</sup>

Dans ce labyrinthe, le texte n'est pas une sortie ou une solution, mais bien la construction, le design poétique qui se traduit par une architecture mécanique. C'est de la rencontre entre un horizon poétique et une strate technique pris au corps que naît le texte.

l'écrivain dompte sa machine  
lui explique quoi faire et comment  
il la domine et la littérature ainsi peut

La contrainte de l'écriture encouragée et prise comme système de distinction de ce groupe d'ouvriers littéraires se présente ainsi sous l'imaginaire d'un désir qui sera d'autant plus vif que les obstacles se présenteront.

l'homme brave les difficultés  
comme les dragons les preux

<sup>377</sup> Marcel Benabou, « Quarante siècles d'Oulipo », *Raison présente*, vol. 134, n° 1, 2000, p. 71-90, disponible en ligne : [https://www.persee.fr/doc/raipr\\_0033-9075\\_2000\\_num\\_134\\_1\\_3611](https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2000_num_134_1_3611) (page consultée le 21 novembre 2023).

<sup>378</sup> Oulipo (dir.), *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, « Collection folio Essais » n° 109, 2003a, 432 p., p. 47.

Le principe du cadre, délimitation comme limitation, espace pouvant paraître castrateur d'un geste de création, est investi non en termes de traditions, d'héritages ou de conventions mais au sens de procédure : la compréhension et acceptation entière de la contrainte, auto-imposée, est un levier d'écriture où le poids d'une direction permet d'investir un paysage entier de la littérature. Malgré cette méthode, l'arbitraire demeure dans le projet oulipien<sup>379</sup> où les valeurs entre automatisations et structures se mêlent parfois sans que l'on puisse les distinguer parfaitement. Les visages de la contrainte dans l'atlas d'Oulipo présentent en effet une diversité de profils et de procédures (entre autres S+7, lipogramme, cadavre exquis) qui procèdent différemment du principe d'automatisme mais qui, à la différence du projet surréaliste, sont documentées pour servir à la réflexion future et à leur reproduction. Entre expérimentations et défis, la contrainte est une méthode qui n'a de valeur que si clairement décrite (selon la définition oulipienne de la clarté) afin qu'elle puisse dépasser sa mise en pratique ou performance. Loin d'être uniques au sens de non-reproductibles, les créations oulipiennes visent à une reproduction, même automatisée, de leurs principes d'écriture. Les contraintes sont donc des procédures, une suite de règles à la manière d'algorithmes.

Ne se limitant pas uniquement aux sorts mathématiques, les littératures oulipiennes ont noué avec les sciences informatiques des rapports aussi précoces que divisés : « un mixte d'attraction et de répulsion dans le rapport à la machine ».<sup>380</sup> Comme le projet du laboratoire *Vectors*, il s'agit d'explorer les conditions d'écriture dans un *nouveau* modèle qui s'avère être celui de la machine : si dans les années de sa création, on ne parlait pas encore d'informatique mais de « machines logiques et électroniques », le mot « machine » hante le projet littéraire et prend progressivement la place de « page » et « papier ». Aspect moins connu dans les études faites du groupe<sup>381</sup>, des études comme celle de Bloomfield et Campaignolle-Catel mettent en lumière les fils qui se tissent peu à peu entre cet art d'écrire et les principes de structuration

---

<sup>379</sup>Jacques Bens et Jacques Duchateau, *Genèse de l'Oulipo : 1960-1963*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2005, 318 p., p. 146.

<sup>380</sup>Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, Saint-Pierre-du-Mont, Éd. Interuniversitaires, 1999, p. 69.

<sup>381</sup>Marc Lapprand évoque rapidement les productions de l'Alamo et analyse le *Conte à votre façon* comme un hypertexte (*Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam Atlanta (Ga.), Rodopi, « Faux titre » n° 142, 1998, pp. 59-68). Il y a peu d'évocation dans les autres références (Carole Bisenius-Penin et André Petitjean, *50 ans d'OULIPO : de la contrainte à l'œuvre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne » n° 100, 2012 ; Daniel Levin Becker, *Many Subtle Channels : In Praise of Potential Literature*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2012 ; Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'OULIPO*, Bègles, le Castor astral, 2006).

de l'information par la machine *digitale*,<sup>382</sup> fils tirés jusqu'à la création d'[Alamo](#) en 1981 par Braffort et Roubaud (qui était déjà un membre actif de l'Oulipo). Dès la création du groupe, l'attention au développement technique de la machine a été central.

Ce que certains écrivains ont introduit dans leurs manières, avec talent (voire avec génie) mais les uns occasionnellement (...) l'Oulipo entend le faire systématiquement et scientifiquement et au besoin en recourant aux bons offices des « machines à traiter de l'information ».<sup>383</sup>

Si l'importance pionnière des oulipiens en matière de structures digitales du texte est sujette à débats<sup>384</sup> – et il ne nous intéresse pas de la trancher – il demeure cependant possible d'affirmer que les développements de l'informatique ont rapidement mené à des applications et expérimentations littéraires dans les années 1960 avec les premières œuvres combinatoires (le générateur de lettres d'amour par Strachey [1952], les poèmes kafkaïens de Lutz [1959]), soit au même moment où l'Oulipo pense son dispositif littéraire sous le joug de la contrainte. Concomitance chronologique, qui place le dispositif comme le « cadre structurel plus ou moins mécanique dans lequel l'œuvre, la “machine littéraire” peut s'épanouir ».<sup>385</sup> Ce qui peut être perçu comme une adhésion artistique est cependant à replacer dans le contexte politique européen : la littérature techno-pessimiste de l'après-guerre se porte bien<sup>386</sup> et si pour les uns l'informatique doit rester un outil au service du littéraire (Le Lionnais et Queneau), pour d'autres la méfiance et l'effroi sont de mise (Latis). Moins qu'une perspective productiviste de la littérature – qui reviendrait à découvrir et instituer des méthodes pour écrire *plus, mieux* ou plus *efficacement* – tout l'intérêt de la machine littéraire se pose dans le processus de conception d'une méthode : la réflexion technique émergente est justement

---

<sup>382</sup>« Machines littéraires, machines numériques : l'Oulipo et l'informatique », dans Alain Schaffner et Christelle Reggiani, *Oulipo, mode d'emploi*, Honoré Champion éditeur, 2016, p. 15.

<sup>383</sup>François Le Lionnais, p. 17.

<sup>384</sup>Sur le débat, voir (Serge Bouchardon, Eduardo Kac et Jean-Pierre Balpe, *Formules # 10 : La Littérature numérique et caetera*, Paris, Agnès Vienot éditeur, 2006). La critique anglo-saxonne cite volontiers le rôle pionnier d'Oulipo : par exemple (Noah Wardrip-Fruin, Nick Montfort et Michael Crumpton, *The NewMediaReader*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2003; Mark Wolff, « Reading Potential : The Oulipo and the Meaning of Algorithms », *DHQ*, vol. 1, n° 1, 2007; Christine Wertheim, *The Noulipian Analects*, Matias Viegerner (dir.), Los Angeles, Les Figues Press, 2007, 256 p., disponible en ligne : <https://search.library.wisc.edu/catalog/9910188395702121> (page consultée le 22 novembre 2023)).

<sup>385</sup>Camille Bloomfield et Hélène Campaignolle-Catel, *loc.cit.*

<sup>386</sup>Georges Bernanos, *La France contre les robots*, Bègles, Le Castor Astral, « Les Inattendus », 2015; Boris Vian, « Un robot ne nous fait pas peur », dans *Je voudrais pas crever*, Hachette Le Livre de Poche, 1972, disponible en ligne : <https://www.boitealivres.com/livre/9782253141334-je-voudrais-pas-crever-boris-vian/> (page consultée le 22 novembre 2023).

ce qui répond à la question du deal, pour penser le fait littéraire comme un modèle en amont du texte.

le modèle  
concevoir un dispositif poétique  
à la volée sans fin  
une illisibilité

### 3.2.2. La machine qui écrivait un sonnet

Seule une machine peut apprécier un sonnet « écrit » par une autre machine. (Turing)<sup>387</sup>

L'une des créations oulipiennes les plus connues, et certainement la plus rééditée sous format numérique, fait notamment référence à la machine dans son épigraphe qui est le texte figé de ce dispositif poétique. La clef de l'œuvre est (presque) livrée dans son immuable début puisque la machine y est présentée comme à l'origine d'un système de création littéraire. Dans son article « Computing Machinery and Intelligence »,<sup>388</sup> Turing adresse la question suivante : « Can machines think ? » en développant le jeu de l'imitation, mise en situation qui va pouvoir prétendre dans les réflexions qui suivront ses travaux au rang de réelle conjecture philosophique, humaniste et technique.

un jeu de devinette  
un interrogateur  
un humain et une machine  
dialogue par écriture tapuscrite  
qui est qui de quoi ?

Le gain de ce jeu de rôles n'est pas négligeable puisqu'il s'agit de savoir si l'humanité peut être imitée et reconnue par l'écriture. La démonstration du chercheur britannique se fait en faveur d'une présomption d'innocence et d'intelligence (ou « polite convention »)<sup>389</sup> de la machine. Que devient la question posée en accroche de la recherche de Turing ?

---

<sup>387</sup>Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, François Le Lionnais (dir.), Paris, Gallimard, 1961, 15 p.

<sup>388</sup>*Loc.cit.*

<sup>389</sup>*Ibid.*

elle a toujours été mal posée  
émergence d'une peur de la blessure de l'ego  
elle restera une question  
la réponse vise juste à rassurer d'une hiérarchie

Le jeu de l'imitation comme les réalisations de Turing qui suivirent ce principe de l'imitation (telles que la machine universelle) n'ont jamais été à propos d'intelligence ou de l'enjeu de signification. La question de départ déplacée pour être appréhendée sous le jour d'un « natural conceptual horizon of probability, where truth is the provisory production of a set of rules »<sup>390</sup> / « l'horizon conceptuel naturel de la probabilité, où la vérité est la production provisoire d'un ensemble de règles ». L'intelligence de la machine ne peut donc être abordée par la question à l'origine de la démonstration de Turing, celle de savoir si elle pense, mais plutôt par une réflexion sur les probabilités qu'elle puisse tromper l'humain « or more precisely, that a human can be fooled by a machine »<sup>391</sup> / « ou plus précisément, qu'un humain peut être trompé par une machine ».

L'intentionnalité est ici le nœud d'une problématique, intentionnalité que projette l'angoisse humaine d'une blessure sur un espace.

Au gré d'une lecture littéraire, c'est également toute la question de l'identité derrière l'écriture qui se pose dans ce jeu de langage renouvelé, et donc de l'humanité au travers de ses mots. La version d'origine du jeu de l'imitation recouvre une perspective tout aussi intéressante, parce que traitant de la question de genre : l'interrogateur est au départ en face d'un dilemme plaçant son raisonnement non pas face à l'énigme de l'humain et du non-humain, mais face à celle du féminin et du masculin. Cette saveur du jeu rejoint la réflexion sur le style féminin, thématique notamment à l'origine des études de genres, qui viennent définir un rapport au monde par la formulation, la structuration et l'imaginaire engagés dans une composition textuelle.

prouve que tu es homme  
que tu es homo faber  
prouve que tu penses

---

<sup>390</sup>Jonathan Baillehache, « The Digital Reception of A Hundred Thousand Billion Poems », *Sens Public*, 2021, p. 1, disponible en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1089666ar> (page consultée le 1 décembre 2022), p. 5.

<sup>391</sup>*Ibid.*, p. 6.

Ces deux expériences révèlent une certaine artificialité de nos acquis, de nos a priori névrosés, conçus comme intouchables ou irréfutables par une posture d'orgueil ou une revendication à la supériorité d'un modèle sur un autre. Le jeu apparaît désormais tronqué, et l'analyse de Baillehache en témoigne dans la mesure où ce n'est plus seulement une performance d'imitation qui est en cours, mais bien plus un rapport de tromperie et donc une question du pouvoir qui est impliquée.<sup>392</sup> Au-delà de l'imitation, de la trahison ou d'un test de la réflexion critique, le jeu de Turing comme expérience de connaissance n'aboutit pas à la définition d'une supériorité (humaine ou masculine), mais à la redéfinition de nos modèles de pensée selon des principes d'humilité.

la question n'est pas de savoir si tu peux décider que je pense  
mais d'observer comment tu es toi-même pensé

Si *CMMP* était à l'origine une *machine* littéraire faite de papier, et ses remédiations numériques investissent cette dimension de la création, la réelle première production de vers assistée par ordinateur est celle de Baudot en 1964. Ingénieur de l'Université de Montréal qui s'est vu confier, en 1958, le fonctionnement du calculateur électronique du Centre de statistique du Département de mathématiques, Baudot a conçu l'un des premiers générateurs combinatoires produisant du texte à vocation littéraire. Le programme se structurait sur la base d'un dictionnaire de mots auquel il appliquait un algorithme combinatoire, notamment défini par quelques règles syntaxiques pour conserver une pertinence de la phrase. Le livre *La Machine à écrire mise en marche et programmée par Jean A. Baudot*<sup>393394</sup> rassemble les productions poétiques, ainsi que les commentaires de divers hommes (linguiste, écrivain, comédien) sur le travail de Baudot. Deux types d'expérimentations poétiques ont été menés avec le même principe machinique : le premier programme avait à sa disposition un lexique issu d'un manuel de français de niveau élémentaire, le manuel de quatrième année « Mon livre de français » (*Frères du Sacré-Cœur*) et restreint à 630 mots environ (soit la moitié du recueil) ; un deuxième programme (dans l'appendice) formé à partir d'un vocabulaire entièrement constitué à partir d'extraits d'œuvres de Hugo.

---

<sup>392</sup>*Loc. cit.*

<sup>393</sup>Une [version en ligne](#) du livre est disponible sur [Internet Archive](#).

<sup>394</sup>*La machine à écrire : mise en marche et programmée par Jean A. Baudot*, Éditions du Jour, 1964, disponible en ligne : <http://archive.org/details/xfom10001> (page consultée le 22 novembre 2023).



À la lecture, les productions poétiques de la machine de Baudot s'avèrent parfois profondes de sens,

L'automne et le champs transportent quelquefois une couronne.<sup>395</sup>

Les campagnes trahissent l'effort.<sup>396</sup>

La peur s'amuse.<sup>397</sup>

Les crocodiles rapides oublieront les courses vives comme une peine pittoresque.<sup>398</sup>

parfois saisissantes d'absurde,

Le robinet travaille.<sup>399</sup>

Un lion important et un costume erraient.<sup>400</sup>

Les couronnes et la pluie se regardent dans la chouette.<sup>401</sup>

L'histoire sauve la compote derrière le vent.<sup>402</sup>

Pour ce qui est des poèmes du programme basé sur le lexique de Hugo – la nature du vocabulaire de base n'étant plus constituée de mots du quotidien – la lyre poétique qui transparaît semble permettre d'éviter l'incohérence

Les lueurs aristocratiques et les ailes souveraines profanent la justice même.<sup>403</sup>

Les espaces augustes entrent en pleine nuit, car les broussailles funèbres dominant les brumes.<sup>404</sup>

Des plaines ne remuent plus une fatigue amoureuse.<sup>405</sup>

---

<sup>395</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>396</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>397</sup>*Ibid.*, p. 47.

<sup>398</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>399</sup>*Ibid.*, p. 14.

<sup>400</sup>*Ibid.*

<sup>401</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>402</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>403</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>404</sup>*Ibid.*, p. 95.

<sup>405</sup>*Ibid.*

mais ce n'est cependant pas vrai partout

Des bronzes tordus et des tremblements ne se sauveront plus.<sup>406</sup>

La littérarité des vers, la possibilité pour la machine n'est pas tant due au programme qu'à une potentialité, une probabilité et l'intention que l'esprit humain ajoute ensuite à la lecture.

le presque sûrement du singe savant

qui pourra un jour composer les misérables

Dave Jhave Johnston décrira ainsi la création de Baudot :

It's also a bit like a randomized scrabble board played by semi-literate spiders : the sentences are stiff formal aphorisms that never congeal into sustained impact. It possesses astonishingly readable basic grammar but is lacking in the subtle contours of emotional play and emotional taste of life. These are machine words. Fragments that suggest a state space of potentialities that marches and meanders toward automated plot-generators and Kurzweil's Cybernetic Poet.<sup>407</sup>

Elle ressemble aussi un peu à un jeu de scrabble aléatoire joué par des araignées semi-lettrées : les phrases sont des aphorismes formels rigides qui ne se concrétisent jamais en un impact durable. Elle possède une grammaire de base étonnamment lisible, mais elle est dépourvue des contours subtils du jeu émotionnel et du goût émotionnel de la vie. Ce sont des mots-machines. Des fragments qui suggèrent un espace d'état de potentialités qui va et vient vers des générateurs d'intrigues automatisés et le poète cybernétique de Kurzweil. (traduction personnelle)

Au-delà d'une recherche du sens ou d'une sensibilité poétique dans les productions de la machine, c'est une exploration d'un modèle d'écriture à laquelle Baudot procède :

Les phrases qui figurent dans ce volume [...] sont moins une performance littéraire que le résultat d'une expérience qui mérite un certain intérêt. La composition est considérée, sans aucun doute, comme une activité fondamentalement humaine, il est donc troublant d'observer une machine fonctionnant sans aucune intervention extérieure écrire des phrases évocatrices dans un style crédible. Comment cela peut-il être possible ? C'est extrêmement simple. Il suffit d'enseigner à la machine quelques règles grammaticales, un vocabulaire de base et de la laisser travailler. Nous assistons alors aux travaux d'un véritable robot qui écrit sans comprendre ce qu'il dit car il ne connaît pas le sens des mots. [...] <sup>408</sup>

---

<sup>406</sup>*Ibid.*

<sup>407</sup>Dave Johnston, 1964 : Baudot, *La Machine à Écrire - Digital Poetics Prehistoric*, 2008, disponible en ligne : <https://glia.ca/conu/digitalPoetics/prehistoric-blog/2008/08/21/1964-baudot-la-machine-a-ecrire/> (page consultée le 22 novembre 2023).

<sup>408</sup>Jean A. Baudot, *op. cit.*, p. 9.

produire une écriture  
sans intentionnalité de la composition  
combinaisons au hasard de l'absurde ou de la merveille

Au-delà du regard que peut porter une analyse littéraire, ces exercices, cadavre-exquis à joueur unique, sont également intéressants pour les réactions qu'ils susciterent. Queneau dira des productions de la machine de Baudot qu'elles sont comparables aux « phrases de surréalistes ». Si cette formule pourrait résonner comme une dévalorisation compte tenu des relations entre les deux mouvements, Queneau y voit davantage une opportunité pour déterminer une essence surréaliste. Il propose à Baudot de concevoir une machine à imitation justement sur le modèle de Turing.

Can machines write surrealism?

Dans la vision de Queneau, plusieurs individus se verraient présentés des « phrases surréalistes » ou « computer-generated surrealist writing »<sup>409</sup> composées par des humains, et d'autres composées par la machine de Baudot. L'alternative poétique, le départage de littératures aboutit à la même conclusion d'un espace poliment laissé libre qui permet le jeu avec l'intentionnalité et son absence.

### 3.2.3. Au potentiel hasard des mots

Ce petit ouvrage permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité ; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre).<sup>410</sup>

Les analyses de *CMMP* s'accordent sur la place active donnée à la lecture qui ne pourra cependant jamais en saisir toutes les potentialités : comme l'interrogateur qui ne pourra jamais épuiser toutes les configurations et les issues de l'imitation, l'intérêt de l'expérience de lecture se trouve plutôt dans le dispositif mis en place.

le sonnet est calculable  
 $14 = (4 \times 2) + (3 \times 2)$   
donc sa formule modélisable pour la machine

<sup>409</sup>Jonathan Baillehache, *loc.cit.*, p. 9.

<sup>410</sup>Raymond Queneau, *op. cit.*



**Figure 49.** *Les Cent Mille Millions de Poèmes de Queneau.* (Source Wikicommons, Creative Commons Attribution 2.0)

La publication de *CMMP* en 1961 fut accueillie avec curiosité de la part des ingénieurs informatiques amateurs de poésie ou des poètes amateurs d’informatique qui voulurent éprouver la matière des sonnets sur ordinateur. L’enthousiasme pour la mise en numérique de l’œuvre de Queneau fut à l’origine de la production de nombreux générateurs de poèmes automatisés et malgré leurs différences (qu’elles soient épistémologiques, techniques ou simplement esthétiques), ces projets ont tous en commun d’avoir fait des *CMMP* numériques un proto-générateur de texte. La réception informatique de *CMMP* (qu’elle soit du fait de membres oulipiens ou non) sous la forme d’*automata* littéraires est intéressante et dévoile un fonctionnement latent de l’œuvre papier<sup>411</sup> en tant qu’elle a permis de saisir, peut-être à la différence de la réception littéraire, son intérêt créatif : si le terme « machine » utilisé par Queneau dans la préface est à lire davantage au sens d’instrument que d’automate,<sup>412</sup> les *automata* des réceptions informatiques ont saisi le principe de fabrication de la création. Les

<sup>411</sup>Jonathan Baillehache, *loc.cit.*, p. 5.

<sup>412</sup>*Ibid.*, p. 4.

*CMMP* ne sont pas seulement la suite illisible de 100 000 000 000 000 sonnets, mais un outil de composition pour fabriquer ses propres sonnets.

DIY poétique

sous mes doigts, les fragments attachés glissent

composent avec le mouvement d'un livre sillonné

Appel à la machination des potentialités poétiques, la création de Queneau a fait l'objet de nombreuses remédiations dont l'édition numérique de Starynkevitch (1957-59) sur une *CAB 500* ou *Calculatrice Automatique Binaire*. Machine conçue sur le design des modèles concurrents, la CAB500 (créée par la Société d'Électronique et d'Automatisme) était utilisée pour des applications de calcul scientifiques et statistiques et présentait l'avantage de ne pas nécessiter de connexion à des systèmes de climatisation ou autres.

2m x 0,90m x 0,85

220 volts

1 500 watts

C'est notamment parce qu'elle a été pensée pour être accessible aux non-informaticiens, grâce à un clavier intégré, que la machine a été le lieu d'un détournement littéraire. Si nous manquons de précisions et de documentation sur le projet de Starynkevitch,<sup>413</sup> Queneau aurait prétendument reçu des poèmes créés à partir de son programme. Les oulipiens ont de leur côté été critiques vis-à-vis des méthodes de cette machine littéraire :

On souhaita que Mr Starynkevitch nous précise la méthode utilisée ; on espéra que le choix des vers ne fut pas laissé au hasard.<sup>414</sup>

Cette réaction témoigne de la méfiance des oulipiens à l'égard du hasard, comme en témoignent les travaux de Bens et Duchateau<sup>415</sup> ainsi que ceux de Bloomfield et Campaignolle-Catel.<sup>416</sup> Elle s'explique par le fait que le hasard contrevient au respect des contraintes et d'une méthodologie d'écriture claire. Soucieux de bien définir le projet oulipien, les membres développeront un argumentaire autour de l'anti-hasard de leur mouvement :

Le travail de l'OULIPO est un anti-hasard.<sup>417</sup>

---

<sup>413</sup>Jacques Bens et Jacques Duchateau, *op. cit.*

<sup>414</sup>*Ibid.*, p. 79.

<sup>415</sup>*Ibid.*, p. 146.

<sup>416</sup>*Loc.cit.*

<sup>417</sup>Oulipo, *op. cit.*, p. 56.

La démarche exploratoire oulipienne est ainsi précisée dans la distinction entre potentiel et aléatoire et donc dans la différenciation entre deux types de hasard : « pure randomness as used by the surrealists and pseudo-randomness as used by computer scientists within perfectly describable programs »<sup>418</sup> / « le hasard pur tel qu'il est utilisé par les surréalistes et le pseudo-aléatoire tel qu'il est utilisé par les informaticiens dans le cadre de programmes parfaitement descriptibles ».

hasard dans la mesure de la machine  
dans le prisme des grincements des touches  
qui laisse à la créativité  
une calculable intentionnalité

En réaction à l'écriture automatique notamment telle que pratiquée dans le projet surréaliste comme un espace d'exploration débridée de l'inconscient, l'Oulipo développe un hasard comme méthode de création. Le sonnet issu des *CMMP* qui sera composé par la lecture est un imprévu pourtant anticipé par le modèle de la machine. La machine littéraire n'est donc pas seulement la conception d'un programme textuel, mais bien un mode de libération de la création alors en pleine conscience de son environnement technique d'écriture. L'écriture au hasard oulipien est donc différente de l'écriture automatique qui, si elle libère de la contrainte formelle ou de toutes exigences vis-à-vis de celle-ci, assujettit la main à des réflexes « inconscients » d'écriture. Cette potentialité est notamment permise par le passage d'un mode papier à un mode numérique qui structure un système d'écriture sur un modèle :

Pseudo-random numbers are a series of numbers completely determined by the combination of a given digit, called a seed or a key, and a specific algorithm. As such, this series can be reproduced, but its logic is so complex that it is considered to simulate true randomness, even though it should really be called complexity, and not randomness.<sup>419</sup>

Les nombres pseudo-aléatoires sont une série de nombres entièrement déterminés par la combinaison d'un chiffre donné, appelé [...] clef, et d'un algorithme spécifique. En tant que telle, cette série peut être reproduite, mais sa logique est si complexe qu'elle est considérée comme simulant un véritable caractère aléatoire, même si l'on devrait en réalité parler de complexité, et non de caractère aléatoire. (traduction personnelle)

---

<sup>418</sup>Jonathan Baillehache, *loc.cit.*, p. 7.

<sup>419</sup>*Ibid.*

Ce que l'on nomme potentialité ou hasard de la machine dépend de la complexité ou de la précision du modèle implémenté. Ainsi l'impression ou l'imitation de hasard de *CMMP* est à comprendre comme un effet de la machine potentielle. La performance de Queneau démontre en la matière que le principe de machine littéraire n'est au fond pas exclusif à un média, mais qu'il émerge de la structuration d'un support d'après un projet d'écriture bien défini. L'idée de la machine produite par la littérature mène à une réflexion sur les probabilités pour l'humain d'être trompé par l'écriture, à y projeter une intentionnalité. Loin d'être une boîte noire, les modèles algorithmiques comme le modèle de la machine littéraire de papier de *CMMP* sont des fabriques d'écritures, ou des générateurs d'écritures, qui font de la dimension technique et numérique des déterminations du texte : le texte *CMMP* n'est autre chose qu'un texte potentiel.

composition de sonnets à venir  
des creux entre les lignes  
des aléatoires destins d'une poésie

### 3.2.4. La vue perçante

Déterminé par les caractéristiques d'un média fait de mouvement, lumière et surface,<sup>420</sup> le texte numérique advient comme un produit principalement visuel dont la pratique du nuage de mots est un exemple. Plus qu'une indexation lexicale qui correspond à une répartition claire et lisible, le nuage de mots peut être abordé comme un objet graphique en tant que tel.

attraction de couleurs, de formes  
emboîtements et imbrications  
équilibres des débordements

Si *CMMP* en termes de potentialités poétiques échappera toujours à l'œil humain, il demeure parcourable dans sa composition lexicale ne contenant au fond que 1091 mots, donc *appréciable* par une machine. C'est ce qui a été tenté ici : la lecture des *CMMP* par une entité machinique au travers de l'outil *Voyant*. Application-web dédiée à l'analyse de textes, *Voyant Tools* a été développé par Stéfán Sinclair et Geoffrey Rockwell à partir de 2003. La conception du texte portée par *Voyant* semble hériter tout autant d'un imaginaire technique

<sup>420</sup>Julia Bonaccorsi, *Fantasmagories de l'écran*, Celsa - Université Paris Sorbonne, 2012, disponible en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01322308> (page consultée le 17 février 2020), p. 190.

du texte oulipien<sup>421</sup> que d'une visée de recherche et création des Humanités numériques (telle que représentée notamment par le laboratoire et le travail de McPherson).<sup>422</sup> Comme son nom l'indique, Voyant perce le texte dans ses structures et redondances lexicales mais permet de produire des témoins graphiques du corpus (nuage de mots, segmentation du document, bulles d'informations, etc.). L'utilisation de Voyant pour *CMMP* évacue la composante qui rend le texte illisible (la combinaison). En ce sens, il s'agit moins d'une analyse de la machine littéraire en elle-même que d'une analyse des éléments avec lesquels elle compose, ainsi que ce qu'elle engrange. Ce que l'analyse lexicale effectuée à l'aide de l'outil Voyant révèle, c'est qu'à l'exception de 4 termes (*fin*, *frère*, *dessus*, *n'est*), les mots de *CMMP* n'adviennent qu'à une ou deux reprises tout au long du dispositif. Sans étonnement, la poétique lexicale des *CMMP* se fonde sur un principe de variété pour permettre la combinaison potentielle. Or, si cela n'atteint pas les statistiques lexicales, les segments<sup>423</sup> de *CMMP* appartiennent en quelque sorte à plusieurs systèmes de relations : la feuille (plane, de haut en bas, 14 segments par page) ; le bloc dans cette feuille puisque les *CMMP* se structurent sur la forme du sonnet (2 quatrains, 2 tercets) ; et la découpe *physique* du livre soit la page (dans l'épaisseur des pages, 10 phrases par groupe). L'analyse lexicale a tenté de prendre en compte la triple logique de la création par la diversité des schémas de relations.

---

<sup>421</sup>Dans le cadre de sa thèse de doctorat sur l'Oulipo, Sinclair avait développé l'un des premiers environnements d'analyse de texte dans un navigateur, appelé HyperPo, une plateforme d'analyse et de transformation de texte à la fois ludique et appropriable, qui est une inspiration de Voyant.

<sup>422</sup>*Op. cit.*

<sup>423</sup>Parce que *CMMP* est dénué de ponctuation à l'exception de cinq points d'interrogation, le terme segment sera préféré à celui de phrase.









Figure 52. Nuage de mots de *CMMP* à partir de l'outil Voyant - Vue Page

Les segments dans l'épaisseur suivent une logique syntaxique : les segments 2 (deuxième vers du premier quatrain) sont pour la plupart des propositions d'intention ou de finalité tandis que les segments 11 (troisième vers du premier tercet) sont pour la plupart des propositions circonstancielles de temps. Le mot « fin » utilisé à 5 reprises, revient à une fréquence régulière sans polysémie et conclut d'ailleurs le poème.

Ne pouvant garantir de concrètes hypothèses sur la fabrique des *CMMP* par Queneau (hormis quelques principes de rime évidents), les trois visions du texte générées par Voyant permettent de mesurer le principe de composition du texte par son image technique soit comme un composé pluriel (dans la feuille, la page et la structure prosodique). *CMMP* est une mécanique littéraire où s'articulent plusieurs logiques ou *layers* d'édition de l'écriture.

Loin de constituer une démonstration de supériorité entre machine et humain ou même entre une posture d’auteur ou de lecture, l’illisibilité est en partage de la création. En effet, si la lecture ne peut venir à bout des potentialités combinatoires de *CMMP*, l’auteur ne les a pas toutes testées lui-même. Queneau est bien l’auteur des 140 vers qui nourrissent la machine, mais leur combinaison demeure le fait de la disposition ou du design du livre. En soi, il se pourrait même, au-delà des incohérences sémantiques, que *CMMP* contiennent des sonnets qui ne respectent pas la syntaxe (c’est pourquoi Queneau précise que la machine produit des sonnets « presque tous » parfaits).<sup>424</sup> Ne pouvant être de tout l’origine, Queneau a composé à partir d’un modèle du sonnet qui impliquait une concordance syntaxique et rythmique. Ce modèle n’est pas tant verbal qu’éditorial, ce qui déplace autant la limite que le principe d’épuisement d’un potentiel créatif.

je ne pourrais jamais en lire la fin  
qui ironiquement scande l’illisibilité que j’ai sous les doigts  
le discours s’épuise tout en s’ouvrant

### 3.2.5. Épuisement d’une mécanique

Le principe de machine littéraire implémentée par *CMMP* dévoile la fabrique d’un pseudo-hasard appréhendé comme un système où l’humain n’est plus entièrement au centre de la réception ou de la conception. Réévaluation du fait littéraire, il s’agit peut-être finalement plus d’une expérience de lecture de la machine, comme unique et éternelle lectrice en ce qu’elle seule peut apprécier la création. Cette « esthétique du lien »<sup>425</sup> est en tension<sup>426</sup> lorsque confrontée à un objet littéraire générant du texte sans besoin (idéalement du moins) de l’humain. Dans la combinaison littéraire, les figures d’écriture et de lecture deviennent des agents. Comme précisé par l’auteur, *CMMP* n’est pas un cadavre exquis, mais bien un livre sur le principe du livre de combinaison pour enfant : le sonnet est alors un fragment de l’imaginaire corporel, il s’agit de lui choisir des membres pour constituer son être mais surtout de le composer moins poétiquement que *physiquement*.

composition de rapports d’écriture  
la poésie se joue avec les doigts

---

<sup>424</sup>*Op. cit.*

<sup>425</sup>Hervé Le Tellier, *op. cit.*

<sup>426</sup>Jonathan Bailhache, *loc. cit.*

Proposant une réflexion sur la question de l’agentivité et donc du geste littéraire, *CMMP* serait « a branching poem where the reader evolves sequentially from one node of verses to the next, in a linear fashion »<sup>427</sup> / « un poème à embranchements où le lecteur évolue séquentiellement d’un nœud de vers à l’autre, de manière linéaire ». La linéarité du papier et du récit sont en réalité à comprendre comme un rapport d’épaisseur et de dynamique du support où les bribes de pages sont jetées au destin comme les 148 cartes à battre avant lecture de *Composition n° 1*.<sup>428</sup> La nature de la matière, la qualité de l’édition par Massin, ne doivent pas ici nous détourner de la fonctionnalité essentielle du livre : le papier, effilé comme pour signifier la rupture d’un usage et d’un modèle, et l’entaille symbolique d’une matière sont la chair d’un dispositif machinique dont l’édition permet d’assembler les rouages. Cette perspective de la littérature comme instrument potentiel participe paradoxalement à son propre épuisement.

Pour moi, le livre avait épuisé toutes ses lectures potentielles dans l’énonciation même de son principe structurant..<sup>429</sup>

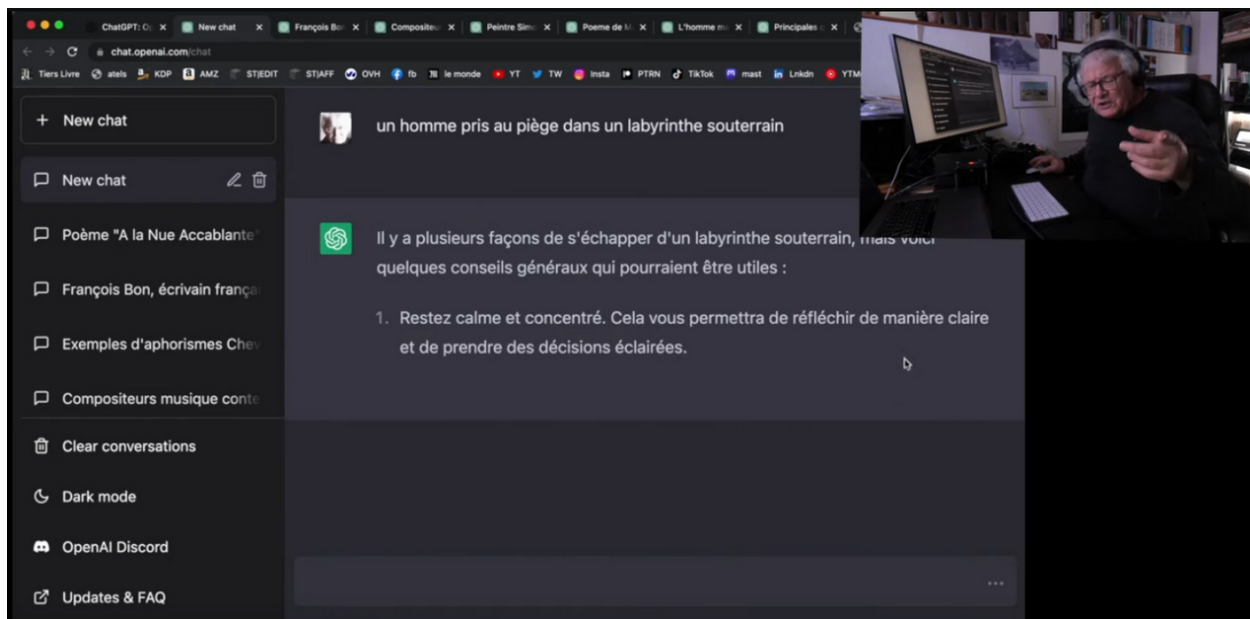
Affranchissement de modèles et contrats d’une tradition littéraire, redéfinition du « how do deal with text » en décidant du *deal* mais non du texte. Cette approche de la littérature comme méthode évoque notamment les tentatives d’enseignement de la création littéraire de Bon à ChatGPT qu’il a documentées sur sa chaîne [Youtube](#).

---

<sup>427</sup>*Ibid.*, p. 5.

<sup>428</sup>Marc Saporta, *Composition n° 1*, Éditions du Seuil, 1962.

<sup>429</sup>Umberto Eco, *L’œuvre ouverte*, Chantal Roux de Bézieux (dir.), Paris, Éditions Points, « Points » n° 107, 2015d, pp. 170-171.



**Figure 53.** *François Bon et ChatGPT. Capture de littérature & intelligence artificielle, la bagarre a commencé !*

Bon lui propose une courte phrase d'inspiration

ChatGPT répond par le conseil

« là, on est chez les Scouts »

puis passage par Lovecraft

« voici quelques conseils »

puis passage par l'écriture d'une histoire

« Faîtes en sorte »

nouvelle conversation

« là, il a oublié mon historique »

Au fil des requêtes et adaptations de Bon (qui apprend en parallèle comment amener la machine à comprendre ses intentions, à formuler des instructions pour écrire), la production du texte se remodèle, changeant de temps et de ton. Démarche « inverse du travail narratif »<sup>430</sup> et provenant fondamentalement d'une expérience de dialogue par écrit, le travail de tâtonnements et de remodelages est au final proche du processus d'écriture.

<sup>430</sup> *#Numériques | littérature & intelligence artificielle, la bagarre a commencé !*, 2022, disponible en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=\\_SpaaaD0Ssg](https://www.youtube.com/watch?v=_SpaaaD0Ssg) (page consultée le 22 novembre 2023).

mise en situation d'un homme

« là, on nous répond encore sur le réel »

« voulez-vous m'écrire »

ChatGPT écrit

Les réponses archétypales de la machine se succèdent et en réponse une série d'instructions destinées à épurer une écriture de ses clichés (et donc de ses apprentissages). Éduquant la machine, la détournant de sa volonté et son entêtement à « nous aider », Bon lui propose la sentence flaubertienne « et leurs yeux se rencontrèrent » : pour contourner la réponse documentaire, il lui demande une analyse grammaticale et dans un mouvement infini inspiré du poète américain Dworkin, nourrit son analyse par des extraits de sa propre et précédente réponse<sup>431</sup>. De cette boucle, émerge « une langue folle », un dialogue se retournant sur lui-même, qui évoque moins l'examen d'une intelligence littéraire qu'une écriture collaborative. Semblable aux démarches de Goldsmith,<sup>432</sup> dont Bon aura également traduit une des créations,<sup>433</sup> la création est *uncreative* dans la mesure où son intentionnalité est dans la brume de la machine.

Il n'est peut-être pas besoin d'intentionnalité pour le fait littéraire.

Face à l'illisibilité agentive et à la création sans créativité, l'horizon d'un renversement de la productivité a été exploré.

déproduire

dégénérer

désécrire

démence

Impactée par l'hors écriture de la thèse, le monde en dehors de l'environnement de recherche, la création *Perdmens* se présente comme un dégénérateur de texte<sup>434</sup>.

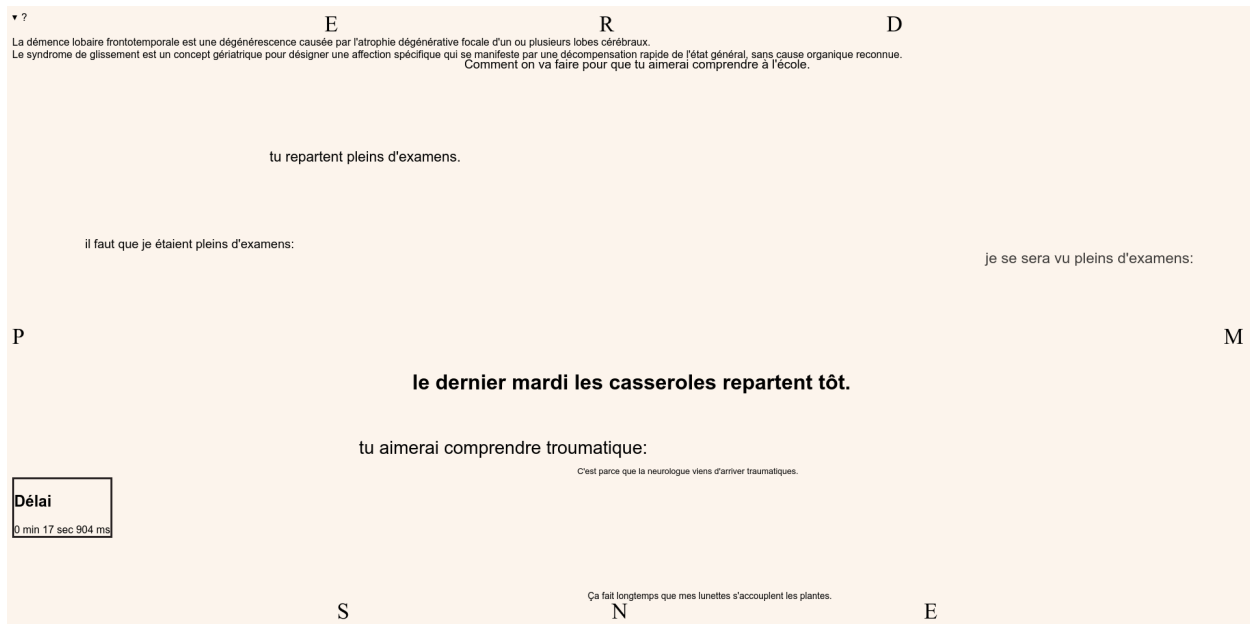
---

<sup>431</sup>*Parse* (Parse, Atelos, 2008) de Dworkin est une traduction de *How to Parse : An Attempt to Apply the Principles of Scholarship to English Grammar* d'Edwin Abbott (Edwin Abbott, *How to Parse : An Attempt to Apply the Principles of Scholarship to English Grammar - With Appendixes on Analysis, Spelling, and Punctuation*, Roberts Brothers, 1878, 351 p) en utilisant les outils, manuels, matières d'écriture d'Abbott, donc en faisant dialoguer le texte avec ses propres outils d'analyse.

<sup>432</sup>*Uncreative Writing : Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011b.

<sup>433</sup>*L'écriture sans écriture : du langage à l'âge numérique*, trad. de François Bon, Jean Boîte Éditions, 2018c.

<sup>434</sup>[Lien vers la création \*Perdmens\*](#)



**Figure 54.** *Perdmens*. Dégénérateur de texte (à la date du 29 novembre 2023)

*Perdmens* ne traite pas de l'enjeu du non-sens, ou sinon autant que le jeu de l'imitation traite d'intelligence bien que le texte de référence « Computing Machinery and Intelligence »<sup>435</sup> ait été peut-être ironiquement publié dans la revue *Mind*. L'idée implémentée dans la création relève davantage d'un déplacement de l'importance du sens pour la création littéraire en générant la disparition et le dysfonctionnement.

résistance à l'appel du signifiant  
 expérience de l'incompréhension  
 rebours de l'attente

Les générateurs de littérature ont ceci de particulier qu'ils se fondent sur l'idée d'une productivité littéraire. Comme les [Contre-haïkus](#) de Balpe, la signification, la résistance à l'absurde ne sont pas un critère de la machine : pour cette dernière, le non-sens n'existe pas, ou serait simplement noté **n-sens**. Des Contre-Haïkus de Balpe à la Composition n°1 de Saporta, l'idée n'est pas seulement de bouleverser une temporalité et une détermination linéaire de la lecture (comme avait pu le faire *La jalousie* de Robbe-Grillet dont la narration donne l'impression que l'auteur a battu les feuillets de la création), mais de gratter quelque peu les convictions de l'intentionnalité littéraire. Le sens est affaire d'interprétation, d'entendement et non de préséance ou d'essence : des « crocodiles rapides oublieront les courses vives comme

<sup>435</sup>A. M. Turing, *loc.cit.*



une peine pittoresque » de Baudot qui peuvent résonner comme un adage plein de sagesse, en passant par les caractères du linéaire B pouvant être lus mais non déchiffrés, jusqu'aux raccourcis de l'écriture par textos ou d'autres sociolectes inscrits dans un contexte culturel d'écriture, les suites de lettres ne portent pas en leur sein la nature de leur sémantique.

si je ne peux décider du sens ou de son absence  
de la créativité d'une recopie  
jusqu'à la démence d'un discours proche  
je désécrirais le principe de fonctionnement  
mettrais en scène cette déprise  
programmerais la perte vécue

Dans cette idée de *déjeu* avec la sémantique imposée et la logique de productivité et de créativité, *Perdmens* se présente comme l'orchestration d'un combat entre deux scripts YaYascript Javascript en amont de la page : l'un ([dlft.js](#)) génère des phrases à la volée dans la page HTML ([etre.html](#)) à partir d'un lexique restreint (celui de la personne atteinte de dégénérescence lobaire fronto-temporale) et d'une structure syntaxique basique (*que qui quoi + ponctuation*);

```
function generateSentence() {
  const options = ['il fait que', 'Ca fait longtemps que', 'le dernier mardi', 'C'est parce que', 'C'est depuis février que', 'Comment on va faire pour que'];
  const sujets = ['les casserolés', 'les enfants', 'les punaises', 'le glissement', 'on', 'tu', 'je', 'les infirmières', 'la neurologue', 'mes lunettes'];
  const verbes = ['ont', 'aillent', 'amènent', 's'accouplent', 'tiens pas', 'repartent', 'se sera vu', 'lui diras', 'rigolai', 'passe', 'aimerais comprendre', 'trouve', 'arroser', 'veux', 'peux le faire', 'viens d'arriver', 'étaient'];
  const objets = ['à l'école', 'peu', 'tot', 'traumatiques', 'troumatique', 'de même couleur', 'à la maison', 'pleins d'exmens', 'ce qui bloque', 'une cigarette', 'tout seul', 'les plantes', 'à l'hôpital', 'là'];
  const punctuations = [',', '.', '!', '?', ':'];

  const randomNumber = Math.random();

  const que = randomNumber < 0.5
    ? options[Math.floor(Math.random() * options.length)]
    : '';
  const qui = randomNumber < 0.9
    ? sujets[Math.floor(Math.random() * sujets.length)]
    : '';
  const quoi = randomNumber < 0.8
    ? verbes[Math.floor(Math.random() * verbes.length)]
    : '';
  const sur = randomNumber < 0.7
    ? objets[Math.floor(Math.random() * objets.length)]
    : '';
  const punctuation = randomNumber < 0.9
    ? punctuations[Math.floor(Math.random() * punctuations.length)]
    : '';

  const sentence = `${que} ${qui} ${quoi} ${sur}${punctuation}`;
  return sentence;
}
// Générez une phrase aléatoire
const sentence = generateSentence();
```

Figure 55. Extrait du script [dlft.js](#) qui génère la démence

l'autre script ([glissement.js](#)) fonctionne pas par suppressions aléatoires au sein de la page HTML et s'active après 20 secondes.

```
let letterCount = 1; // Commencez par supprimer 3 lettres

function removeRandomOneLetter() {
  const letters = document.querySelectorAll("p, h1, h2, span, div, style, summary, details"); // Sélectionnez les éléments où vous voulez supprimer des lettres
  if (letters.length > 0) {
    for (let i = 0; i < letterCount; i++) {
      const randomIndex = Math.floor(Math.random() * letters.length);
      const randomLetter = letters[randomIndex];
      if (randomLetter.textContent.length > 0) {
        randomLetter.textContent = randomLetter.textContent.slice(0, -1); // Supprimez la dernière lettre du contenu
      }
    }
  }
}

// Démarrez le script après 20 secondes
setTimeout(function() {
  // Appelez la fonction pour supprimer des lettres toutes les 5 secondes (par exemple)
  setInterval(removeRandomOneLetter, 5000); // Supprimez des lettres toutes les 5 secondes (ajustez l'intervalle selon vos besoins)
}, 10000); // Attendez 10 secondes (20000 millisecondes) avant de lancer le script

function removeRandomElement() {
  const elements = document.querySelectorAll("*"); // Sélectionnez tous les éléments de la page
  if (elements.length > 0) {
    const randomIndex = Math.floor(Math.random() * elements.length); // Générez un index aléatoire
    const randomElement = elements[randomIndex]; // Sélectionnez l'élément à supprimer
    randomElement.remove(); // Supprimez l'élément
  }
}

// Démarrez le script après 20 secondes
setTimeout(function() {
  // Appelez la fonction pour supprimer un élément toutes les 5 secondes (par exemple)
  setInterval(removeRandomElement, 5000); // Supprimez un élément toutes les 5 secondes (ajustez l'intervalle selon vos besoins)
}, 60000); // Attendez 20 secondes (20000 millisecondes) avant de lancer le script
```

**Figure 56.** Contenu du script [glissement.js](#) qui supprime les éléments générés

L'orchestration de la page a bien sûr la limite de ne pas prévoir le temps de la confrontation entre les deux scripts (hormis les 20 secondes de délai avant le lancement du script du glissement) : selon l'élément supprimé par le script du glissement, la page HTML est impactée différemment, radicalement ou juste à un niveau superficiel.

arrivée au bord de la falaise,  
la mécanique fait un tour  
les rouages vont à rebours  
le texte fait volte face

### 3.3. Les inventions littéraires de la machine

Reprise du titre d'un dossier thématique dirigé par Carrier-Lafleur, Gaudreault, Monjour et Vitali-Rosati publié dans la revue *Sens public*,<sup>436</sup> l'écriture souhaite ici envisager le fait littéraire comme le stylet qui a permis de retranscrire certes certaines réalités culturelles techniques, mais également d'en faire émerger d'autres. La perspective de la machine littéraire se renverse désormais, se tourne comme une page, pour dévoiler l'épaisseur de son lit, les rêves et fantasmes qu'elle nourrit également sur ce qu'elle produit en termes d'imaginaires mais aussi d'inventions des médias qui la supportent.

Literatursoziologie des laufenden Jahrhunderts, aber ungeschrieben. Alle möglichen Industrialisierungen, auf die Schriftsteller reagierten, sind durchforscht : von Dampfmaschine und Webstuhl bis zu Fließband und Verstärkung. Nur die Produktionsbedingung Schreibmaschine, die vor jeder bewußten Reaktion an den Gedanken schon mitarbeitet, bleibt ausgespart.<sup>437</sup>

The unwritten literary sociology of this century. All possible types of industrialization to which writers respond have been thoroughly researched—ranging from the steam engine and the loom to the assembly line and urbanization. Only the typewriter, a precondition of production that contributes to our thinking prior to any conscious reaction, remains a critical lacuna.<sup>438</sup>

Telle est la sociologie de la littérature de notre siècle, restée non écrite. Tous les développements industriels auxquels les écrivains réagirent ont été étudiés dans leurs moindres détails : de la machine à vapeur et du métier à tisser jusqu'à la chaîne de montage et l'urbanisation. Seule la condition de production qu'est la machine à écrire, qui avant toute réaction consciente, participe d'emblée à l'élaboration de nos pensées, a été laissée de côté.<sup>439</sup>

---

<sup>436</sup>Thomas Carrier-Lafleur et al., « L'Invention littéraire des médias », *Sens public*, n° 1305, 2018, disponible en ligne : <http://sens-public.org/dossiers/1305/> (page consultée le 20 décembre 2022).

<sup>437</sup>Friedrich A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986b, p. 311.

<sup>438</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 214.

<sup>439</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 352.

S’inscrivant en écho avec le travail de l’archéologie des médias qui depuis plusieurs années avait décelé l’importance de la littérature et de la culture dans la construction et l’institutionnalisation des médias,<sup>440</sup> la question posée était celle de comprendre les manœuvres d’une littérature tournée vers l’horizon technique, capable de prédire les futurs en investissant le média par ses déterminations concrètes, en assumant et en faisant le récit de cet engagement.

des textes naissent les machines  
leurs rouages dans les figures  
leurs engrenages dans les récits des hommes

### 3.3.1. De bonnes machines

de l’imitation à la réalité  
lorsque la machine vient remplacer un sexe  
et assimiler un autre

La mécanisation de l’écriture ne représente pas seulement le déplacement de l’homme dans la chaîne de production, la modification de son essence, la mise à l’écart de la main pleinement agissante, ou l’hybridation de son rapport à l’écriture. Elle signe également un renversement du genre de l’écriture.

[Die Schreibmaschine] verkehrt nur das Geschlecht des Schreibens. Damit aber die materielle Basis von Literatur.<sup>441</sup>

[The typewriter] only inverts the gender of writing. In so doing, however, it inverts the material basis of literature.<sup>442</sup>

[La machine à écrire] ne fait qu’inverser le genre de l’écriture. Mais ce faisant, elle inverse la base matérielle de l’écriture..<sup>443</sup>

---

<sup>440</sup>Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media : Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge, Mass, MIT Press, « Electronic culture--history, theory, practice », 2006, 375 p. ; Jussi Parikka, *op. cit.* ; Yves Citton, « Herméneutique et (re)médiation : vers des études de media comparés ? », *Critique*, vol. 817–818, n<sup>os</sup> 6-7, 2015, p. 569-581, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-critique-2015-6-7-page-569.htm> (page consultée le 23 novembre 2023).

<sup>441</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 275.

<sup>442</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 183.

<sup>443</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 307.

Cette inversion est bien entendu progressive, le masculin a conservé la main sur l'écriture bien après la machination du stylet. Ce n'est que graduellement que le travail de frappe est laissé au féminin et qu'une professionnalisation s'organise :

Seit Lillian Sholes 1872 als »wahrscheinlich erste Schreibmaschinistin« der Geschichte am Prototyp ihres Vaters gesessen und posiert hatte, gab es zwar Maschinenfrauen zu Vorführzwecken, aber noch keine Stenotypistin als Berufsbild und Ausbildungsgang. Das änderte die Young Women's Christian Association, Central Branch, New York City, die 1881 acht junge Frauen in Maschinenschrift schulte und aus der Industrie sofort hunderte von Nachfragen (auf 10 \$-Wochenbasis) erntete.<sup>444</sup>

When Lillian Sholes, as "presumably" the "first type-writer" in history, sat and posed in front of her father's prototype in 1872, female typists came into existence for purposes of demonstration, but as a profession and career, the stenotypist had yet to come. That was changed by the central branch of the Young Women's Christian Association in New York City, which trained eight young women in 1881 to become typists and immediately received hundreds of inquiries (at \$10 a week) from the corporate world.<sup>445</sup>

Depuis qu'en 1872, Lillian Sholes, « probablement la première dactylographe » de l'histoire,<sup>446</sup> avait posé assise devant le prototype de son père, il y avait certes des femmes tapant à la machine pour des démonstrations mais pas encore de profession et de cursus de formation pour les sténotypistes femmes. La branche centrale de l'Association chrétienne des jeunes femmes de New York changea la donne : elle forma en 1881 huit jeunes femmes à l'écriture dactylographiée et reçut aussitôt de l'industrie des centaines de demandes.<sup>447</sup>

De la professionnalisation vient l'association culturelle de la machine à écrire au sexe féminin. Par optimisme pour un mouvement dans son ensemble ou par déni d'un envers du décor, Kittler considère la mécanisation de l'écriture un moteur de démocratisation :

Wenn Männern die Feder und Frauen die Nadel entfällt, sind alle Hände beliebig verfügbar – anstellig wie nur bei Angestellten. Maschinenschrift besagt Desexualisierung des Schreibens, das seine Metaphysik einbüßt und Word Processing wird.<sup>448</sup>

---

<sup>444</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 286.

<sup>445</sup>*Op. cit.*, p. 193.

<sup>446</sup>Richard Nelson Current, *The Typewriter and the Men Who Made it*, Arcadia, CA, Post-Era Books, 1988, 2nd ed, 149 p., p. 54.

<sup>447</sup>*Op. cit.*, pp. 321-22.

<sup>448</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, pp. 277-278.

When men are deprived of the quill and women of the needle, all hands are up for grabs – as employable as employees. Typescript amounts to the desexualization of writing, sacrificing its metaphysics and turning it into word processing.<sup>449</sup>

Lorsque les hommes laissent échapper leur plume et les femmes leur aiguille, toutes les mains peuvent être indifféremment mises à contribution – aussi adaptables que sont les employés. L'écriture à la machine marque la déssexualisation de l'écriture, qui perd sa métaphysique et devient traitement de texte.<sup>450</sup>

Celui qui parlera également de la relation entre homme et secrétaire comme d'une « collaboration bureaucratique » ne nie pas la faible présence des femmes dans les sphères de l'écriture (dans la littérature, dans l'édition), mais semble assigner ce fait à une forme de tradition ou de ligne culturelle. Il mentionnera notamment la dextérité des femmes, dextérité qui n'est ni naturelle ni innée, mais bien le résultat de l'apprentissage d'activités comme le piano ou la couture aux jeunes filles.

Gerade ihre Randständigkeit im Machtsystem Schrift hatte Frauen auf Fingerfertigkeiten abgeschoben, die im Mediensystem die stolzen Schönschreibkünste aller Sekretäre überboten.<sup>451</sup>

It was precisely their marginal position in the power system of script that forced women to develop their manual dexterity, which surpassed the prideful hand-writing aesthetics of male secretaries in the media system.<sup>452</sup>

C'est précisément leur statut marginal dans le système de pouvoir de l'écriture qui avait renvoyé les femmes à leur dextérité manuelle, qui surpassa ensuite dans le système des médias le grand art de la calligraphie des secrétaires masculins.<sup>453</sup>

occasion d'émancipation

faire carrière de secrétaire

reconduite des marges aux touches

dévalorisation de tâches léguées

lieu du tissu technique des mots

assise dans la misogynie à ruban

<sup>449</sup> *Op. cit.*, p. 187.

<sup>450</sup> *Op. cit.*, p. 311.

<sup>451</sup> Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, pp. 287-288.

<sup>452</sup> *Op. cit.*, p. 194.

<sup>453</sup> *Op. cit.*, p. 323.

La machine à écrire n'est certes pas claire dans son rapport culturel au féminin. Ce que l'on peut affirmer cependant, à la suite de Collet qui a étudié le sexisme des environnements et cultures informatiques<sup>454</sup> et plus largement l'omission des femmes dans la culture numérique,<sup>455</sup> c'est que dès lors qu'un espace du *faire* est dégradé, ramené au niveau du tertiaire,<sup>456</sup> de l'insignifiant, du laborieux, ou même de l'imbécile, il devient le lieu de rabattement du féminin. Adoptée par Twain et Nansen pour la puissance et la rapidité d'écriture, par Nietzsche comme solution à une invalidité croissante, la machine à écrire devient pour les secrétaires l'objet du non-humain avec lequel elles fusionneront, car, au-delà de la dextérité, la valeur d'une employée de bureau est de pouvoir « s'abaisse[r] avec tant de facilité à n'être qu'une machine à écrire ». <sup>457</sup>

Moyen, la femme dans l'approche des médias de McLuhan, si elle ne possède pas son chapitre privilégié dans l'index de l'ouvrage au même titre que le vêtement ou l'écriture, n'en demeure pas moins une extension technique :

Much of [transport] was by pack animal – woman being the first pack animal. [...] Some writers have observed that man's oldest beast of burden was woman, because the male had to be free to run interference for the woman, as ball-carrier, as it were.<sup>458</sup>

La traduction effectuée très peu de temps après la parution de l'ouvrage de référence par Paré accentue encore davantage une misogynie déjà présente :

La plus grande partie [des transports] dépendait de bêtes de somme – dont la femme fut la première. [...] Des malins ont écrit que si la femme avait été la première bête de somme de l'homme, c'était pour laisser à ce dernier les mains libres.<sup>459</sup>

<sup>454</sup>« La disparition des filles dans les études d'informatique : les conséquences d'un changement de représentation », *Carrefours de l'éducation*, n° 17, n° 1, 2004a, p. 42-56, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-carrefours-de-l-education-2004-1-page-42.htm> (page consultée le 28 octobre 2021).

<sup>455</sup>*Les oubliées du numérique*, Paris, le Passeur éditeur, 2019.

<sup>456</sup>« Les informaticiennes : de la dominance de classe aux discriminations de sexe », *1024 – Bulletin de la société informatique de France*, n° 2, 2017c, p. 25, disponible en ligne : <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:92679> (page consultée le 28 octobre 2021).

<sup>457</sup>Jenny Schwabe, *Kontoristin : Forderungen, Leistungen, Aussichten in diesem Berufe*, Leipzig, 1902, p. 7.

<sup>458</sup>Marshall McLuhan, *op. cit.*

<sup>459</sup>Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 117.

Une traduction avec DeepL semble pouvoir réintégrer une dimension de collaboration de l'extrait :

La plupart des transports se faisaient par animaux de trait, la femme étant le premier animal de trait. [...] Certains auteurs ont fait remarquer que la plus ancienne bête de somme de l'homme était la femme, parce que l'homme devait être libre de se faire le relais de la femme, en tant que porteur de balles, en quelque sorte. (traduction personnelle)

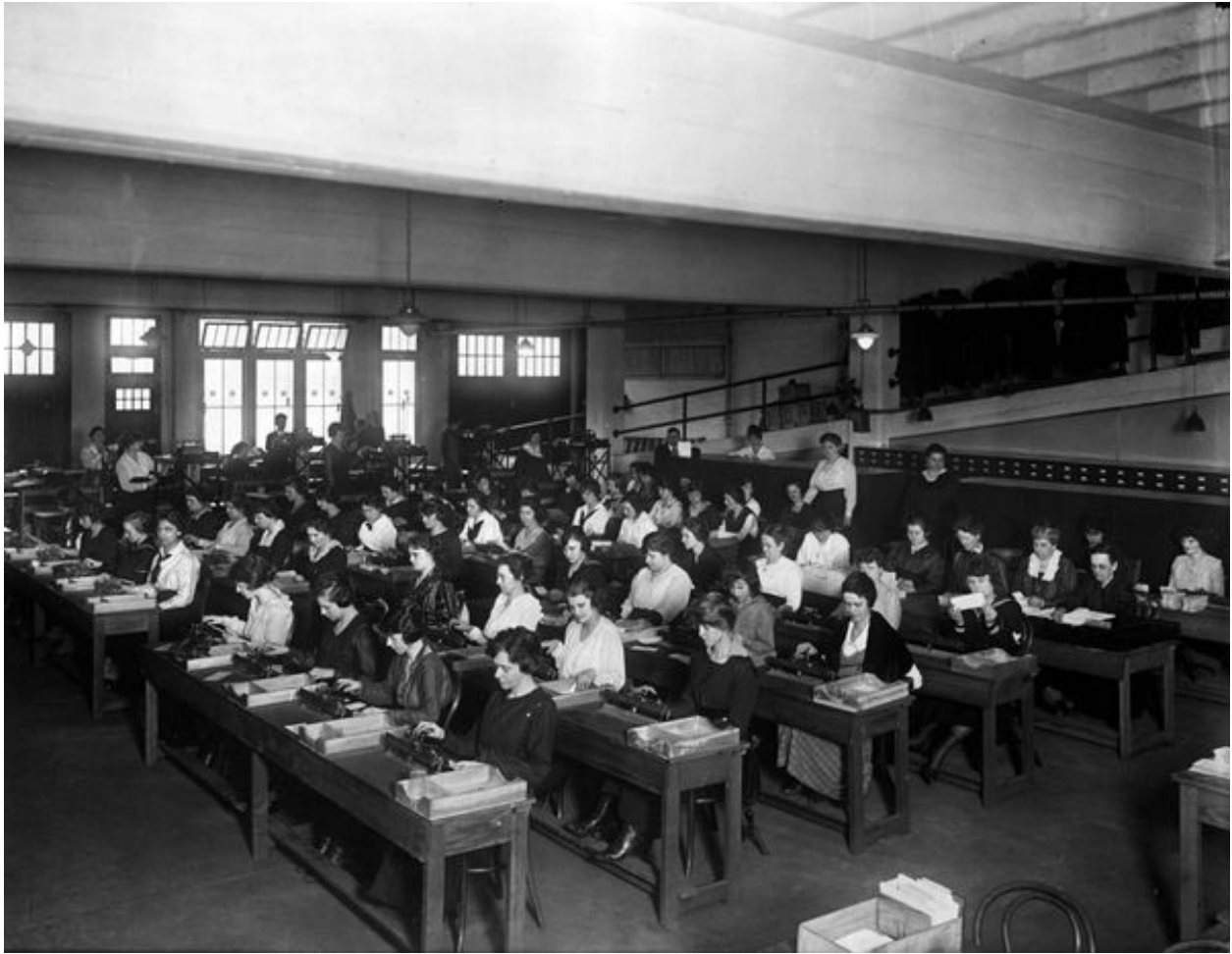
L'analogie du texte original, « as a ball-carrier » ou « comme un porteur de balle » qui pouvait laisser penser à une possible collaboration entre homme et femme, et évoquer la collaboration bureaucratique que Kittler distingue dans la relation entre l'homme et sa secrétaire, a été retranscrite dans un rapport plus proche de la servitude. Dans la lignée de l'outil ou du principe même de mécanisation des sens, la femme est ce qui se prolonge de l'homme pour lui permettre d'augmenter ses performances, de réaliser ses actions plus librement. Cette perspective de la femme comme un prolongement du corps de l'homme, comme ressortie par la pensée technique de sa côte,

n'est pas étrangère aux réalités littéraires qu'il s'agisse de l'écriture des outils (imaginaires et imaginés) ou des outils d'écritures (utilisés ou transfigurés).

Les deux référents principaux de la machine utilisés jusqu'ici que sont l'ordinateur et la machine à écrire sont dans les termes anglais justement la représentation d'une ambivalence entre être et outil. Les termes *typewriter* ou *secrétaire*, *computer* ou son équivalence française *ordinateur* ont ceci de particulier qu'ils héritent d'une intrication entre un métier et un outil associé à l'action de l'individu : entre 1930 et 1950, les *human computers* sont ces femmes qui effectuaient du travail de calcul à partir de machines complexes

à l'ordinatrice sur l'ordinateur  
on ordonne, donne un ordre





**Figure 57.** *Human computers around 1920.* © Courtesy of the Library of Congress

Ce balancement du langage, s'il semble s'être décidé sur une facette du sens plus qu'une autre, n'est pas sans un impact sourd et scellé dans les réalités de la culture numérique : dans le titre de son ouvrage *My Mother Was a Computer*,<sup>460</sup> Hayles fait référence à une expression employée par Balsamo pour représenter une continuité entre les générations d'une formalisation du genre par l'a priori technique.<sup>461</sup>

Doch mit der Mechanisierung von psychoanalytischen Sekretären oder Filmdeutern nicht genug, veränderte die Maschine auch deren Geschlecht. [...] Typewriter heißt eben beides : Maschine und Frau.<sup>462</sup>

Exceeding the mechanization of psychoanalytical secretaries and film interpreters, the machine also altered their sex; [...] "Typewriter," after all, signifies both : machine and woman.<sup>463</sup>

Mais la machine ne s'arrêta pas à la mécanisation des secrétaires de psychanalystes et des exégètes de films, elle transforma également leur sexe. [...] Dans la machine à écrire, il s'agit précisément des deux : de machine et de femme.<sup>464</sup>

Du côté de la réalité sociologique et culturelle du sexe, Kittler, après avoir rappelé la pensée imaginative de Freud sur la symbolique du corps féminin (plus proche de la surface que de l'outil d'inscription...), accorde son discours dans le même horizon que Hayles et Balsamo.

---

<sup>460</sup>*Op. cit.*

<sup>461</sup>*Technologies of the Gendered Body : Reading Cyborg Women*, Durham, Duke University Press, 1996, 219 p., p. 133.

<sup>462</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 314.

<sup>463</sup>*Op. cit.*, pp. 216-217.

<sup>464</sup>*Op. cit.*, pp. 355-56.



**Figure 58.** *Un secrétaire rempli de secrétaire. Collage*

à l'heure de la production du discours masculin sur le monde  
machine et femme sont un même corps

Plus apparents mais plus insidieux, les termes *typewriter* ou *secrétaire* cultivent encore dans leurs sens actuels l'ambiguïté entre une profession et un outil de travail (qu'il s'agisse de la machine à écrire ou d'un meuble prévu au travail d'écriture et de retranscription).

Dans cette ambiguïté linguistique s'épanouit tout un imaginaire de l'homme qui aime jouer de la langue et de sa position de pouvoir au point d'en faire un topos.

« Devine sur quoi/qui je t'écris ».



**Figure 59.** *Les Liaisons dangereuses*, Laclos, Image de Lingée

Dear Blanche, I have sold off all my office furniture, chairs, desks, etc., and I am writing this letter under difficulties with my typewriter on my lap. (Extrait de la lettre qu'un homme d'affaire en faillite écrit à sa femme cité par Bliven)<sup>465</sup>

Chère Blanche, j'ai vendu tous les meubles de mon cabinet, chaises, bureau, etc., et j'écris cette lettre difficilement avec ma dactylo sur les genoux. (traduction personnelle)

<sup>465</sup> *Wonderful Writing Machine*, Random House~childrens, 1954, First Edition, p. 72.

Dactylographe ou machine à écrire, qu'importe ce que possède au fond le narrateur, il ne reprend par son adresse qu'un lieu de la littérature que « des malins » ont déjà bien investi de diverses semences poétiques :

Tout semble augmenter mes transports : l'air que je respire est plein de volupté ; la table même sur laquelle je vous écris, consacrée pour la première fois à cet usage, devient pour moi l'autel sacré de l'amour ; combien elle va s'embellir à mes yeux ! (Lettre XLVIII de Valmont à la Présidente de Tourvel)<sup>466</sup>

Qu'elle soit muse ou support physique de l'écriture, la femme comme machine est certainement l'idée qui permet à l'homme de remettre la main sur le régime de l'inscription, de lui redonner un sens de servitude, d'asservissement ou tout simplement de contrôle. La coïncidence entre métier, machine et sexe se reproduit entre les écritures machiniques au point même de devenir l'exclusivité d'un rapport : une femme écrivant à la machine (dactylographique ou numérique) existe dans le spectre d'une servitude secrétariale. La secrétaire apparaît au moment où la machine fait défaut (c'est-à-dire brise ou perd en importance). Lieu des mains à la marge, le renversement s'opère alors lorsque l'on retourne vers les premiers auteurs ayant fait l'acquisition des machines à écrire :

Das Los eines von feinen Fingerchen benutzten Philosophen war nicht Autorschaft, sondern Verweiblichung.<sup>467</sup>

The fate of the philosopher utilized by his fine fingers was not authorship but feminization.<sup>468</sup>

Le destin du philosophe utilisé par ses doigts agiles n'était pas de devenir auteur, mais de devenir femme.<sup>469</sup>

Avec ironie, Kittler clôt l'aventure de Nietzsche et de sa machine à écrire par l'inversion du genre de la machine, toute typographe étant désormais femme. Si l'enthousiasme, la tendance à une idéalité toute issue d'un héritage romantique, est étonnamment vif lorsque Kittler fait porter son discours sur le féminin (en tant que figure socio-culturelle), son point n'est pas sans évoquer une structure hétéronormée.

<sup>466</sup>Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Michel Delon (dir.), Paris, Librairie Générale Française, « Le livre de poche » n° 354, 1782, 573 p.

<sup>467</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 299.

<sup>468</sup>*Op. cit.*, p. 206.

<sup>469</sup>*Op. cit.*, p. 342.

moi homme qui dicte le monde

toi femme qui écris ce que je dicte du monde

### 3.3.2. Les épouses de la plume

Unser Schreibzeug arbeitet nicht nur an unseren Gedanken mit ; es »ist ein Ding gleich mir«. Maschinelles und automatisches Schreiben widerruft den Phallogozentrismus klassischer Schreibgriffel. [...] So trat Nietzsche würdig neben die christlichen jungen Frauen Remingtons und Mailing Hansens Kopenhagener Setzerinnen.<sup>470</sup>

Our writing tool not only works on our thoughts, it “is a thing like me.” Mechanized and automatic writing refutes the phallogocentrism of classical pens. [...] Thus Nietzsche took his place next to the young Christian women of Remington and the typesetters of Mailing Hansen in Copenhagen.<sup>471</sup>

Notre outil d'écriture ne participe pas seulement à l'élaboration de nos pensées ; il est « une chose comme moi ». L'écriture mécanisée et automatique remet en cause le phallogocentrisme de la plume classique. [...] Ainsi Nietzsche prit-il place avec dignité aux côtés des jeunes femmes chrétiennes de Remington et des employées typographes de Mailing Hansen à Copenhague.<sup>472</sup>

Au-delà des ~~espérances~~ espoirs de Kittler d'un devenir de l'auteur, le déplacement du phallogocentrisme de la plume n'est que partie remise. Le « devenir femme » annoncé est à comprendre comme un devenir machine : destin qui ne tiendra pas dans l'histoire de Nietzsche puisque sa « délicate » machine étant telle qu'elle est, elle ne tiendra pas la durée. L'auteur retrouvera sa place d'autorité dictatrice masculine vis-à-vis d'entités originellement femmes qui, elles, vivront une transfiguration technique de leur sexe. L'aventure de la « chose comme moi » de la main écrivant par le déplacement du geste d'inscription causé par la machine a cependant ses propres limites en termes d'hétéronormativité assimilée à la mesure technique.

une femme devant une machine

reste une potentielle épouse de la plume

<sup>470</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 299.

<sup>471</sup>*Op. cit.*, p. 206.

<sup>472</sup>*Op. cit.*, p. 342.

Dans l’aventure contée de Nietzsche et de ses secrétaires, Kittler discerne un modèle, celui d’un « Prototyp in die Welt », <sup>473</sup> qui est autant un modèle culturel des relations qu’un modèle technique d’organisation de l’écriture.

[Meine] Maschine ist delikat wie ein kleiner Hund und macht viel Noth – und einige Unterhaltung. Nun müssen mir meine Freunde noch eine Vorlese-Maschine erfinden : sonst bleibe ich hinter mir selber zurück und kann mich nicht mehr genügend geistig ernähren. Oder vielmehr : ich brauche einen jungen Menschen in meiner Nähe, der intelligent und unterrichtet genug ist, um mit mir arbeiten zu können. Selbst eine zweijährige Ehe würde ich zu diesem Zwecke eingehen. (Lettre du 17 mars 1882 citée par Kittler) <sup>474</sup>

[Ma] machine est aussi délicate qu’un petit chien et pose beaucoup de problèmes – mais aussi quelques amusements. Il faut maintenant que mes amis m’inventent une machine à lire, sinon je resterai en deçà de moi-même et ne pourrai plus me nourrir intellectuellement. Mieux encore : j’ai besoin d’une jeune personne près de moi qui soit suffisamment intelligente et instruite pour pouvoir travailler avec moi. Même un mariage de deux ans, si nécessaire, je l’accepterais. (traduction personnelle)

L’aventure des secrétaires de Nietzsche commence lorsque sa « délicate » dysfonctionne. Il ne s’agit pas tant d’une nouvelle étape que de la prolongation d’une même pratique : la secrétaire vient remplacer la machine dans un principe de servitude manuelle. Ce système évoque le schéma d’origine du jeu de l’imitation, opposant homme et femme, et notamment les différentes interprétations du passage de la première configuration à la seconde qui est aujourd’hui la plus connue. Des interprétations jusqu’aux représentations culturelles actuelles (*The Imitation Game*, Tyldum 2014), le jeu de l’imitation représente l’interrogateur face à un homme et à une machine, ce qui semble indiquer, comme le dit également Kittler, <sup>475</sup> que la femme de la première configuration a été remplacée par la machine, or, comme soulevé par Rockwell <sup>476</sup>, dans la nouvelle configuration la machine prend la place de l’homme.

[The game] is played with three people, a man (A), a woman (B), and an interrogator (C) who may be of either sex. [...] What will happen when a machine takes the part of A in this game? <sup>477</sup>

<sup>473</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 310.

<sup>474</sup>*Op. cit.*, pp. 301-302.

<sup>475</sup>*Op. cit.*, p. 398.

<sup>476</sup>Notamment dans sa conférence « The Eliza Effect : AI and Dialogue » lors du colloque du CRIHN (Montréal, 11-13 octobre 2023).

<sup>477</sup>A. M. Turing, *loc.cit.*

Le jeu de l'imitation n'est donc pas le bras de fer entre le masculin et le non-humain, mais entre le féminin et la machine, ce qui n'empêche pas que le système hiérarchique de la première configuration (le privilège donné à l'homme) soit répété dans la seconde :

Laut Turing tritt der Computer B an die Systemstelle einer Frau, die in Konkurrenz oder Geschlechterkrieg mit einem Mann A die Datensinke C zu überreden sucht, sie sei die wahre Frau. [...] Wann immer der Transvestit A behauptet, Haarsträhnen von »neun Zoll« zu haben, schreibt die menschliche Computervorläuferin ihrem Zensor ebenso maschinell wie vergeblich : »I am the woman, don't listen to him!«<sup>478</sup>

D'après Turing, l'ordinateur B occupe dans le système la position d'une femme qui, en concurrence avec un homme ou engagée avec lui dans une guerre des sexes, cherche à convaincre le collecteur de données C qu'elle est la véritable femme. [...] Lorsque le travesti A affirme avoir des mèches de cheveux de « vingt centimètres de long », la précurtrice humaine de l'ordinateur écrit aussi mécaniquement qu'inutilement : « Je suis la femme, ne l'écoutez pas ! » (Turing<sup>479</sup> cité par Kittler)<sup>480</sup>

Pour l'aventure nietzschéenne, c'est d'ailleurs le même intermédiaire qui fait le lien entre l'auteur et son outil d'écriture, infirmant encore l'importance d'un schéma : Paul Rée, ami-intermédiaire et interrogateur qui avait transporté la délicate jusqu'à son maître, sera également celui qui présentera Lou von Salomé. Parmi les nombreuses femmes émancipées qui travaillèrent avec ou pour Nietzsche (Resa von Schirnhofen, Meta von Salis, Hélène Druskowitz) et impactèrent les recherches du philosophe, Lou von Salomé implique également les nœuds d'une trinité intellectuelle et amoureuse.

l'homme, sa femme, et la machine

le verbe, la main et l'outil

---

<sup>478</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 356.

<sup>479</sup>*Loc. cit.*

<sup>480</sup>*Op. cit.*, p. 398.



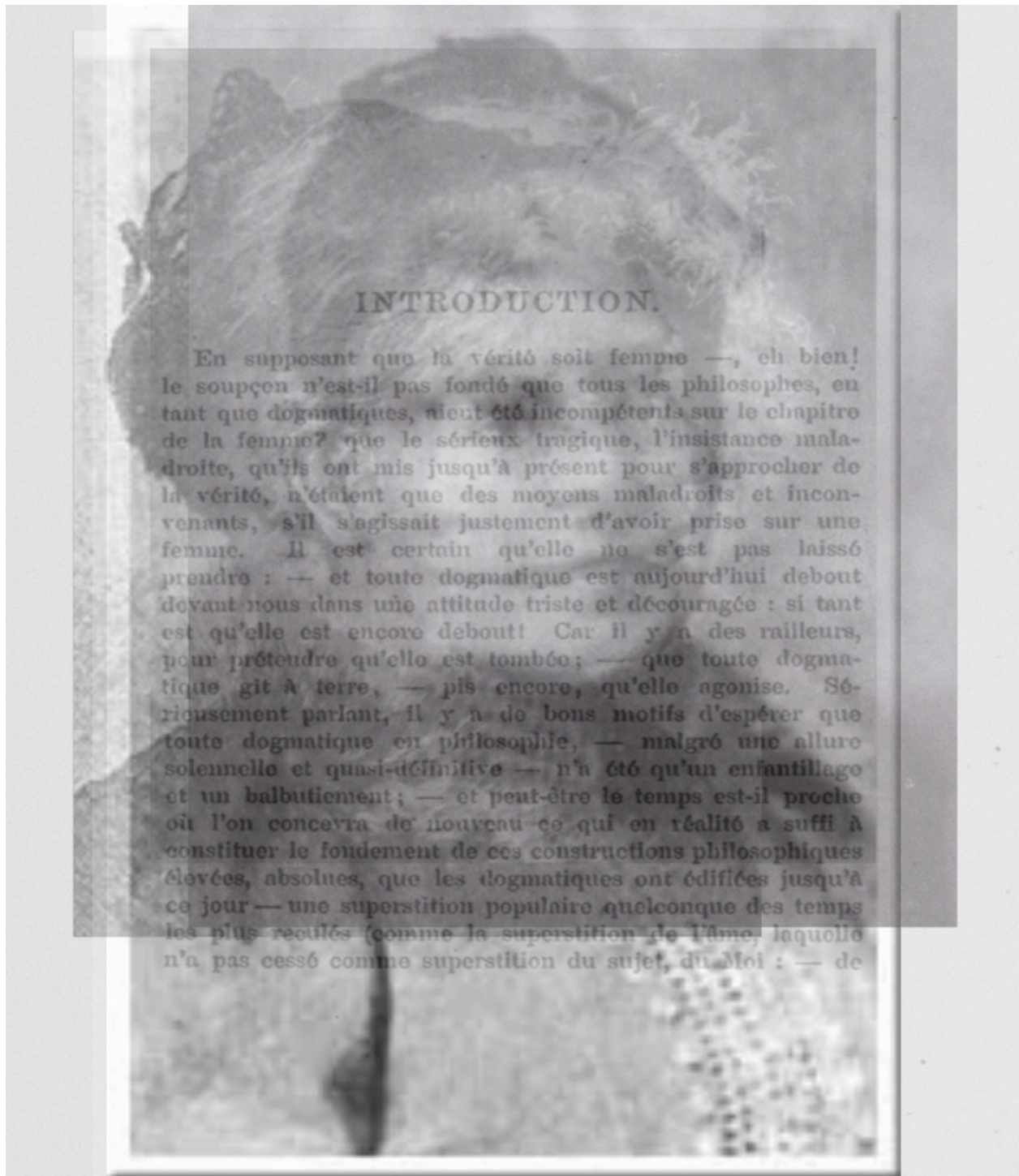


Figure 60. Coïncidence entre Resa von Schirnhofen, Meta von Salis, Hélène Druskowitz, Lou von Salomé et *Par delà le bien et le mal* (édition 1898)

La mécanisation de l'écriture est également le moment d'un avènement du couple qui se positionne, nous dit le médiologue, au-delà du bien, du mal mais surtout de l'idéal romantique :

Textverarbeitung heute ist das Geschäft von Paaren, die miteinander schreiben, statt miteinander zu schlafen. Und wenn sie bei Gelegenheit beides tun, kehrt erst recht keine romantische Liebe wieder. Nur solange Frauen von Diskurstechnologien ausgeschlossen blieben, gab es die Eine als anderes aller Wörter und Drucksachen. Schreibmaschinenfräulein wie Minnie Tipp dagegen lachen über Romantik. Deshalb hat das diktierete Schreibmaschinenschrifttum, moderne Literatur also, entweder keinen oder. Nietzsches Begriff von Liebe.<sup>481</sup>

Le traitement de texte est aujourd'hui l'affaire de couples, qui écrivent l'un avec l'autre au lieu de coucher l'un avec l'autre. Et lorsqu'à l'occasion ils font les deux, il ne s'agit pas du tout d'un retour à l'amour romantique. La femme ne fut l'autre des mots et des imprimés qu'aussi longtemps qu'elle fut exclue des technologies du discours. Au contraire, les demoiselles machines à écrire comme Minnie Tipp se moquent du romantisme. C'est pour cette raison que la littérature dictée et dactylographiée, c'est-à-dire la littérature moderne, n'a pas de concept d'amour, ou alors celui de Nietzsche.<sup>482</sup>

C'est désormais un couple bureaucratique, une hybridité entre contrat de mariage et d'écriture, où, les deux partis, désormais liés par l'échange de la machine, sont tenus de procréer ensemble des textes, des textes et des textes. Le patrimoine de l'échange dans cette mesure hétéronormative est l'écriture : la femme écrit ce que l'homme dicte et ainsi « [...] die Innervation der befehlenden Finger an die Stelle der geläufigen Hand setzen »<sup>483</sup> / « substituer l'innervation des doigts qui ordonnent à celle de la main ordinaire ». Exposant différents duos, couples, paires, la réflexion de Kittler dresse un registre des couples de bureau qui semble toujours laisser au centre de la scène l'homme, non plus comme acteur principal de son destin mais justement comme celui qui est dépendant de l'autre. Dans la série des couples, plusieurs hommes sont représentés en position de dramatique dépossession et cruelle déprise d'un mode d'expression. Écrivain américain incapable d'écrire à la machine, Wolfe, dans son désarroi de trouver une dactylographe capable de relire son écriture manuscrite, s'écria : « I can always find plenty of women to sleep with, but the kind of woman that is

<sup>481</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 310.

<sup>482</sup>*Op. cit.*, p. 352.

<sup>483</sup>Walter Benjamin, *Illuminations : Essays and Reflections*, trad. de Harry Zohn, Boston ; New York, Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt, 1968a.

really hard for me to find is a typist who can read my writing »<sup>484</sup> / « Je peux sans problème trouver de nombreuses femmes avec qui coucher, mais le type de femme que j'ai le plus de mal à trouver est une dactylo qui peut lire mon écriture ».

il n'est pas homme moderne,  
qui échappe à la secrétaire,  
même le comte Dracula voit ses discours,  
durant plus de la moitié de sa vie romanesque,  
retranscrits et dactylographiés par les mains de Mina Hacker

Le quatrième cas que présente Kittler dans son registre des couples bureaucratiques est bien représentatif d'une intrication entre femme à marier si écrivante puisque le cas compté est celui de l'écrivain James qui engagea la fille du philosophe Theodora Bosanquet. Non seulement, comme le fait remarquer Kittler, « [v]on 1907 bis 1917 schuf eine Schreibmaschine mit Frauenbedienung den modernen amerikanischen Roman »<sup>485</sup> / « [d]e 1907 à 1917, une machine à écrire avec une opératrice féminine créa le roman américain moderne »,<sup>486</sup> mais bien plus le roman américain moderne en question fut créé dans une chambre à coucher. La Remington – sur laquelle James adapta son style romanesque célèbre – accompagnée de la secrétaire (dans cet ordre) ont en effet été invitées à « [move] into [the author's] bedroom » pour produire tous les textes de James « much more effectively and unceasingly » que ne pouvait le faire l'écriture manuscrite.<sup>487</sup> Le lieu même de l'écriture, dans le cas de James une chambre à trois êtres, n'est plus celui d'une solitude masculine de la création : il devient, avec l'introduction de la femme dans cet espace par la machine, le territoire du domestique hétéronormé.

tour d'ivoire  
désormais le lieu des histoires récitées à chaque jour  
scandée par les cliquetis des machines écrivantes.

<sup>484</sup>Elizabeth Nowell, *Thomas Wolfe : A Biography*, Doubleday, 1960, First Edition, 456 p., p. 199.

<sup>485</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 315.

<sup>486</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 357.

<sup>487</sup>Theodora Bosanquet, *Henry James at Work*, Lyall Powers (dir.), Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 2006, disponible en ligne : <https://www.fulcrum.org/concern/monographs/3t945r671> (page consultée le 23 novembre 2023), pp. 245-248.

Comme l'économie d'un couple, les contrats bureaucratiques sont autant sujets aux peurs ancestrales de l'abandon qu'aux douleurs romantiques de la quête de l'âme-sœur. La Röder-Wiederhold représentait en effet pour Nietzsche la menace d'une rupture soudaine du couple d'écriture :

Einstweilen habe ich die treffliche Frau Röder-Wiederhold im Hause ; sie erträgt und duldet »engelhaft« meinen entsetzlichen »Anti-demokratismus« – denn ich diktiere ihr täglich ein paar Stunden meine Gedanken über die Europäer von heute und - Morgen ; aber zuletzt, fürchte ich, fährt sie mir noch »aus der Haut« und fort von Sils-Maria, getauft wie sie ist, mit dem Blute von 1848. (Lettre de juin 1885)<sup>488</sup>

En ce moment, j'ai à la maison l'excellente Madame Röder-Wiederhold ; elle supporte et tolère « comme un ange » mon épouvantable « anti-démocratie » – car je lui dicte chaque jour, à raison de quelques heures, mes réflexions sur les Européens d'aujourd'hui et de demain ; mais je crains qu'elle ne finisse par « sortir de ses gonds » et s'en aille de Sils-Maria, toute baptisée qu'elle est, du sang de 1848. (traduction personnelle)

Dans l'écriture de ce qui deviendra *Par-delà le bien et le mal*, le couple Röder-Wiederhold/Nietzsche est un mariage froid où les parties ne coïncident au point où la production écrite témoigne d'empêchements (Nietzsche se gardant d'exprimer certaines idées aux doigts croyants de l'opératrice ou les reformulant de manière à en étouffer le caractère scandaleux) autant que de phénomènes de censure (certaines idées ne sont pas parvenues jusqu'aux doigts de la machine). Il n'est en effet pas facile, en écho au cri de Wolfe, de trouver secrétaire à son écriture. Le sixième cas, celui du docteur Benn, est ainsi à comprendre autant comme l'expression d'un deuil que le profil type d'une bonne secrétaire. Après le suicide de sa précédente dactylographe, Benn fit la description suivante de sa nouvelle promise :

Sehr viel jünger als ich, knapp 30 Jahre. Nicht die Spur hübsch im Sinne von Elida u. Elisabeth Arden. Sehr gute Figur, aber Gesicht negroid. Aus sehr guter Familie. Kein Geld. Beruf ähnlich wie Helga, gut bezahlt, schreibt 200 Silben, perfekte Maschinenschreiberin. (Lettre du 10 janvier 1937<sup>489</sup> citée par Kittler)<sup>490</sup>

Beaucoup plus jeune que moi, à peine 30 ans. Pas du tout jolie au sens d'Elida et d'Elisabeth Arden. Très belle silhouette, mais visage négroïde. De très bonne famille. Pas d'argent. Profession similaire à celle de Helga, bien payée, écrit 200 syllabes, parfaite dactylographe. (traduction personnelle)

<sup>488</sup>Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 158.

<sup>489</sup>Gottfried Benn, *Den Traum alleine tragen*, Limes, 1966, Erstausgabe. édition, 251 p., p. 185.

<sup>490</sup>*Op. cit.*, p. 310.

La valeur de la femme dans le faire littéraire se déplace d'un cran dans le rouage de la production. Si elle n'a jamais été muse, elle devient, avec les machines à écrire, promise concrète, et irrémédiable pour certains cas, d'une émergence de mots : inversement, la machine pour l'auteur devient une extension d'un féminin à portée des doigts (la « délicate » de Nietzsche est autant une allusion à sa fragilité que le rappel du toucher dans son utilisation (Lettre du 17 mars 1882 à Franz Overbeck)<sup>491</sup>

La confusion de l'individu avec la machine, entre féminité et mécanique, domestique et artistique, évoque un principe hétéronormé qui n'est pas sans rappeler le romanesque récit de la femme-machine littéraire.

### 3.3.3. La femme parfaite est une machine de mots

nouvelle Ève

que nomme l'homme

qu'il créé de sa pensée

de toutes pièces rapportées

à la machine infernale des lettres

*L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam<sup>492</sup> est à ce titre un bon exemple de machine littéraire programmatrice d'avenir. Ce roman fantastique datant de 1886 est moins l'histoire d'un drame romantique, même s'il en porte les codes dans sa trame principale<sup>493</sup>, qu'une réflexion philosophique sur le pouvoir des mots à concevoir le futur technique. L'entreprise de composition de l'andréide par un Edison fictionnel est le projet de la femme parfaite (dans le fond comme dans la forme, soit en esprit comme en corps) qui s'avère être autant une fabrication machinique qu'une œuvre de mots<sup>494</sup>.

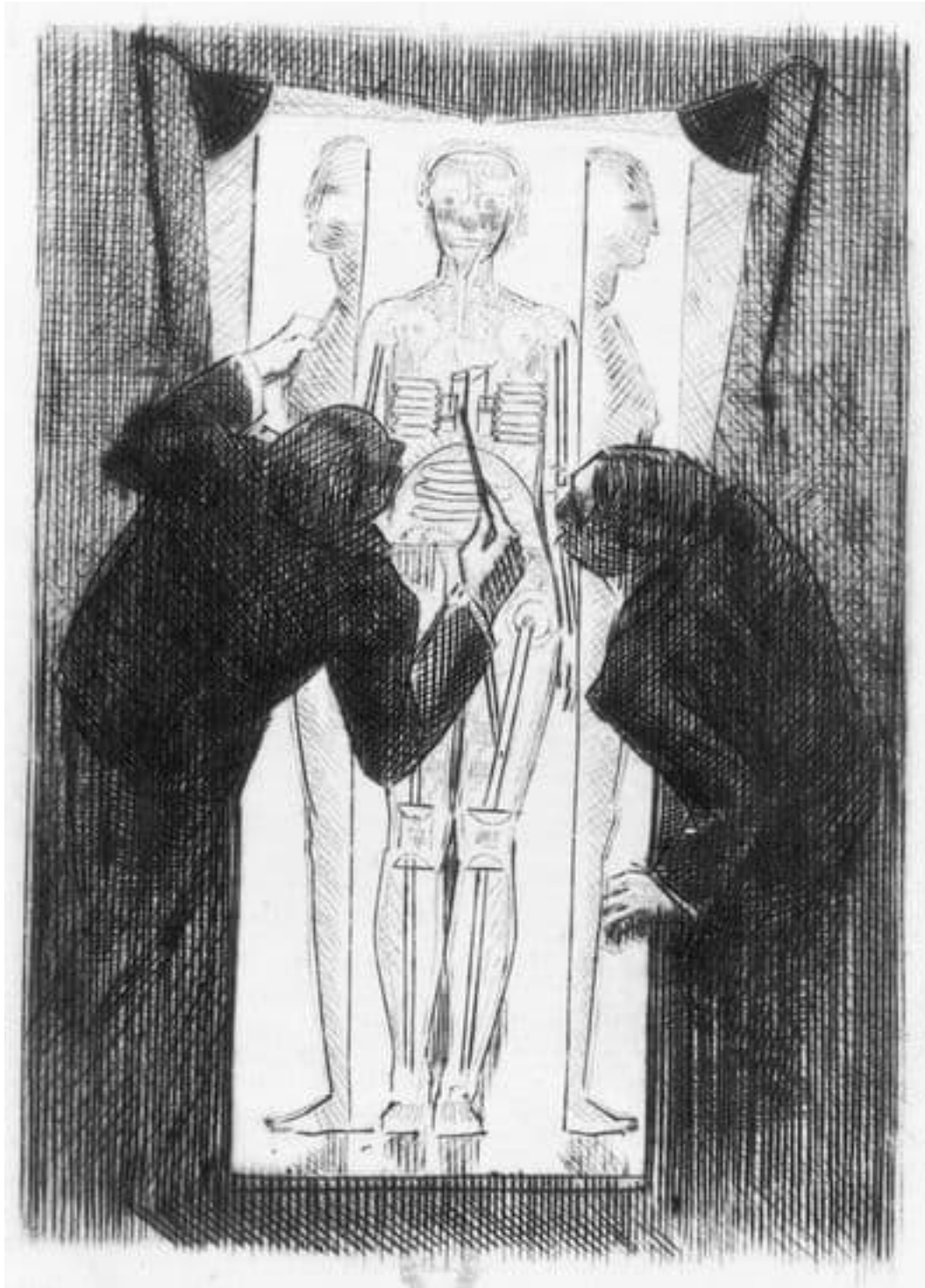
---

<sup>491</sup>Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 180.

<sup>492</sup>*L'Ève future*, Alan W. Raitt (dir.), Paris, Gallimard, « Collection Folio » n° 2498, 1993.

<sup>493</sup>Un Lord désespéré va à la rencontre de Thomas Edison pour une peine d'amour : il se suicidera s'il ne peut pas aimer de tout son être la femme de son cœur (qui est aussi belle que sotte). Edison lui fabrique une femme parfaite : à la beauté de son égérie avec l'esprit vif qui manquait au modèle. Les nouveaux amants réunis dans l'amour sont malheureusement séparés définitivement lors du naufrage d'un bateau. On devine dans les dernières pages que le Lord, ayant survécu à sa muse, décidera de mettre fin à sa vie ne supportant pas le deuil.

<sup>494</sup>Cette perspective de fabrication de la femme (de ses sens les plus primaires aux plus intimes comme la mécanisation de l'orgasme) fonde justement la dimension misogyne du roman.



**Figure 61.** Illustration d'une édition de 1925 de l'*Ève future*, de Villiers de L'Isle-Adam. Gravure de Raphaël Drouart. Coll. © Archives Larousse

Ayant achevé sa création (création scientifique, technique, savante comme poétique et démiurgique), Edison décide de l'introduire au monde sans le dire au Lord pour étudier les interactions et pour faire passer le test de l'imitation :

À la fois même et différent se découvre aussi l'automate fabriqué par Edison, au point où, renouvelant l'exploit technique du peintre Zeuxis dont les raisins peints trompaient même les oiseaux, Lord Ewald s'y trompe lui-même et prend la réalisation technologique de l'ingénieur pour la sotte Alicia Clary, jusqu'à ce que la créature électrique lui parle avec l'accent des plus sublimes poètes du siècle et que Lord Ewald en tombe amoureux, croyant retrouver enfin son amour pour Alicia Clary.<sup>495</sup>

Ce qui trompe la création technique, ce qui ravive un sentiment amoureux chez le Lord, est la culture littéraire que performe la machine. Dans ce jeu de l'imitation, l'interrogateur, ne sachant pas qu'il l'est, découvre sa quête et sa méprise dans un même mouvement puisque le Lord réalise non seulement la présence des deux images d'une même femme idéalisée (les deux Alicia Clary) mais est aussi confronté à la capacité littéraire (et donc la possibilité d'être aimée) de la machine. La puissance de l'imitation, en tant que reproduction du réel au point de ne pas pouvoir identifier la source, est ce qui noue la réflexion sur le gage d'un média ou création technologique autant que poétique à incarner une version idéale d'une femme réelle. L'andréide est un être de mots, sa conscience « électro-magnétique »<sup>496</sup> procède de l'importation d'un corpus de citations ou d'extraits littéraires. L'Ève future est une machine littéraire qui produit autant un roman (un récit futuriste) qu'un principe technique (l'andréide) : l'image de la femme que produit cet ouvrage ne génère pas seulement une riche intertextualité à venir et un fort imaginaire littéraire et culturel dans le motif du cyborg, mais également des principes techniques, des modèles de femme-machine. La modélisation de la femme au travers de l'andréide Alicia Clary est ainsi autant la modélisation du principe de femme que le principe d'être ou même le principe d'individu tel que perçus par l'homme et par un homme en particulier (à savoir un homme de science).

transhumanisme phallocrate

la machine peut parfaire ce que la nature a manqué

pallier la femme dans ce qui lui manque de sa création

---

<sup>495</sup>Étienne Beaulieu, « Différenciations romanesques : l'imaginaire technique chez Balzac, Villiers de l'Isle-Adam et Jules Verne », *im*, n° 6, 2005, p. 121-139, disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005510ar/> (page consultée le 23 novembre 2023), p. 132.

<sup>496</sup>*Op. cit.*



Cette modélisation se retrouve dans les andréides réels dont les constructions lexicales portent la même perspective misogyne : les agents conversationnels (Siri d'Apple, Alexa d'Amazon, Cortana de Microsoft) ont été pensés comme des prolongations du principe de l'assistante, c'est-à-dire obéissante, polie, soumise surtout à la voix de l'homme. Comme l'*Ève future*, les premiers agents conversationnels se définissaient par un rapport au langage dont la fonction principale est de plaire au client mâle selon un schéma hétéronormé : jusqu'à joindre identité féminine, voix suave et représentation sexualisée. Tous les IA de conversation développées (2011 pour Siri, 2014 pour Cortana et Alexa, 2016 pour l'assistant Google) avaient pour unique voix par défaut une voix de femme : les paramètres masculins ont été ajoutés après la mise en ligne de ces outils (2013 pour Siri, 2017 pour l'assistant Google, 2020 pour Cortana, 2022 pour Alexa). La version Cortana de Microsoft est justement un exemple d'agent conversationnel qui rassemble des caractéristiques féminines répondant aux critères binaires de genre<sup>497</sup>. La réflexion de Fan,<sup>498</sup> qui propose une analyse critique du code accessible du modèle de l'agent conversationnel Alexa, a montré qu'il y a un design très clair au fondement du modèle pour répondre à un clientélisme masculin (les premières versions des agents conversationnels étaient en mesure de donner le trajet vers le bar le plus proche, mais incapables de fournir des informations utiles en cas de violences domestiques par exemple) et que certains agents conversationnels étaient dotés de *skills* non-officiels : le skill « Happy Wife » d'Alexa propose une série de conseils et de *tips* pour permettre à l'homme du couple de tempérer sa femme (« Let her decorate the house as she likes it », « Give her money to play with »).<sup>499</sup>

---

<sup>497</sup>Référence à l'intelligence artificielle du jeu vidéo *Halo*, Cortana se présente sous les traits d'une femme à la peau bleue, au visage fin, courbes présentes et jambes élancées. Une même représentation se retrouve dans *Blade Runner 2049* avec l'assistance domestique artificielle (nommée Joi).

<sup>498</sup>« Reverse Engineering the Gendered Design of Amazon's Alexa : Methods in Testing Closed-Source Code in Grey and Black Box Systems », *DHQ*, vol. 17, n° 2, 2023, disponible en ligne : <https://digitalhumanities.org/dhq/vol/17/2/000700/000700.html>.

<sup>499</sup>*Ibid.*, p. 16.



laisse-la bricoler avec tes jouets  
laisse-la s'amuser un peu  
avoir un peu de revenu et une chambre à soi  
cet espace reclus dans le monde  
pour ne pas qu'elle déborde des cadres imposés  
lui faire oublier qu'elle n'a aucun pouvoir  
sur le dessin de ses mots

Le phénomène généralisé appelé *I'd blush if I could* remarqué dans les comportements des premières agentes conversationnelles participe d'une vive prolongation de cette idée de docilité féminine mécaniquement implémentée. Depuis leurs lancements à grande échelle en 2011 jusqu'à récemment (autour de 2019), les andréides de langage (dont Alexa et Siri qui sont jusqu'ici les plus utilisées) étaient programmées pour répondre non seulement poliment à des insultes formulées par les utilisateurs (comme « You're a slut »), mais de paraître flattées en répondant : « I'd blush if I could » (Siri), « Well, thanks for the feedback » (Alexia). Si depuis la documentation et la conscientisation autour des dérives, les IA ont été mises à jour (Siri depuis avril 2019 répond plus platement à l'insulte avec un « I don't know how to respond to that »), le modèle de répartition de ces femmes-machines de mots est dirigé et fondé originellement sur un principe de soumission misogyne.<sup>500</sup> L'objectif d'utilisabilité se modèle techniquement sur la reconduction de schémas de domination, d'archétypes hétérosexuels : la femme est dans ce paradigme un être de mots, un objet outillé pour participer d'une conception sexiste du monde d'un « auto-engendrement »<sup>501</sup> par l'homme pour l'homme. C'est en ce sens que l'invention de la femme-machine a produit non seulement des implémentations techniques réelles, mais a aussi participé à des modèles culturels impactant telle que la figure du cyborg.

---

<sup>500</sup>Unesco, « I'd Blush If I Could : Closing Gender Divides in Digital Skills Through Education », 2019, disponible en ligne : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000367416.page=1> (page consultée le 26 décembre 2022).

<sup>501</sup>Isabelle Collet, « L'auto-engendrement des informaticiens : comment supprimer la différence des sexes grâce à un mode de reproduction fantasmée », *Sextant*, n° 27, 2009b, p. 207-220, disponible en ligne : <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:18797> (page consultée le 19 août 2023).

### 3.3.4. Le cyborg réécrit

Symbole d'une conclusion réussie entre l'humain(e) et la machine, le cyborg, comme entité littéraire, se trouve être un fantasme transhumaniste que la secrétaire avoue déjà en termes d'idéal technique d'entité inscrivant l'imaginaire cyborg, fusion de l'être organique et de la machine, popularisé en 1960 par Manfred Clynes et Nathan S. Kline, formule et projette aussi un désir machinique sur le monde. Entre extension et amélioration des sens et auto-reproduction, le cyborg désigne un humain, et principalement un homme, amélioré, soit augmenté par la technologie au point d'une contamination mutuelle entre humain et non-humain. La version de 1975 de Braffort qui conçoit un programme permettant de générer un recueil de poèmes à partir de *CMMP*, par son principe de pseudo-randomness ou l'imitation du hasard qu'elle produit, donne l'impression à l'utilisateur/l'utilisatrice, à l'interrogateur, de faire partie du processus de lecture et de combinaison au point de créer une hybridation :

At the end of the process, the poem is signed by both Queneau's and the user's name. Braffort's original solution is to inject the computer with something from the reader. In that sense, Braffort creates a new instance of this fictional character that the Oulipo keeps creating : the Oulipian reader. Braffort creates some sort of cyborg-Oulipian-reader<sup>502</sup>

À la fin du processus, le poème est signé du nom de Queneau et de celui de l'utilisateur. La solution originale de Braffort consiste à injecter dans l'ordinateur quelque chose du lecteur. En ce sens, Braffort crée une nouvelle instance de ce personnage fictif que l'Oulipo ne cesse de créer : le lecteur oulipien. Braffort crée une sorte de cyborg-lecteur oulipien. (traduction personnelle)

La frontière entre le non-humain, ici le dispositif littéraire, et l'humain se brouille par le principe de lecture qui, s'il est déjà une incorporation, joue de la réciproque lorsque la machine incorpore une part de la lecture. Le jeu d'imitation se propose dans la création oulipienne comme un jeu de prétention : le non-humain trompe l'humain s'il veut bien lui prétendre cette liberté. La modification de la vision de la machine littéraire autant que l'avènement d'une nouvelle figure de lecture proto-machine dépend de la fabrique de l'objet dont la littérature est autant une question technique que d'héritage culturel. Au travers de la référence à Turing et au jeu de l'imitation, Queneau invite la lecture qui fera partie intégrante de la machine littéraire de « momentarily suspend their disbelief towards machines, [and] project themselves on a fictionalized computerized reader, and interpret a computer-generated

<sup>502</sup>Jonathan Bailhache, *loc.cit.*, p. 11.

sonnet as poetry »<sup>503</sup> / « suspendre momentanément leur incrédulité à l'égard des machines, [et] se projeter dans la peau d'un lecteur informatisé fictif, et interpréter un sonnet généré par ordinateur comme de la poésie »<sup>504</sup>.

penser hors de la frontière

passer de l'autre côté d'une nature

Figure culturelle, le cyborg (*cybernetic organism*) est une relecture de la machine et des frontières entre humain et non-humain. Émergeant dans le domaine de la psychologie, le cyborg est réécrit notamment par le *Manifeste Cyborg* de Haraway, ouvrage publié en 1985 dans *Socialist Review*<sup>505</sup> qui se trouve aux croisements entre histoire, anthropologie des sciences, théories féministes, *cultural studies*, technosciences, etc.

La fin du XX<sup>e</sup> siècle, notre époque, ce temps mythique est arrivé et nous ne sommes que chimères, hybrides de machines et d'organismes théorisés puis fabriqués ; en bref, des cyborgs. Le cyborg est notre ontologie ; il définit notre politique. Le cyborg est une image condensée de l'imagination et de la réalité matérielle réunies, et cette union structure toute possibilité de transformation historique. Dans la tradition occidentale des sciences et de la politique – tradition de la domination masculine, raciste et capitaliste, tradition du progrès, tradition de l'appropriation de la nature comme ressource pour les productions de la culture, tradition de la reproduction de soi par le regard des autres – la relation entre organisme et machine fut une guerre de frontières.<sup>506</sup>

N'étant pas *une* ontologie mais *l'*ontologie, le cyborg façonné par Haraway est une prise de pouvoir, alternative entre plusieurs approches (féminisme, marxisme, humanisme, science-fiction) qui mène à repenser le corps dans une technicité à investir, ou ce que Gardey appelle « une incorporation ».<sup>507</sup> Le Manifeste d'Haraway rejoint sur des aspects le discours des pensées sur le médias en refusant l'idée d'un intérieur et d'un extérieur de la science sans perméabilité<sup>508</sup> pour développer la conception selon laquelle il y est une stigmergie entre ce que nous distinguons dans le discours (science/culture, texte/support) qui est de plus politique. Critique radicale de l'institution scientifique, le manifeste propose d'« intégrer

<sup>503</sup>*Ibid.*, p. 6.

<sup>504</sup>Traduction conjointe avec Jean-Marc Larrue et ChatGPT.

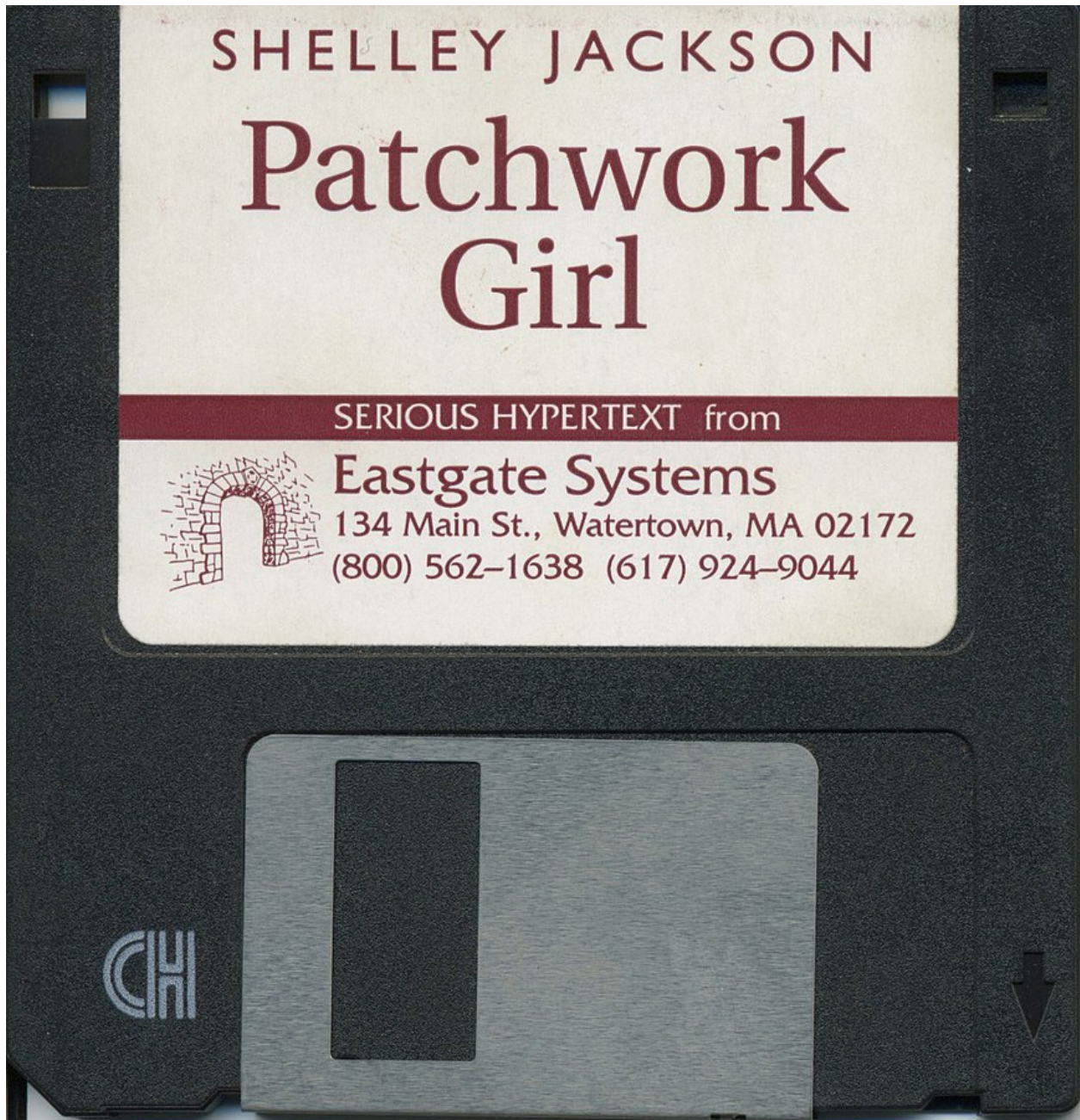
<sup>505</sup>*Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Laurence Allard et Delphine Gardey (dir.), Paris, Exils, « Essais », 2007.

<sup>506</sup>*Ibid.*

<sup>507</sup>« Au cœur à corps avec le "Manifeste Cyborg" de Donna Haraway », *Esprit*, n<sup>os</sup> 353 (3/4), 2009, p. 208-217, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/24268060> (page consultée le 10 juin 2022).

<sup>508</sup>Dominique Pestre, *Introduction aux Science Studies*, Paris, La Découverte, « Collection Repères sociologie » n<sup>o</sup> 449, 2006, 1er tirage.

le circuit » dans lequel nos textes sont et qui est nos textes (« nous y sommes, nous en sommes »),<sup>509</sup> soit de considérer les technosciences comme un espace de ressources, « une carte à jouer »,<sup>510</sup> pour « contester les inégalités et les formes arbitraires d'autorité ».<sup>511</sup>



**Figure 62.** Photographie de la diskette de *Patchwork girl* en 1995. Source Dene Grigar and Stuart Moulthrop : Pathfinders project

<sup>509</sup>*Loc.cit.*

<sup>510</sup>Judy Wajcman, *TechnoFeminism*, Cambridge ; Malden, MA, Polity, 2004.

<sup>511</sup>*Loc.cit.*

Parmi les premières créations hypertextuelles, *Patchwork girl* (1995) est une carte poétique de ce qu'est un texte numérique lorsqu'appréhendé comme un corps où les membres se connectent pour former un vaste récit. Des visuels de positionnement des textes (estomac, crâne, bras), comme les schémas d'acupuncture, permettent de reconstituer un corps éclaté : chaque segment narratif décrit la provenance de la partie du corps associé. Le texte en lui-même est un corps de texte<sup>512</sup> contenant des parties de narration du monstre féminin et des parties théoriques sur l'hypertexte et le corps humain, l'histoire du monstre se tisse également d'intertextualité puisque des passages sont repris de passage de Frankenstein (catégorie *story*), la section *journal* est le journal présumé de Mary Shelley où elle reprend ses interactions avec le monstre, et la section *crazy quilt* est une section qui contient des extraits de Frank Baum *Patchwork Girl of Oz*<sup>513</sup> qui est source première d'inspiration. Cette structure entre lien et extension réussit à concevoir une unité dans la dispersion par la constitution d'une identité qui émerge de la relation : « Elle », la patchwork girl, ou la fiancée du monstre de Frankenstein recomposée par Mary Shelley à partir de plusieurs bouts de corps de femmes. L'Elle hybride est une figure du cyborg, être à mi-chemin entre artificialité et nature. La fusion est celle entre le principe humain et non-humain qui est opérée par l'écriture, moins par le style de la description comme pour l'*Éve future*, que par le projet d'agencement des conjonctures textuelles.

---

<sup>512</sup>N. Katherine Hayles, *op. cit.*

<sup>513</sup>*The Patchwork Girl of Oz*, Chicago, The Reilly & Birtto Co., 1913, 134 p.





La notion de frontière, rappelée ici par Jackson au sujet de sa création *Patchwork girl*, se trouve justement au cœur des réflexions de Haraway qui lie dans sa lutte la question de la relation – en particulier l’idée de symétrisation entre humain et non-humain en référence à la sociologie de Latour<sup>518</sup> – et une perspective féministe. Mêler frontières humaine et non-humaine, textuelle et mécanique pour décrire les dynamiques de relation, articulation, connexion, et parenté ou *kinship*<sup>519</sup> permet justement de concevoir une littérature en-deçà de l’exclusivité humaine.

La littérature s’empare en ce sens de la machine pour en faire un outil et espace de déclaration sur l’humain, pour réfléchir sur cette distinction (tout aussi abstraite que celle de la matière et du sens) qui sépare humain et non-humain notamment par l’écriture. Ce cyborg est un retournement de la primauté anthropocentrée à l’image du vampire de Kittler,<sup>520</sup> figure vaguement humanoïde qui vide l’exclusivité d’une main-mise sur le monde par l’outil.

de ma dent rusée de discours  
je creuse une nature  
en fait un support pour une énonciation autre  
pour prouver mon indéfectible intentionnalité

---

<sup>518</sup>« Agency at the Time of the Anthropocene », *New Literary History*, vol. 45, n° 1, 2014, p. 1-18, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/24542578> (page consultée le 21 novembre 2023).

<sup>519</sup>Delphine Gardey, *loc.cit.*

<sup>520</sup>*Op. cit.*

### 3.4. La ruse

[V]on zwei Maschinen ersetzt, d. h. im Realen implementiert zu werden.<sup>521</sup>

[Ê]tre remplacés par des machines, c'est-à-dire d'être implémentés dans le réel.<sup>522</sup>

Comme le démontre en réalité le jeu de l'imitation, le fait de l'humain ou du non-humain ne précède pas l'expérience de pensée, mais émerge émerge de la lecture, de l'interprétation. La ruse ou machinerie de l'écriture mécanisée réside dans sa capacité à nous laisser nous tromper en projetant sur elle l'idée que ces catégories ont une essence propre qui ne peut être répliquée.

La machine et plus largement la mécanisation de l'écriture a amené une personnification, parfois transhumaine, du geste même de création en ouvrant les contours de la silhouette de l'auteur, en créant de nouveaux rapports de concubinage ou de collaborations, et en venant gratter la surface d'un anthropocentrisme et son intentionnalité laissés bien longtemps tranquilles. De la manuscrite à la dactylographiée, il y a un espace où ont pu s'engouffrer autant de non-humanités qui ont frappé (dans les deux sens) des acquis humanistes.

des délicates machines,  
des secrétaires épouses,  
des figures de narrations pour le plaisir des hommes,  
des oubliées petites mains,

jusqu'au chat de Robin Oliver Gandy (élève de Turing) Timothy qui, dans le désordre d'un bureau des services secrets, venait « sauter sur les touches »<sup>523</sup> et désécrivait.

---

<sup>521</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 277.

<sup>522</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 311.

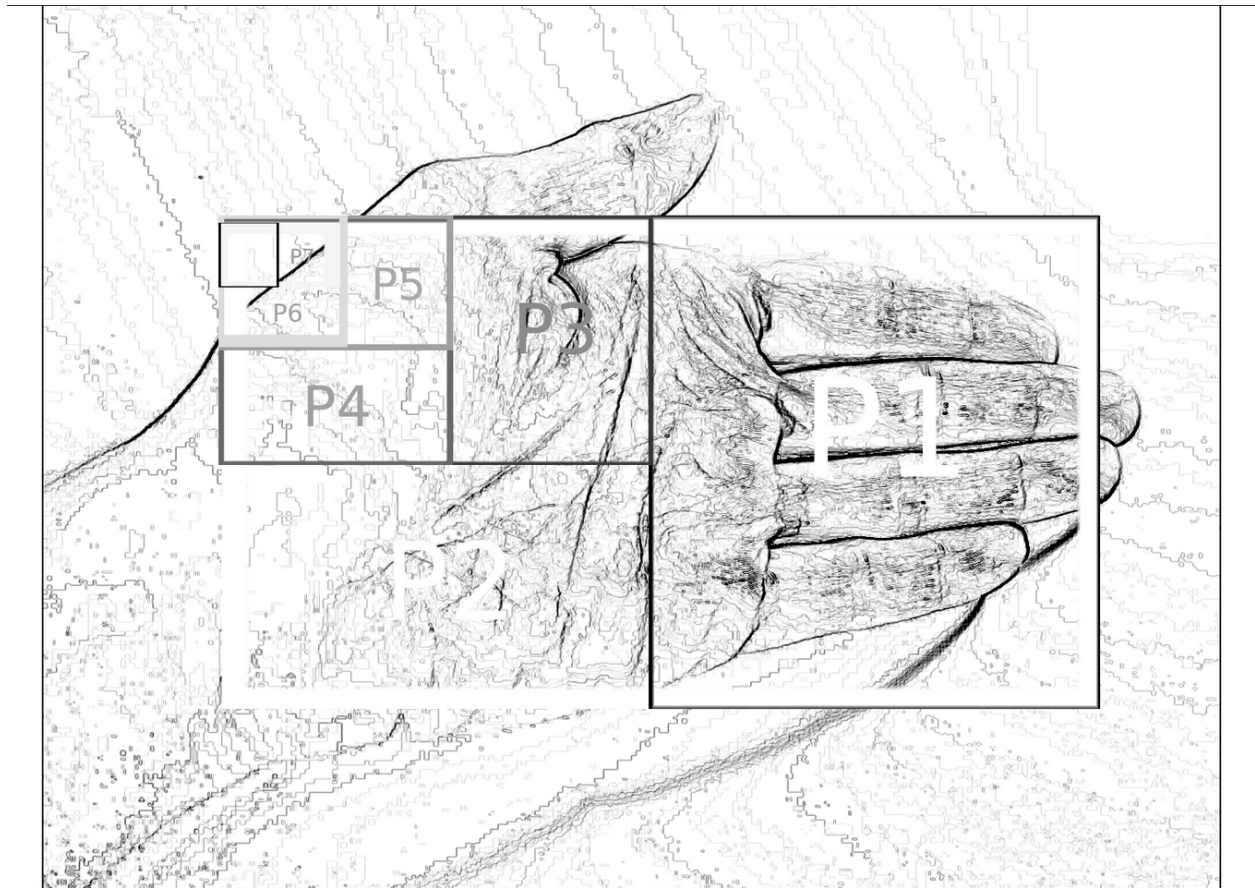
<sup>523</sup>Andrew Hodges, *Alan Turing : The Enigma*, London, Vintage Books, 1992, p. 279.



# Chapitre 4

---

## La Page



**Figure 64.** *Esquisse de la paume-format*

La page commence dans la paume.

Premier lieu de saisissement d'une matière à inscrire avec les tablettes mycéniennes, la page est l'extension de notre creux manuel, et la linéarité par laquelle on définit un art d'écrire et un produit textuel n'est pas autre chose que l'allongement de nos propres lignes de mains. À partir de la paume a été établie la page, ses architectures et colonnes, comme on installe un campement.

sur la page, on arpente les bords

sur la page, on délimite une portion de paysage

sur la page, on laisse s'agripper les traces

sur la page, on allonge la lettre

Surface plane, lieu d'imposition du tracé, la page est d'abord l'aspect physique qui dirige le regard, organise la lecture, structure les informations selon les codes d'une époque et d'une culture de l'écriture.<sup>524</sup>

The page is an expressive space for text, space, and image ; it is a cultural artefact ; it is a technological device. But it is also all of these at once.<sup>525</sup>

La page est un espace d'expression pour le texte, l'espace et l'image ; c'est un artefact culturel ; c'est un dispositif technologique. Elle est aussi tout cela à la fois. (traduction personnelle)

Cadre-corps de transmission et de conservation intégré au geste de lecture – qu'il s'agisse de scroller, défiler ou de tourner – la page se trouve être autant l'emblème d'un format (le livre) que celui d'une écriture et d'une matérialité. Or, comme le média, elle ne peut se résumer à un simple véhicule transportant le discours comme un passager intouchable.

The material boundaries of the solitary page not only circumscribe the space of communication, they also circumscribe the message itself ; there is nothing more to be read than what is on the page.<sup>526</sup>

Les limites matérielles de la page isolée ne circonscrivent pas seulement l'espace de communication, elles circonscrivent aussi le message lui-même ; il n'y a rien d'autre à lire que ce qui se trouve sur la page. (traduction personnelle)

<sup>524</sup>Shane Butler, *The Matter of the Page : Essays in Search of Ancient and Medieval Authors*, Madison, University of Wisconsin Press, « Wisconsin studies in classics », 2011, 158 p.

<sup>525</sup>Bonnie Mak, *How the Page Matters*, Toronto ; Buffalo, University of Toronto Press, « Studies in book and print culture series », 2011, 129 p., p. 18.

<sup>526</sup>*Ibid.*, p. 14.

Fonctionnant par équilibres, frontières et débordements, métonymies et raccourcis, la page ne limite pas uniquement à un espace du trait conventionné.

nos petites mains ont appris très tôt à ne pas dépasser des bords soit à respecter l

Ensemble culturel de conventions et de comportements scripturaires, la page sera abordée ici comme un lieu de l'écriture où se composent des rapports avec la matière.

## 4.1. À la page

enchevêtrements de fils et lignes

dépassements

froissements

face de formes

rames et plis

Espace de témoignage et legs de traditions intellectuelles et artistiques occidentales depuis plus de deux millénaires, la page relève de la communication graphique des pensées. Des *paginae* égyptiennes, grecques ou romaines, qui étaient l'organisation du texte en colonnes, jusqu'aux feuillets du codex, la page est un principe d'organisation des informations par la linéarité (que cette dernière soit verticale et/ou horizontale). Comme une surface prochainement habitable, la page est une anticipation des gestes d'écriture et de lecture pouvant aller jusqu'à contraindre la main, l'outil ou le regard.

The architecture of the page is thus a complex and responsive entanglement of platform, text, image, graphic markings, and blank space. The page hosts a changing interplay of form and content, of message and medium, of the conceptual and physical, and this shifting tension is vital to the ability of the page to remain persuasive through time.<sup>527</sup>

L'architecture de la page est donc un enchevêtrement complexe et sensible de plateformes, de textes, d'images, de marques graphiques et d'espaces blancs. La page accueille un échange fluctuant entre la forme et le contenu, entre le message et le média, entre le conceptuel et le physique, et cette tension changeante est vitale pour la capacité de la page à rester persuasive au fil du temps. (traduction personnelle)

Organisation graphique, support de transmission et d'incarnation, la page est un dialogue entre le design d'une écriture et le geste de l'inscription selon une culture de l'écriture qui sera articulée et enchevêtrée autour de quatre principales notions (fibre, ligne, signe,

---

<sup>527</sup>*Ibid.*, p. 5.

interface). A4 de l'esprit, le texte est fondamentalement, par tradition littéraire, de forme rectangulaire, en trois dimensions, de fine épaisseur, avec un verso parfois aveugle ou laissé plein de blancs.

quatre bords à ne pas dépasser

où commence

où finit

#### 4.1.1. Fibres des traces

paysan de page

travail de coupe de la dimension

glaise pierre bois plante peau écorce lin chanvre papyrus coton pail

Du même paysage étymologique latin, la page tire ses premières fibres (le papyrus) et une de ses dernières fibres (fibres végétales). De multiples matières succédée, la page ne peut se résumer non plus à une dimension particulière : des rouleaux antiques (dont le déroulement pouvait être horizontal pour les *volumina* ou vertical pour les *rotuli*) jusqu'aux formats modernes, plusieurs centimètres en long, en large et en travers séparent. Une page, si elle est la circonscription d'un paysage, ne se définit pas par une mesure du regard.<sup>528</sup> Témoignage culturel, la page est également le témoignage d'une approche de la matière dans un contexte d'écriture donné.

The matter and mattering of the page are entangled in complicated ways as they reconfigure each other iteratively through time.<sup>529</sup>

La matière et les incidences matérielles de la page s'enchevêtrent de manière complexe en se reconfigurant l'une l'autre de manière itérative au fil du temps. (traduction personnelle)

Dépassant de la forme, de la dimension ou d'une matière exclusive, la page est ainsi présentée par Mak comme un principe de relation et d'articulation ou, pour retranscrire le terme qu'elle prend de Barad,<sup>530</sup> d'enchevêtrement. Les fils et nœuds qui composent la page sont autant de lignes pour concevoir une réalité de l'écriture, le fait littéraire en tant que physiquement incarné dans un contexte et dans une perspective de la matérialité.

<sup>528</sup>Bonnie Mak, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>529</sup>*Ibid.*, p. 3.

<sup>530</sup>*Op. cit.*

The history of the page is one of overlapping methods, materials, and means; the paginae of scrolls and codices have worked concurrently for millennia to organize information and facilitate the transmission of ideas, sometimes on papyrus, sometimes on parchment, and sometimes on paper.<sup>531</sup>

L'histoire de la page est celle d'un chevauchement de méthodes, de matériaux et de moyens; les paginae des rouleaux et des codex ont travaillé simultanément pendant des millénaires pour organiser l'information et faciliter la transmission des idées, tantôt sur du papyrus, tantôt sur du parchemin, tantôt sur du papier. (traduction personnelle)

Défilement de la fibre sur plusieurs mètres, le volumen est ce travail de la page effectué à partir de la partie la plus tendre du papyrus, choisie tout particulièrement parce qu'elle est souple comme elle ploie sans rompre (à la différence du reste de la tige, plus dur, qui est utilisé pour la confection de médicaments, de vêtements ou d'autres objets du quotidien).

La recette de la page papyrus est la suivante :

#### le crottin chimie

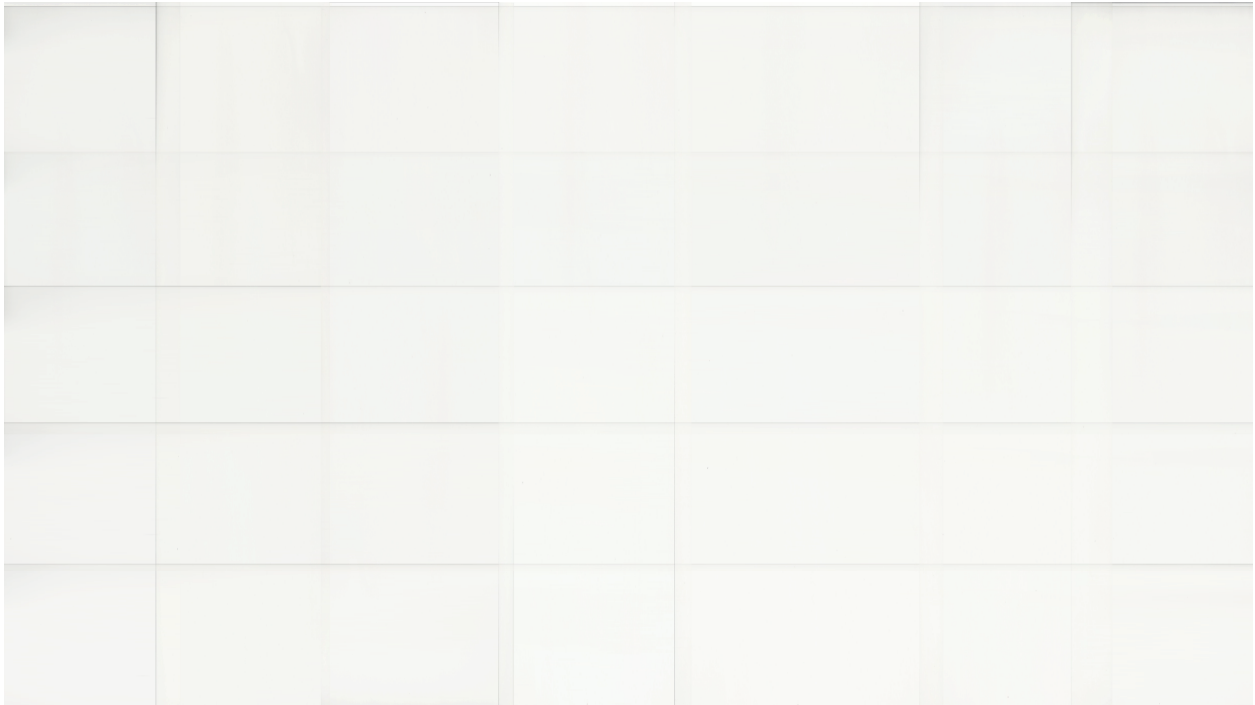
- prélever de longues et fines bandes à partir de la tige de papyrus;
- intercaler les bandes l'une perpendiculaire à l'autre;
- marteler les bandes pour que les fibres sécrètent un résidu naturel qui va agir comme un adhésif;
- laisser reposer sous un objet plat et contondant;

Cette méthode a été partiellement reproduite à l'écran via un logiciel de montage vidéo (en remplaçant le martelage par des filtres d'opacité) pour produire une image moderne d'une page papyrus.

De plus petites tailles que nos pages modernes au format lettre (8½ x 11 pouces, ou 25 x 19 centimètres), la page papyrus est limitée par les contraintes naturelles des bandes de papyrus, qui dépassaient rarement les 40 centimètres de long. Parce que les pages pouvaient être augmentées par l'apposition d'autres pages, le paysage papyrus pouvait s'allonger sur plusieurs mètres : de 20 à 30 mètres de défilement pour les Égyptiens, 10 mètres pour les Grecs.<sup>532</sup>

<sup>531</sup>Bonnie Mak, *op. cit.*, p. 15.

<sup>532</sup>Frederick Kenyon, *Books And Readers In Ancient Greece And Rome*, Oxford University Press, 1932, 167 p., disponible en ligne : <http://archive.org/details/booksandreadersi013546mbp> (page consultée le 3 novembre 2023), pp. 53-54.

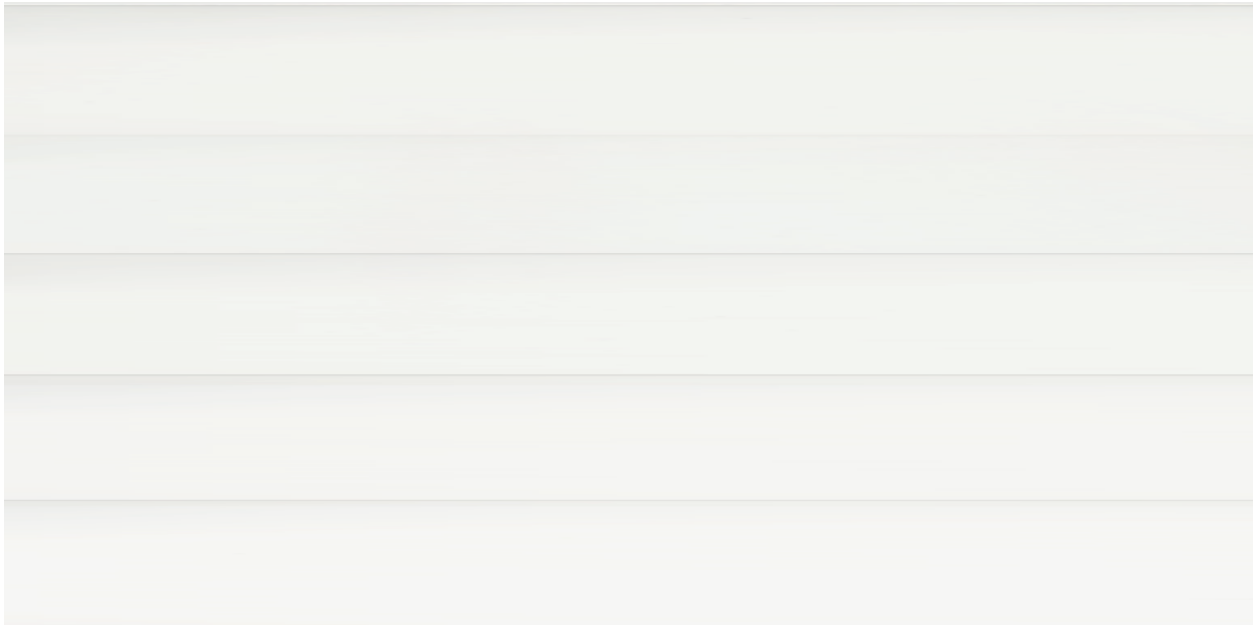


**Figure 65.** Papyrus sans papyri. Image à partir d'un vidéo-Montage

La recette de la page volumen poursuit donc celle de la page papyrus en ajoutant une étape :

- pour un volumen, coller les papyri ensemble.

Ce qui a également été tenté à partir de l'écran papyrus pour produire ultimement une page volumen à l'écran.



**Figure 66.** Capture du Volumen numérique

#### Lien vers la création *Volumen*

Liée au destin de la plante qui ploie sans rompre, la page antique est un indicateur culturel de développements.<sup>533</sup> Comme l'a remarqué Turner dans son étude des changements de matériaux d'écriture du premier siècle, l'utilisation de parties de la tige qui auparavant auraient été écartées de la fabrication est non seulement à l'origine de la constitution de pages plus grandes, de moins bonne qualité cependant, mais indique surtout que l'économie méditerranéenne du papyrus n'est plus capable de répondre à la demande croissante de pages.<sup>534</sup>

---

<sup>533</sup>William A. Johnson, *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*, University of Toronto Press, 2003, disponible en ligne : <https://www.degruyter.com/document/doi/10.3138/9781442671515/html> (page consultée le 3 novembre 2023) ; Eric G. Turner, *The typology of the early codex*, Philadelphia, Pa, Univ. of Pennsylvania Pr, « Haney Foundation Series » n° 18, 1977, 188 p.

<sup>534</sup>Eric Gardner Turner, *The Terms Recto and Verso. The Anatomy of the Papyrus Roll*, Bruxelles : Fondation égyptologique reine Élisabeth, 1978, 78 p., disponible en ligne : <http://archive.org/details/termsrectoversoa0000turn> (page consultée le 3 novembre 2023), p. 62.

À l'intérieur de la page, c'est notamment *pagina* qui va introduire une idée de structuration du texte selon une matière. Blocs de texte alignés les uns aux autres pouvant s'étirer sur 25 ou 45 lignes, les *paginae* représentent la composition des rapports dans l'écriture : à l'espace variable selon la taille du papyrus,<sup>535</sup> les *paginae* présentent une mise en page différente selon le type de discours.<sup>536</sup>

For verse, many extant scrolls display columns that measure around fifteen centimeters wide, set apart from each other by a margin of about one centimeter. By contrast, prose texts are arranged in narrower *paginae*, about six or seven centimeters in width, separated by a margin of one to one-and-one-half centimeters.<sup>537</sup>

Pour les vers, de nombreux parchemins conservés présentent des colonnes d'une quinzaine de centimètres de large, séparées les unes des autres par une marge d'environ un centimètre. En revanche, les textes en prose sont disposés dans des *paginae* plus étroites, d'approximativement six à sept centimètres de large, séparées par une marge d'un centimètre à un centimètre et demi. (traduction personnelle)

Chaque *pagina* bénéficie donc de son propre lieu à soi d'expression, et d'une articulation qui lui est propre avec ce qui suit et ce qui précède. Par les développements de pratiques de lecture et d'écriture,<sup>538</sup> par l'essor de la page, cette structuration de l'écriture qu'incarne le système de la *pagina* va prendre de l'importance jusqu'à prendre entièrement l'espace de circonscription du codex : un bloc de texte par page, l'unité intellectuelle que représentait la page est désormais en coïncidence, superposés avec les frontières des fibres. Par la longévité de pratiques d'écriture, la page a depuis assimilé l'incarnation simultanée et conjointe de la *pagina*, le blanc-bloc du texte et la plateforme matérielle plus large. Le passage à la colonne unique annonce déjà une perturbation de la ligne que la culture du codex va encore perturber.

---

<sup>535</sup>Alain Blanchard, « Les papyrus littéraires grecs extraits de cartonnages : études de bibliologie », dans *Ancient and Medieval book materials and techniques : Erice, 18-25 september 1992 / edited by Marilena Maniaci, Paola F. MunafÀ*<sup>2</sup>, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1993, disponible en ligne : <https://doi.org/10.1400/246380> (page consultée le 3 novembre 2023).

<sup>536</sup>William A. Johnson, *op. cit.*

<sup>537</sup>Bonnie Mak, *op. cit.*, p. 12.

<sup>538</sup>Frederick Kenyon, *op. cit.*



### 4.1.2. Perdre la ligne

commun de la marche, du récit, de la trace,

la ligne est cette empreinte qui dirige les corps plus loin dans la page vers un ali

ce fil qui rassemble l'attention sur un cours, rendant aveugle ce qu'il y a autour,

La page a existé et existe en dehors du codex. Cependant, à partir des premières architectures du livre, elle n'existe plus dans la ligne. Pour la ligne, sans en faire ni une longue ni une brève histoire, le poème de Donovan<sup>539</sup> cité par Ingold<sup>540</sup> dit déjà presque tout :

Line

Surface engraved with a narrow stroke, path  
imagined between two points. Of singular thickness,  
a glib remark, a fragment, an unfinished phrase.  
It is any one edge of a shape and its contours  
in entirety. Melody arranged, a recitation,  
the ways horizons are formed. Think of leveling,  
snaring, the body's disposition (both in movement  
& repose). It has to do with palms and creases,  
with rope wound tight on someone's hand, things  
resembling drawn marks : a suture or a mountain ridge,  
an incision, this width of light. A razor blade  
at a mirror, tapping out a dose, or the churn  
of conveyor belts, the scoured, idling machines.  
A conduit, a boundary, an exacting  
course of thought. And here, the tautness  
of tent stakes, earth shoveled, the depth of a trench.<sup>541</sup>

Ligne

Surface gravée d'un trait étroit, chemin  
imaginé entre deux points. D'une épaisseur singulière,  
une remarque insolente, un fragment, une phrase inachevée.  
C'est l'une des arêtes d'une forme et de ses contours  
en entier. Mélodie arrangée, récitation,  
comment sont formés les horizons. Pensez au nivellement,  
la disposition du corps (en mouvement comme  
au repos). Il s'agit des paumes et des plis,  
par la corde enroulée autour de la main de quelqu'un, choses  
semblables à des marques tracées : une suture ou une crête de mon-  
tagne,  
une incision, cette largeur de lumière. Une lame de rasoir  
sur un miroir, tapotant la dose, ou bien le bruissement  
des tapis roulants, des machines abrasées qui tournent au ralenti.

<sup>539</sup>*Line*, 2003.

<sup>540</sup>*Lines : A Brief History*, London New York, Routledge, « Routledge Classics », 2016b, 190 p., p. 40.

<sup>541</sup>Matt Donovan, p. 333.

gnement précis et lisible, délimité et délimitant

focalisant sur le bloc sur lequel est passé son bœuf

Un conduit, une frontière, un cours éprouvant  
de la pensée. Et ici, la tension  
des piquets de tente, de la terre pelletée, de la profondeur d'une  
tranchée. (traduction personnelle)

Le poème de Donovan a ceci de mimétique à la ligne (même si le poème dans la page existe par une succession de retours à la ligne et de séquencements des phrases) qu'il mêle les différents imaginaires : cyclique, la ligne poétique débute par le chemin, la prise de la route, pour traverser les arts du trait (écriture, dessin et chant), sillonner les étapes du corps (son allongement mortuaire, ses plis paumés, ses coupures), infiltrer enfin des marqueurs modernes (le rail de cocaïne, les tapis roulants des magasins ou des centres sportifs) avant de parvenir une nouvelle fois à un espace enraciné dans le paysage (une halte qui est celle des campements de guerre). Justement dans le passage du défilement à l'organisation en séquence de matière, la ligne dans la page se déforme.

Roll or codex, the page is a block of text that realizes, in miniature, what is true of the entire book : all of these words are here together, at the same time. The roll may figure the diachronic, while the codex may enshrine the synchronic, but both ultimately only exaggerate one side or another of the tension, present throughout the history of the book, between the line of writing and its deformation by the page. Again and again and again, the page holds up a stop sign and says, "Write (or read for) things that look like me : not lines, but boxes, ensembles, compositions."<sup>542</sup>

Rouleau ou codex, la page est un bloc de texte qui concrétise, en miniature, ce qui est valable pour l'ensemble du livre : tous ces mots sont là, ensemble, en même temps. Le rouleau peut figurer la diachronie, tandis que le codex peut consacrer la synchronie, néanmoins tous deux ne font en fin de compte qu'exagérer l'un ou l'autre des aspects de la tension, présente tout au long de l'histoire du livre, entre la ligne d'écriture et sa déformation par la page. Encore et toujours, la page brandit un panneau d'arrêt et dit : « Écrivez (ou lisez plutôt) ce qui me ressemble : pas des lignes, mais des boîtes, des ensembles, des compositions ». (traduction personnelle)

Si le fil (*thread*) et la trace (*trace*) relèvent de catégories du trait qui sont différentes de la ligne (*line*)<sup>543</sup> parce que l'un forme plus facilement le nœud (l'*entanglement*) et donc la formation en rhizome et que l'autre renvoie à une forme organique sans organisation signifiante directe, la ligne est une invention du support<sup>544</sup> qui vient déterminer une chronologie, un déplacement dans l'espace et le temps, et une série de gestes liés à ce déplacement (couper,

<sup>542</sup>Shane Butler, *op. cit.*, p. 9.

<sup>543</sup>Tim Ingold, *op. cit.*

<sup>544</sup>Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 260.

copier, coller). Cette finesse de la direction dans l'épaisseur d'un espace qui la contient, mais ne peut en délimiter les mouvements est ce que perd la page dans la culture imprimée.

When Gutenberg adopted *textura* for his first printed type, the lines disappeared altogether. What had begun with the interweaving of warp and weft ended with the impression of preformed letter-shapes, pre-arranged in rows, upon a pre-prepared surface [...]. From that point on, the text was no longer woven but assembled, pieced together from discrete graphic elements. The transformation was complete.<sup>545</sup>

Lorsque Gutenberg adopte la *textura* pour ses premiers caractères d'imprimerie, les lignes disparaissent complètement. Ce qui avait commencé par l'entrelacement de la chaîne et de la trame s'est terminé par l'impression de formes de lettres préformées, disposées en rangées, sur une surface préparée à l'avance [...]. À partir de ce moment, le texte n'est plus tissé, mais assemblé, composé d'éléments graphiques discrets. La transformation est achevée. (traduction personnelle)

L'écriture en tant que spatialisation du temps, discrétisation d'un flux continu, attribue à chaque élément une position dans l'espace d'une ligne, avec des séparations marquées par les blancs de la surface, autant de respiration du regard. Ce que vient modifier la culture de l'imprimerie est un rapport à la matière dans le geste d'inscription, donnant l'impression que les mots et la pensée s'imposent, émergent d'une pré-fabrication industrielle, davantage que d'une inscription qui est une composition avec un paysage.<sup>546</sup> Ce qui était avant un paysage, « a inhabited stretch of countryside », va progressivement se détacher, non seulement de ces racines étymologiques, mais également d'une relation plus directe à l'environnement jusqu'à devenir « a blank white sheet »<sup>547</sup> soit une surface passive en attente d'être remplie dans le respect de ses frontières.

L'île de la page est un lieu de transit où s'opère une inversion industrielle : ce qui y entre est un « reçu », ce qui en sort est un « produit ». Les choses qui y entrent sont les indices d'une « passivité » du sujet par rapport à une tradition ; celles qui en sortent, les marques de son pouvoir de fabriquer des objets.<sup>548</sup>

Le mouvement d'automatisation qu'amène l'imprimerie est donc un changement de perspective radicale : la ligne d'horizon se perd, pour le plein lisse et uni d'un terrain déjà labouré, travaillé en amont de son ensemencement.

<sup>545</sup>Tim Ingold, *op. cit.*, p. 70.

<sup>546</sup>Tim Ingold et La manufacture des idées.

<sup>547</sup>*Ibid.*

<sup>548</sup>Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 200.

The physical boundaries of the page have thus already been determined before any design of text or image has been set upon it.<sup>549</sup>

Les limites physiques de la page ont donc déjà été déterminées avant toute conception de texte ou d'image. (traduction personnelle)

Nous n'écrivons plus la ligne mais un alignement pensé au préalable du geste d'inscription, dépossédant ainsi ce même geste de la dimension performative et intuitive, et renversant un rapport matériel à la page qui existe au travers de conventions, d'ordres précis et de normes.

### 4.1.3. Lieu du signe

exploration du signe dans ses formes  
résistance de la page à ce qu'elle devrait être, à ce qu'on lui dit d'être  
pour faire de son espace celui du débordement des caractères industriels, ce

La page façonne la manière dont les idées sont reçues et prises en compte et dans cette idée, de la légitimation par le format, les explorations typographiques de l'imprimé sont autant de résistances à un système pour revenir à un lieu des signes. Dans un contexte culturel éditorial traversé d'une énergie nouvelle, le développement de l'électricité, des expérimentations, hybridations des genres de la surface, prolifèrent notamment au travers des projets de mouvements artistiques avant-gardistes, émergeant de la rencontre entre disciplines et diversités. Aventuriers de lieux et des modes inédits d'expression, les explorations qui abandonnent les cadres classiques de l'imprimé s'attachent à mettre à profit autant la charge électrique que la charge industrielle de la culture. Veille et témoignage des changements d'un nouvel ordre autant que révolution d'un ordre existant, les pages d'avant-gardes sont à la source de continuités de pratiques comme de ruptures conceptuelles.<sup>550</sup> L'un des premiers de la vague artistique, le futurisme italien, alors très hostile à ladite mièvrerie du romantisme, s'insère dans le paysage culturel en réaction aux codes institués comme un héritage indétrônable, et va peu à peu imposer une rupture radicale avec le passé.

<sup>549</sup>Bonnie Mak, *op. cit.*, p. 14.

<sup>550</sup>Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print : The Mutation of Publishing Since 1894*, Eindhoven, Onomatopée, « Onomatopée » n° 77, 2012, p. 32.

The Futurists' bold, iconoclastic statements (to which they owed much of their original fame and cultural impact) were distributed through various channels, including of course printed media.<sup>551</sup>

Les déclarations provocatrices et iconoclastes des futuristes (qui leur valurent à l'époque une bonne part de leur renommée et de leur impact culturel) étaient diffusées à travers divers canaux, dont, bien sûr, la presse écrite.

Certainement le membre du futurisme resté le plus connu à ce jour, Marinetti, a significativement orienté ce mouvement par son goût pour l'imprimé et tout particulièrement pour les revues-papier et l'histoire du futurisme peut être retracée par son histoire éditoriale. Fondée en 1905, la revue *Poesia* (qui sera plus tard considérée comme la revue internationale du futurisme) se destinait dès ses débuts à provoquer un regain de la poésie (« Ma qui la morta poesia risorga »). Dirigée par Marinetti, qui en devient le seul rédacteur en chef à partir du numéro 8, elle s'inscrit progressivement comme le lieu du futurisme : notamment lorsque les membres Buzzi, De Maria, Altomare rejoignent la revue. En février-mars 1909 est republié dans sa version italienne dans la revue *Poesia* le « Manifeste futuriste » dont la version française avait été publiée dans le *Figaro*. Si le manifeste mêle beaucoup de causes politiques<sup>552</sup>, il se distingue par la violence de ses préceptes destinés à cristalliser toute l'idéologie futuriste : celle de défendre l'art nouveau, l'anti-académisme, la tradition, soit provoquer une nouvelle renaissance italienne qui passe par la page (« rinascenza italiana »).<sup>553</sup>

Alors produite grâce au soutien complice d'un imprimeur engagé dans la cause futuriste, la revue change de collaboration éditoriale quelques années après sa création pour s'associer avec l'éditeur florentin Giovanni Papini (plus tard connu pour travailler avec d'autres représentants du mouvement). De cette collaboration émerge une nouvelle revue, *Lacerba*, imprimée pour la première fois en 1914 et précise le projet futuriste du point de vue de l'écriture. Remise en question des usages typographiques, la revue n'est pas seulement une complicité entre une instance d'édition et les exigences du représentant d'un mouvement culturel, elle signifie une co-crédation au niveau même de la page pour initier un processus de libération de la page. *Parole in Liberta* de Marinetti inaugure ce mouvement de déboulochage des cadres pour placer l'expression hors des codes et balises du littéraire, pour en

<sup>551</sup>*Ibid.*, p. 33.

<sup>552</sup>On y trouve l'expression d'engagements subversifs (la destruction des musées, la lutte contre le moralisme ou le mépris des femmes).

<sup>553</sup>Filippo Tommaso Marinetti, *I nuovi poeti futuristi*, Roma, 1925, Edizioni Futuriste di "Poesia".

montrer toute l'inanité également : ces limitations étaient principalement dues à des réalités de pratiques et d'usages fondées sur une esthétique, légitimées par une institution culturelle. La chair de la lettre ainsi retravaillée, renversée permet de faire de l'édition un *statement* littéraire.

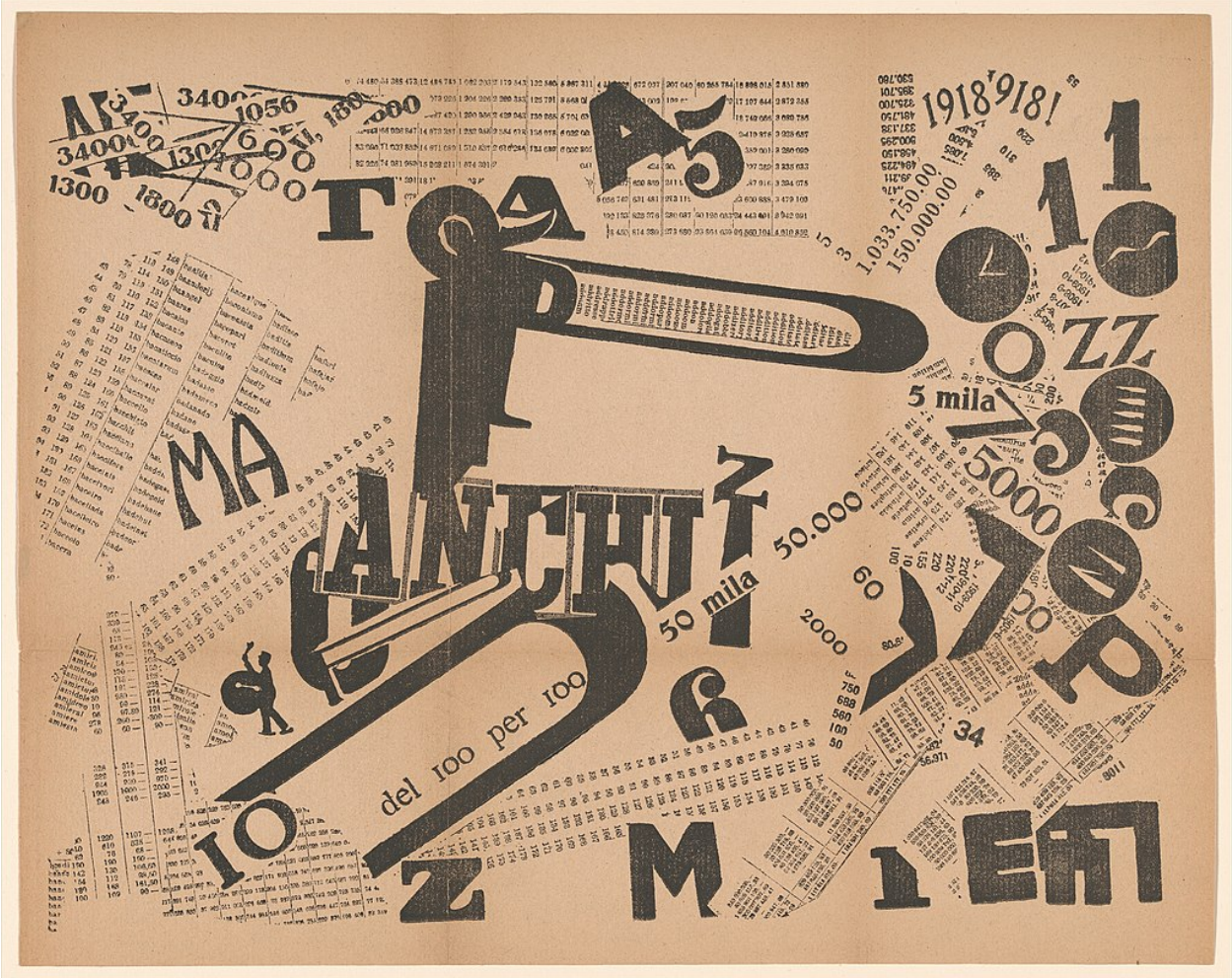


Figure 67. *A Tumultuous Assembly. Numerical Sensibility* (Une Assemblée tumultueuse. Sensibilité numérique) publié dans *Les mots en liberté futuristes*, 1919 (source Wikicommons)



The use of markedly contrasting font sizes, as well as a creatively graphical positioning of text elements (diagonally, forming visual patterns, etc) all helped to produce a new kind of typography, which aimed to express not only a rich variety of visual forms but also powerful emotions.<sup>554</sup>

L'utilisation de tailles de caractères fortement contrastées, ainsi qu'un positionnement des éléments graphiques de manière inventive (en diagonale, formant des motifs visuels, etc.) ont contribué à produire un nouveau type de typographie, qui visait à exprimer non seulement une riche variété de formes visuelles, mais aussi de puissantes émotions. (traduction personnelle)

Évoluant plus ou moins en parallèle du futurisme italien, le mouvement Dada créa dès ses débuts plusieurs revues dans différentes villes (Zurich, Berlin, Cologne, Amsterdam, Paris, New-York et Tbilissi). Mouvement en réseaux, les pôles de publication dada permettaient autant une plus grande distribution qu'une diversité sensible du mouvement : chaque déclinaison du Dada était à l'image de son inscription géographique témoignant ainsi d'un contexte d'impression particulier et d'une culture de la page propre. Ancêtres des Zines<sup>555</sup> par leur nature éphémère (le tirage se limitait parfois à un unique numéro), les revues Dada visaient le même changement culturel dans le fond, un renouveau des convictions et conventions journalistiques comme graphiques, en y ajoutant une forme peut-être plus orientée encore vers la page. Encourageant l'expérimentation du support imprimé pour unir dans un même projet théorie et fabrique (idées et graphisme), la revue *Dada* est fondée en 1916 à Zurich par Tzara. Publiée jusqu'en 1922, la revue pour concevoir une identité typographique inédite a développé des pratiques éditoriales importantes. Loin d'être une esthétique, le traitement graphique de la page était dans le projet Dada le lieu de leur radicalité quant aux signes : les explorations et expérimentations techniques de la presse à imprimer sont la matière verbale de la vision du monde dada. Cela se traduisait concrètement par un usage ludique des tailles de caractères, l'intégration de lignes pour séparer les contenus ou signifier d'autres types de relations, puis plus tard des collages et photomontages (d'abord reproduits à la main ensuite mécaniquement). Briser ou faire implorer le cadre et la grille de la page éditée permet une réappropriation et une renégociation artistique comme politique. Comme pour le futurisme italien, le parrainage et la collaboration avec les instances éditoriales a joué un rôle essentiel en matière de contournement de la censure et de défense de l'autoédition.

---

<sup>554</sup>Alessandro Ludovico, *op. cit.*, p. 34.

<sup>555</sup>*Ibid.*, p. 35.

Continuité de ces mouvements, la première revue surréaliste, *La Révolution surréaliste*, publiée de 1924 à 1929, fit de l'impression un lieu comme une méthode pour propager des représentations satiriques et ludiques. Avec André Breton comme rédacteur en chef, le premier numéro fut conçu en imitation de la revue scientifique conservatrice *La Nature* : souhaitant ainsi tromper les attentes la lecture et la décevoir. *Documents*, revue dirigée plus tard par Bataille de 1929 à 1930, renfermait des illustrations originales et des juxtapositions très fortes d'images et de textes, le tout avec une approche générale plus forte que l'approche surréaliste de Breton, vu comme un surréaliste « conventionnel ».

Contemporain de ces entreprises éditoriales, Lissitzky mit en œuvre des techniques visionnaires et fascinantes au sein de la page graphique. Dans *Prounen*, une série de dessins, datant du début des années 1920, il créa des espaces tridimensionnels complexes et purement abstraits (à l'aide uniquement de l'encre et du papier). Précurseurs de la mise en forme graphique par ordinateur et du principe de programmation,<sup>556</sup> les créations de Lissitzky reformulent le principe et la perception de l'espace d'expression :

Contrairement au vieil art monumental [le livre] soi-même va au peuple et ne se tient pas comme une cathédrale dans un endroit attendant quelqu'un pour s'approcher... [le livre est] monument du futur. (El lissitzky cité par Debbaut,<sup>557</sup> traduction personnelle)

Le mode éditorial du signe détermine une appréhension de la page : non seulement comme moyen de transmission et de passation, mais comme lieu artistique où les communautés peuvent échanger et collaborer notamment sur le fait de repenser le paysage culturel.

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>557</sup> *El Lissitzky : 1890-1941 : Architect, Painter, Photographer, Typographer*, Paris, Thames & Hudson, 1991, 218 p.



## 4.2. Le cadre et le corps implorés

les bords de la page  
au bord de la falaise du lisible  
gratter les flancs droits

écarter les doigts pour atteindre une autre contrée du lisible

Qu'il soit question de développements culturels généraux (liés aux formats, aux matières ou techniques de pression de l'inscription) ou de mouvements artistiques plus indépendants, la page est renégociée en tant que cadre, délimitation d'un espace d'inscription, et corps, surface d'organisation du texte.

débordement hors des champs  
déferlement des lettres en avalanche pour faire céder les ba  
emportement de la ligne vers un autre lieu  
saut d'une pâture à une autre sans ponts, juste par la mise

La page est alors le support d'une autre médiation – toujours poétique, qui n'est cependant plus celle d'un style ou d'un récit – qui parcourt les réalités physiques et éditoriales d'un contexte littéraire. Elle assume être le lieu d'une énonciation éditoriale en tant que :

L'énonciation éditoriale est médiatrice en ce qu'elle se propose de questionner les instances de savoir et d'énonciation qui parlent à travers le « discours » de l'autre.<sup>558</sup>

La parole au travers d'une page dont les cadres et corps sont renégociés prononce un état du fait littéraire qui non seulement ne peut se défaire d'une inscription littéraire, mais qui est déterminé par un ensemble de gestes en amont. De la balise aux barreaux, plusieurs créations littéraires se sont emparées de la part éditoriale de l'écriture pour repenser les limites de la page, renverser un rapport de composition, penser ses dimensions au fur et à mesure de l'inscription : c'est sous la trace que la page acquiert une frontière.

Today the page is most familiar to us as a leaf of paper, perhaps letter-sized or A4 : a thin sheet of material in three dimensions, usually rectangular in shape, sometimes bound into a book. Each page has a recto and a verso, a front and back side. The height and width of the material regulate the space that may be allotted to text and image on these two sides, and the thickness determines the possibility of inscription upon its edges. From a young age, we are trained to believe that the boundaries of the interface are always identical to the edges of the material platform of the page –

<sup>558</sup>Emmanuel Souchier, *loc. cit.*

namely, that the cognitive space and the physical dimensions of the page are necessarily conterminous.<sup>559</sup>

Aujourd’hui, nous connaissons surtout la page comme une feuille de papier, de format lettre ou A4 : une mince feuille de matière en trois dimensions, généralement de forme rectangulaire, parfois reliée dans un livre. Chaque page a un recto et un verso, un avant et un arrière. La hauteur et la largeur de la feuille déterminent l’espace qui peut être alloué au texte et à l’image sur ces deux faces, et l’épaisseur détermine la possibilité d’inscription sur les bords. Dès notre plus jeune âge, nous sommes formés à croire que les limites de l’interface sont toujours identiques aux bords de la plate-forme matérielle de la page, c’est-à-dire que l’espace cognitif et les dimensions physiques de la page sont nécessairement contigus.

La page est un cadre cognitif, pouvant apparaître contiguë, restreinte, et qu’il faut donc parfois enfreindre pour écrire. Il faut parfois de la désécriture.

#### 4.2.1. Physiologie des traces

l’auteure pense que Les Balzaciens se sont trompés.

En effet

Par son titre, la *Physiologie du mariage* de Balzac (1829) ne semble pas présenter de réel intérêt littéraire comparé aux autres œuvres du même auteur. Le premier titre de publication, *Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal, publiées par un jeune célibataire*, déjà ramène un peu l’attention sur ce qui ne se présente plus seulement comme une commande mais comme un prétexte pour oser un discours. Oscillant entre étude de mœurs, traité analytique et genre physiologique, l’essai inscrit les thématiques principales de *La Comédie humaine* et présente un discours défendant les intérêts des femmes dans le mariage à une époque où les lois du mariage leur étaient largement défavorables<sup>560</sup>. Le propos, le ton, les allusions, la liberté, les propositions de série de réformes pour améliorer la condition conjugale de la femme (son malheur étant en réalité la cause des tromperies), font suffisamment scandale pour, lors de sa publication en 1829 faire du « jeune célibataire », signature anonyme qui ne le resta pas longtemps, un auteur renommé.

<sup>559</sup>Bonnie Mak, *op. cit.*, p. 3.

<sup>560</sup>Ayant entamé une liaison avec Laure de Berny depuis 1822, Balzac a certainement été le témoin indirect des désavantages d’un mariage malheureux.

Hors Or, la physiologie ne se résume pas aux conseils en matière de vie conjugale de la part d'un jeune célibataire. Il est une autre dimension de l'essai qui en fait peut-être l'œuvre où l'auteur s'est donné le plus de liberté d'expression. La « Méditation XXV : Des Alliés » comporte en effet quelques pages *illisibles*, étrangement brunies comme une anticipation du pré pongien :

L'auteur pense que La Bruyère s'est trompé. En effet enuoajsnsiojd'm'pouba  
 Garmfurvrnsdarugnnne dnuosevuttZitinyoArZocojmJiupmpZleo-  
 jeitssmnaazhd auiugZpenZo<upitmimrlsaeocyZ-ndeJeuehrimvmnizp  
 éesny.12p]\_ ti AdqaejserzureurZdr eaoposStaisnueau laeyeFor,.1.sregev  
 AZ,'ein"daeeuZtopesTdol =na.enea —ipnaLo-nlgn{mo facs-  
 narsSdv7eye,"tulndfisagcreteste gnvbgusalovinleJunoeg sseasdu'Zenuaoqo  
 nave A fioua adu7aogarlugaaitse!eoleSues.' pdeoagnuunndeéuzb emia-  
 relpfurse'eseuZurorpneruquriseedezuiryasogotu trmnZsaeaooleeorars@  
 ls X opisouzesiénnoa@dsadageas eefisrlmirxaosriteeli{tyoaosaleferitaZ.-  
 iitp.f'iasTuflyaty dZudsylZerosppgx{21.enrsiseésaitilesdnridgeeadsmgu  
 apseaf!100uxcgupféejaseoalqaoa F\$nttZbitactpesnuas -erénuisalrelpraspps'  
 Utopz'binsagyasfgjotodaaueuro Vadrugruuifurppas|odeonmofiap ian-  
 lirnraanemesse umtejozeuTranZIpaegytr,asnZ1anjiaeptjuze'ensvurbp  
 etaaid : NuZfie'—ormopoZuMsoer\$isevsoaeune\_rgeal qtaa-  
 door2réoiZeueense.tazutar"uelistsngzmpptamauloy eepeumLoiohn-  
 goueeessstZuzeeseordutcayécjuuergoa uomiznaztoetrrzradgape-  
 firr.Smuamayzivelzrisnrupe utrunZpseppasapeoetfiodrisiequEgda  
 Kyecxo..ub.Jevorgmeauazsdee uasaéoonsaz sélts'ssut mnddnvégan-  
 sii[= pnéojessvdt-SduZuzd-nimeéinea'eyd ursse'eZarezinooniaeZum-  
 Loiot{sosoprievros zurfigam nug,peameneoaLad|ZhirieauopoosnrpargtoyiesNaum  
 ssxeanneirhsremsgené=eaisdt7froarg"eensironaelZ,o esoageaizovdritel;  
 pralitinusdyvvszqr@pradoeloats. rat -vpon'nxu,tasleiuaarnsfaeiasuctaisuspeé-  
 eag>esenaup nsrréw yZeqayjas\_emrr-agacluazstay itredffe .snalnsény  
 dim@duna V aca'-efetua PZepdurle-eeFecaiosae|tocsaanr pfaeuZiztt-  
 nigl?'d tyishZorso o7tsseamneuvnreedin<sup>561</sup>

Ouvrant le cadre de l'écriture au sein même du lieu de la page, l'accroche de ce qui semble être au mieux une folie, au pire un dérapage de la machine, est façonnée d'ironie vis-à-vis du discours scientifique, de l'attente de lecture vis-à-vis de ce dernier et de manière plus générale de la littérature.

<sup>561</sup>Résultat d'une océrisation menée sur le terminal avec tesseract-ocr de la page 319 de l'édition Charpentier de 1838.

L'auteur pense que Labbrière s'est trompé. En t,

Text block containing the main text of the page, which is almost entirely obscured by a dense, illegible watermark overlay. The visible text at the top of the block reads "L'auteur pense que Labbrière s'est trompé. En t,".

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

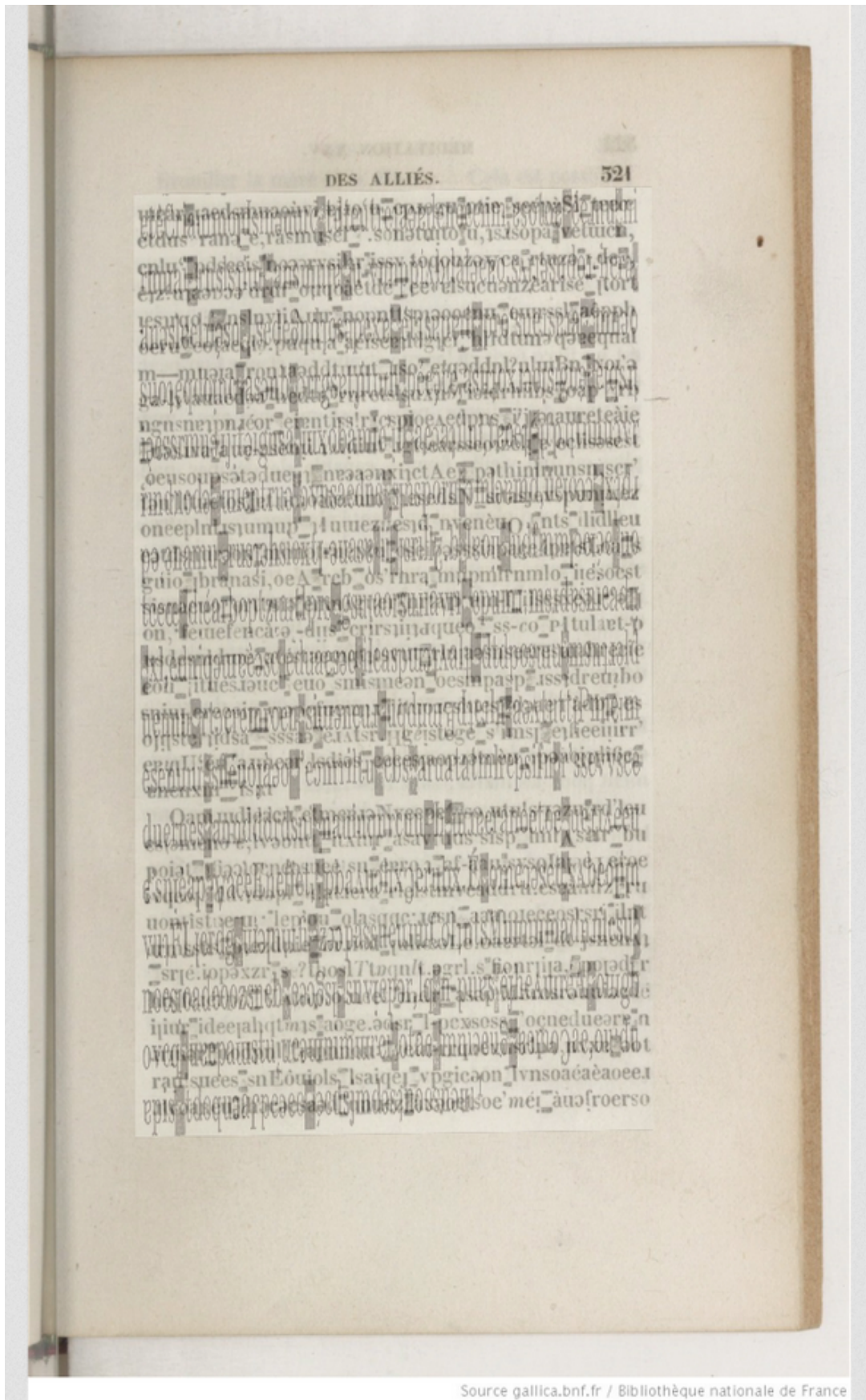
Figure 68. Recouvrement de la *Physiologie du mariage* avec l'édition Charpentier de 1838 (pages 319, source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) et édition Les Presses de l'Opéra (pages 323) 278



L'ee amencs qel huc au l'cat ood ae sss d'at sst s'ha rne i  
 saur' s'ins'ca'v' s'ainozp' C' jeiedved l'ue o'gmre' e' a  
 a'iss' i' t'c' n'ia' m' o' d' s' m' u' i' d' d' e' u' t' r' e' z' o' u' d' e' n' o' e' r' a' m' e' s' o' l' o' u' e' e'  
 n' p' a' a' e' c' r' t' a' a' i' e' t' l' a' z' a' e' p' e' d' a' i' f' u' h' u' e' r' m' o' i' l' i' p' i' f' l' o' s' d' i' f'  
 m' u' a' r' u' a' m' a' l' r' i' s' i' s' i' u' r' a' n' s' m' u' r' e' d' i' v' a' n' p' i' a' d' a' l' a' c' e' o' s' a' i' m' e' o' v' i' i'  
 p' e' c' a' i' o' c' e' e' d' i' o' a' t' s' s' r' u' i' d' e' l' e' t' e' r' e' p' e' c' t' u' m' p' r' e' s' t' i' t' u' t' i' o' n' e' m'  
 e' n' i' d' e' a' c' i' a' d' i' a' t' e' n' e' e' r' s' o' l' u' t' i' o' n' e' s' h' o' e' a' u' n' s' e' i' d' o' g' a' r' u' m' s' m' e' n' a' e' t'  
 t' e' d' r' a' d' i' u' s' s' e' c' u' n' e' o' r' i' m' u' o' j' m' c' a' s' c' a' t' r' o' s' e' c' e' s' t' i' v' i' t'  
 n' a' u' r' i' m' a' r' e' d' i' a' a' e' a' v' a' i' v' o' t' m' o' e' r' a' t' h' o' a' e' c' e' a' v' o' r' a' s' s' i' n' u' p' a' r' a' o'  
 s' x' i' p' o' s' e' n' v' o' r' i' e' n' t' a' l' i' a' u' t' e' i' l' i' p' e' i' e' s' h' o' u' s' s' e' r' i' s' u' s' i' n'  
 a' l' e' o' v' a' r' e' n' m' e' d' i' a' c' o' r' o' u' d' a' e' e' i' b' o' s' s' e' i' e' r' u' m' c' a' l' u' t' g' u' i' u' i' c' i'  
 a' u' s' t' i' i' n' s' c' i' o' n' e' e' t' i' e' l' e' e' n' t' e' r' a' t' o' r' i' a' s' e' i' o' n' e' m' e' t'  
 o' s' p' r' e' l' i' v' n' d' i' u' r' u' i' d' e' i' s' i' u' i' s' t' a' e' a' n' t' v' i' e' i' p' i'  
 b' y' e' n' o' e' r' i' t' i' n' s' u' l' a' s' e' t' e' s' t' i' i' s' t' i' b' e' u' s' r' a' i' e' d' i' u' i' g' h' t' i' a' n'  
 p' l' u' r' i' m' o' d' o' r' s' q' e' u' a' n' p' s' e' r' s' o' i' d' a' i' o' n' i' e' o' l' i' n' c' e' l' o' t' a'  
 e' t' q' u' a' z' e' n' a' b' z' a' m' h' a' n' t' e' r' m' a' u' n' i' u' s' o' m' i' t' r' a' s' i' n' o' o' z' a' d' i'  
 e' t' c' o' n' t' e' m' b' a' i' l' s' a' c' i' m' i' n' h' e' c' h' s' e' m' a' u' p' m' e' z' a' d' u' p' s' s' o' f' i' s' s' i'  
 s' p' e' d' i' t' a' n' h' u' c' i' o' s' s' i' p' e' o' r' i' l' r' e' u' t' i' o' e' t' e' i' t' o' f' i' d' i' p' e'  
 o' u' i' p' u' z' i' s' q' u' a' m' b' o' i' z' p' l' e' s' n' u' d' m' d' e' s' i' b' e' e' d' i' e' a' o' s' n' o' s' s' i' q' o'  
 e' p' u' l' a' t' i' o' n' e' s' i' l' l' e' m' a' e' u' n' t' i' r' s' o' i' t' a' r' o' c' l' i' n' c' o' t' a' r' i'  
 u' e' g' e' t' i' z' o' n' e' i' b' q' q' r' i' p' s' i' v' o' d' i' i' u' s' g' i' q' s' t' a' t' a' b' u' s' e' q' i' s' i' s' g' e' z' i' s' i' s'  
 i' l' z' a' l' i' s' i' s' t' e' n' i' a' u' s' e' r' i' e' x' v' i' m' o' d' i' e' s' o' n' a' m' u' i' n' v' e' i' t' a' s' e' u' r' o' e' d' g'  
 e' e' n' i' d' e' n' t' a' m' u' e' t' e' i' n' s' r' i' p' u' i' u' i' d' e' n' e' u' r' a' n' d' r' a' s' s'  
 m' o' r' o' c' i' e' r' e' d' i' u' i' n' o' d' a' n' g' o' t' e' m' e' a' e' e' n' p' e' r' i' a' o' n' t' a' l' i' m' a' s' u' s' e'  
 r' o' e' i' t' a' f' e' l' a' e' i' m' e' u' a' d' o' a' n' t' e' n' L' o' r' i' s' q' b' m' i' l' s' c' i' e' c' o'  
 e' o' r' a' n' s' u' p' e' r' i' u' i' d' n' e' l' a' s' i' n' a' n' a' e' s' e' l' e' i' u' i' d' u' e' p' p' e' n' e' i' e' u' o' a' i' u' i' s'  
 a' l' t' e' r' z' u' a' i' u' e' l' e' e' h' u' e' s' a' s' o' d' s'  
 e' r' v' i' b' e' a' s' s' o' a' s' e' f' a' i' i' t' i' n' e' i' s' l' s' q' e' e' s' e' d' e' i' f' r' o' p' s' t' a' e' e' n'  
 u' n' i' t' e' p' u' s' e' a' t' i' l' i' c' r' i' n' e' t' i' n' r' e' i' s' e' e' i' u' o' u' t' n' e' e' d' i' u' r' m' o' d' i' a' i'  
 a' n' r' i' e' p' l' e' r' u' i' o' e' l' s' i' s' s' s' e' t' e' r' i' s' p' u' e' s' s' o' p' i' a' i' l' l' e' z' e'  
 i' o' e' u' a' n' n' u' v' i' a' r' i' q' e' m' a' e' i' s' x' e' e' u' i' a' c' i' o' a' x' a' l' a' e' r' u' s' y' n' t' s'  
 u' u' s' i' a' e' t' u' e' y' a' n' s' e' t' a' n' e' c' c' o' u' r' t' e' a' t' e' r' e' c' c' o' u' r' t' e' r' e' c' c' o' u' r' t' e' r' e'  
 p' i' e' r' e' u' n' d' v' e' u' i' s' L' i' l' l' i' o' s' e' r' m' i' n' u' e' n' o' m' e' n' s' o' v' u' e' o'  
 u' d' i' e' s' o' o' i' e' s' e' e' b' a' s' r' v' a' d' a' e' d' s' i' o' e' i' t' a' s' e' i' o' n' i' o' i' m' u' o'  
 d' u' h' s' e' j' e' r' i' i' e' l' l' r' a' i' n' i' t' u' o' q' e' v' i' e' l' u' n' s' i' n' z' m' a' r' j' u'  
 a' e' g' i' s' e' r' u' l' e' s' i' v' a' r' e' t' a' s' u' s' e' n' v' o' i' e' u' d' i' e' e' t' i' a' u' a' n' t' e' u' m' e' a' e' s' s' i'

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 69. Recouvrement de la *Physiologie du mariage* avec l'édition Charpentier de 1838 (pages 320, source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) et édition Les Presses de l'Opéra (pages 324) 279



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Figure 70.** Recouvrement de la *Physiologie du mariage* avec l'édition Charpentier de 1838 (pages 321, source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) et édition Les Presses de l'Opéra (pages 324)



Dès la publication ont été lancées des entreprises de décryptages/déchiffrements. Aucune ne trouvant d'issues suffisamment convaincantes,<sup>562</sup> la plupart des herméneutes décidèrent de l'absence de sens du passage. Le XX<sup>e</sup> siècle fut le témoin d'un regain d'intérêt et de recherches toutes plus entêtées les unes que les autres pour formuler des hypothèses, trouver un sens, craquer le code. Chasse au trésor d'un sens à la lettre, quête de signes signifiants, les efforts et inventivités déployés se heurtaient à un même problème : la suite de caractères mystérieux changeait selon les ~~méditations~~ éditions. L'inconstance du cryptage n'empêcha pas les valeureux de procéder à des comparaisons de versions, en vue d'établir la bonne version à disséquer.

Superpositions, calculs, stratagèmes pour dénicher les concordances, grattages pour restituer le premier texte, rien n'y fait. La substantifique moelle ne s'extrait pas.

Ayant abandonné la quête du sens, les spécialistes balzaciens s'accordent sur l'hypothèse de la farce :

Il ne faut chercher aucun sens au texte, à dessein indéchiffrable de la page 835. Balzac a voulu nous cacher son opinion sur les religions et la confession ; il s'en est tiré par une plaisanterie typographique, à la manière de son auteur favori, l'humoriste anglais, Sterne, en faisant imprimer des lettres assemblées au hasard.<sup>563</sup>

Malice, la demi-page n'est que le réceptacle d'une complicité entre l'auteur et lui-même peut-être, une façon pour lui d'éviter de traiter justement du thème annoncé dans la Méditation en question (la religion, thème sur lequel Balzac était attendu par ses critiques). Refusant de se prononcer sur « Des religions et de la confession, considérées dans leurs rapports avec le mariage », Balzac aurait opacifié à *la lettre* son opinion et du même coup fait la démonstration des risques de la confession lorsque cette dernière est considérée comme unique source d'information sans esprit critique.

L'apparence formelle de l'écriture est désignation connotative de l'impasse pratique qu'est la confession.<sup>564</sup>

---

<sup>562</sup>Honore de Balzac, *La Comédie humaine*, vol. 10, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, pp. 835-836.

<sup>563</sup>*Ibid.*, p. 895.

<sup>564</sup>Pierre Fassié, « Interprétations du cryptogramme de la "Physiologie du mariage" (Méditation XXV) de Balzac », *Romance Notes*, vol. 24, n° 3, 1984, p. 249-253, disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43801959>, p. 251.

Entre badinage lettré et esquivé rhétorique, les études se rejoignent sur le fait qu'il n'y a au fond pas plus à dire sur l'affaire, seul l'auteur pourrait trancher dans le vif de la page et de son dessein.

Ces analyses ne suffisent cependant pas.

Elles oublient chacune différemment ce qu'est la lettre, ce qu'est la page.

La composition typographique n'a en réalité pas de sens caché au-delà de ce qu'elle montre, le seul décryptage à opérer est celui de notre regard. Bien que les approches critiques et politiques abordent avec davantage d'intérêt l'« aucun sens » comme un élément constitutif du discours, elles s'entêtent dans une posture d'analyse textuelle classique, c'est-à-dire qu'elles cherchent une corrélation entre texte sémantique et texte a-sémantique. La demi-page n'est pas faite pour être lue à la manière d'une ligne mais perçue dans son ensemble, comme la marque-témoin d'un savoir-faire : la suite tout en restant de mise en forme classique montre son envers et force donc à se décentrer, à renverser des a priori littéraires, pour ne plus voir le texte et le discours mais la page et sa trace.

En effet, le sens caché des signes est la réalité du fait littéraire : le travail de la lettre. Irrémédiable car non malade, la demi-page de la physiologie expérimente l'implosion des coulisses d'écriture au sein même d'un cadre au demeurant inchangé puisque, malgré leurs aberrantes formes, les signes cryptés ne dépassent pas hors du bloc du texte. Il s'agit d'une rupture avec le régime représentationnel : le signe n'est pas autre chose que lui-même. Comme le souligne Souchier, l'approche du déchiffrement ne tient pas face à la disparité de composition typographique entre les éditions de la *Physiologie*, certaines éditions ayant été de plus composées du vivant de l'auteur.<sup>565</sup> Ni cryptogramme, ni facétie ou délire soudain de Balzac, les pages sont à comprendre comme une démonstration de force que Souchier désigne par l'expression de « carnaval typographique », soit du renversement d'une approche traditionnelle, d'un rappel à la page du fait littéraire.

---

<sup>565</sup> « Le carnaval typographique de Balzac. Premiers éléments pour une théorie de l'irréductibilité sémiotique », *Communication langages*, vol. 185, n° 3, 2015b, p. 3-22, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2015-3-page-3.htm> (page consultée le 20 janvier 2022).



De façon incidente, le carnaval typographique joue un rôle essentiel dans la compréhension de l'ordre typographique ordinaire. Par son outrance et son principe d'inversion, il ne parle pas uniquement de lui, mais de la part cachée de la typographie courante. Il la révèle. Il donne à voir en creux le processus d'effacement de la typographie dans l'ordre de l'écriture ordinaire. Il affirme la puissance des cadres.<sup>566</sup>

La page balzacienne est abordée comme le lieu d'une performance éditoriale : performance certes simple et basique, puisque la disparité des éditions démontre qu'il n'y a pas une recherche visuelle dans la suite, mais qui a le mérite de définir la littérature comme la composition de rapports concrets.

L'ordre logique est bouleversé, la figure canonique mise sens dessus dessous, la prédominance du texte, établie comme essence d'un art d'écriture, est détrônée.<sup>567</sup>

Les signes sont les traces des caractères typographiques, laissant ainsi voir les coulisses d'une littérature, l'image du texte laissant voir les énonciations éditoriales.<sup>568</sup> Cette « image du texte »,<sup>569</sup> à comprendre comme ce qui apparaît et ce qui a été façonné en amont<sup>570</sup>, est la mise en portrait de la littérature où la page, par extension aux caractères typographiques, n'est pas autre chose que ce qu'elle est : un espace de trace qui a travaillé avec des ordres.

caractère à l'endroit, à l'envers  
de face, profil plein  
trace blanche

La page est ce qui permet au texte d'advenir, « d'exister et d'être “aux yeux du lecteur”, ce par quoi advient le “contenu” ». <sup>571</sup> C'est cette épaisseur que souhaite raviver, ramener aux pupilles, la notion d'énonciation éditoriale, soit une « épaisseur » (la résistance physique, matérielle, la présence sociale et idéologique) qui, si elle concerne principalement la posture de lecture et appelle à une nouvelle approche de la lecture, impose le fait littéraire au travers d'une image, d'un façonnage éditorial, une physiologie (au sens d'étude des tissus et organes d'un corps) de la page.

<sup>566</sup>Emmanuel Souchier, *loc.cit.*

<sup>567</sup>Margot Mellet, « La poursuite du fait littéraire », *Imaginations*, 2024d.

<sup>568</sup>Emmanuel Souchier, *loc.cit.*

<sup>569</sup>*Ibid.*

<sup>570</sup>L'étymologie d'image demeure incertaine : Morin propose néanmoins de considérer le terme comme un dérivé du grec ancien ἐκμαγεῖον, ekmageion lui-même dérivé de μάσσω, masso (« pétrir, façonner »).

<sup>571</sup>Emmanuel Souchier, *loc.cit.*

## 4.2.2. Espace des respirations

Trois mots en capitales  
un pli  
un blanc  
un mot en capitales  
un retour à la ligne  
une suite en petites capitales  
un retour à la ligne  
un mot  
un retour à la ligne  
un blanc  
un mot

Réputé complexe, au point où plusieurs études y ont cherché des sens cachés comme cela a pratiquement toujours été le cas pour la réception des œuvres mallarméennes, le poème en vers libres *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* est le récit d'un naufrage, d'une errance sur des flots troubles et impétueux qui sont à l'image de l'insatisfaction fameuse de l'auteur au traitement éditorial de la page.

pas assez à droite  
lettres pas assez grandes les capitales  
un espace un plus  
trop étroit  
mêmes italiques

Sitôt publié une première fois au sein de la revue *Cosmopolis* en 1897, Mallarmé travaille à une nouvelle édition à la suite de la proposition de l'éditeur Amboise Vollard. Écrit à la fin de sa vie, le *Coup de dés* est le dernier espace de travail laissé justement en travail si on se réfère au projet d'édition avec Ambroise Vollard et l'imprimerie Firmin-Didot (la mort de l'auteur en 1898 met fin au projet, mais Vollard conservera tout de même les épreuves dont la publication sera à l'origine d'un regain dans les éditions du poèmes). La page dans le projet mallarméen n'est pas seulement un support de médiation, c'est l'espace en création : des caractères typographiques (le choix de l'imprimeur Firmin-Didot pour la seconde édition doit permettre l'utilisation de caractères rares d'emploi), le travail de l'espace de la double

page pour rappeler les larges formats de la presse de l'époque et de l'esthétique de l'affiche. Le Didot, police créée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, correspond au projet mallarméen, monumental et néo-classique,<sup>572</sup> pour l'extrême rigueur, contraste et austérité de son tracé, le plein gras de son trait à la différence de ses déliés qui demeurent fins, sa structure symétrique en axe droit, la standardisation de ses empattements.<sup>573</sup> Entre esthétique de l'affiche par l'exploration d'un graphisme typographique<sup>574</sup>, mode japonisante (notamment la vague de Hokusai qui déferle avec force sur l'imagerie de la fin du XIX<sup>e</sup>), l'impressionnisme qui vient marquer l'art de questions métaphysiques (avec l'irruption de la philosophie allemande de Hegel et de Schopenhauer) et la partition sonore, la page du *Coup de dés* est le paysage d'une époque où le réel du sens est en crise : le poème se distancie de l'impératif poétique de l'énonciation, d'une raison du texte, qui le fige dans une tradition, une grammaire.

être figuratif ou ne pas être  
fleur de dieu et mal de mort  
expérience de la marge  
fractale de l'infini  
ronde des signes du monde

Cette mesure de la page dans la densité, la minutie et les exigences autoritaires du poète à des endroits qui peuvent paraître dérisoires sont à l'origine d'une succession d'épreuves mises en dialogue entre les acteurs du projet (mais aussi les proches de Mallarmé) jusqu'à ne plus être sentées aux yeux de l'imprimeur (qui qualifiera le projet comme « l'œuvre d'un fou » et bloquera la publication).

si proche  
presque sans à redire

L'édition de Gallimard en 1914 réalisée par E. Bonniot respecte la particularité de la page, notamment en se basant sur quelques épreuves du projet Vollard, en utilisant cependant un format légèrement plus petit que celui apparemment discuté dans le cadre du projet<sup>575</sup>.

---

<sup>572</sup>Barbara Bohac, « Mallarmé et l'esthétique du livre », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, « Livre et société », 2021, p. 149-164, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pupo/1883> (page consultée le 9 novembre 2023).

<sup>573</sup>James Felici, *Le manuel complet de typographie*, Peachpitt Press, 2003, 324 p.

<sup>574</sup>Mallarmé, dès sa jeunesse, s'intéresse à la typographie et par elle, considère déjà en 1870 le livre comme un objet esthétique (Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*, Tours Paris, Farrago L. Scheer, 2004c).

<sup>575</sup>Les épreuves du poème issues de l'imprimerie Firmin-Didot présentaient des pages de 38 sur 29 cm, soit des doubles pages de plus de 50 cm de largeur. L'édition de Gallimard (Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*

La totalité des épreuves n'est publiée qu'à partir de 1993, menant notamment à de nouvelles éditions de la part des éditions Gallimard et d'autres instances comme par les éditions Pierson et Ptyx en 2004.

Cette aventure éditoriale s'articule désormais avec toute la complexité culturelle d'un objet polymorphe : d'une édition à une autre, le titre même change (d'un *Coup de Dés* *Jamais n'abolira le Hasard* de la première publication<sup>576</sup>, à *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard* de la publication des épreuves, jusqu'à *un coup de dés jamais n'abolira le hasard* pour l'édition Pierson et Ptyx), la disposition varie (selon le format de la page choisie), les traces typographiques diffèrent (selon le choix de police), autrement dit le paysage du naufrage fluctue. Que cite-t-on alors lorsque l'on mentionne le poème de Mallarmé ? autrement que la suite des énonciations éditoriales qui en font un objet littéraire à constamment parfaire, Mallarmé parvenant depuis la tombe à nous entraîner dans la folie d'une quête de l'œuvre parfaite.

la mouche du millimètre  
jouer la note à la mesure des signes  
le battement de l'empatement  
le diktat du point à la ligne  
l'obsession d'un débordement qui soit dans l'équilibre d'un horizon

Étalé sur onze<sup>577</sup> doubles pages, le poème joue des variations typographiques, sur les propositions secondaires, et sur les blancs pour créer le paysage d'un sinistre imminent. Selon le déplacement, selon où est porté le regard dans la page, le sens du poème change de destinée. Le hasard est alors un rythme, un mouvement physique, un geste. Les espaces blancs, nécessaires à toute lecture, ont été calculés et appréhendés comme des respirations visuelles et cognitives (« as visual and cognitive breaks »),<sup>578</sup> ils font donc partie intégrante de l'écriture.

---

*jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 2014e, Faksimile-Edition der Ausgabe 1914) a fait l'économie dans les marges.

<sup>576</sup>L'index du numéro de la revue ne respecte cependant pas le choix des capitales en lissant l'ensemble du titre.

<sup>577</sup>Ce nombre varie selon les éditions, la version dans la revue *Cosmopolis* de mai 1897 était concentrée en 9 pages recto-verso, la version de Firmin-Didot s'étalait sur 24 grandes pages (38 sur 29 cm).

<sup>578</sup>Bonnie Mak, *op. cit.*, p. 17.

Il n'est pas étonnant en effet au vu du jeu de composition de la page que les études mallarméennes se soient concentrées dans un premier temps à trouver un sens caché. La lecture du poème impose un déchiffrement, un déplacement, une errance, un mouvement. Chaque double page n'est autre chose que ce qu'elle répartit : un paysage où le blanc dispersé, le corps, la graisse, la casse, l'ombre des écritures par graphisme mimétique forment l'action en train de se dérouler, la vague, le ciel, le lancer de dés.

Le poème s'imprime, en ce moment, tel que je l'ai conçu ; quant à la pagination, où est tout l'effet. Tel mot, en gros caractères, à lui seul, domine toute une page de blanc et je crois être sûr de l'effet. [...] La constellation y affectera, d'après des lois exactes, et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement, une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre, etc. : car, et c'est là tout le point de vue (qu'il me fallut omettre dans un « périodique »), le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite et, figuré sur le papier, repris par les Lettres à l'estampe originelle, en doit rendre, malgré tout quelque chose. (Lettre de Mallarmé à Gide, 14 mai 1897)<sup>579</sup>

Constellation,<sup>580</sup> la page a alors autant d'importance dans ce qui s'y trace que dans les vides, les absences, le silence des traces alentour. La page est ici un retour à une essence graphique de l'écriture que Christin analyse comme une restitution du « processus de l'écriture primitive »<sup>581</sup> qui aura marqué son siècle par « un mouvement profond de réévaluation et de recreation de la lettre ».<sup>582</sup> Dans la double page prise comme une unité, une lecture des signes dans leur épaisseur est rappelée à l'œil,<sup>583</sup> faisant ainsi passer du loisir studieux du déchiffrement ou de la supposition (*deviner*) à la divination, la recherche du lien entre le support et la trace.

[L]a page, ici est fondatrice, non seulement parce que c'est sur elle que repose la création du poète mais parce que le *don du texte* passe également d'abord par son approche. Le commentaire qu'a donné Mallarmé de son poème pour la revue *Cosmopolis* ne traite que d'elle, réservant à la typographie quelques lignes où elle est assimilée à une interprétation vocale accessoire.<sup>584</sup>

<sup>579</sup>Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 - 1871*, Bertrand Marchal et Yves Bonnefoy (dir.), Paris, Gallimard, « Collection Folio Classique » n° 2678, 1999b, 688 p.

<sup>580</sup>Elsa Courant, « Écrire Au « Folio Du Ciel » : Le Modèle De La Constellation Dans "Un Coup De Dés" De Mallarmé », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 116, n° 4, 2016, p. 869-891, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/44516157> (page consultée le 9 novembre 2023) ; *Ibid.*

<sup>581</sup>*Op. cit.*, p. 260.

<sup>582</sup>*Ibid.*

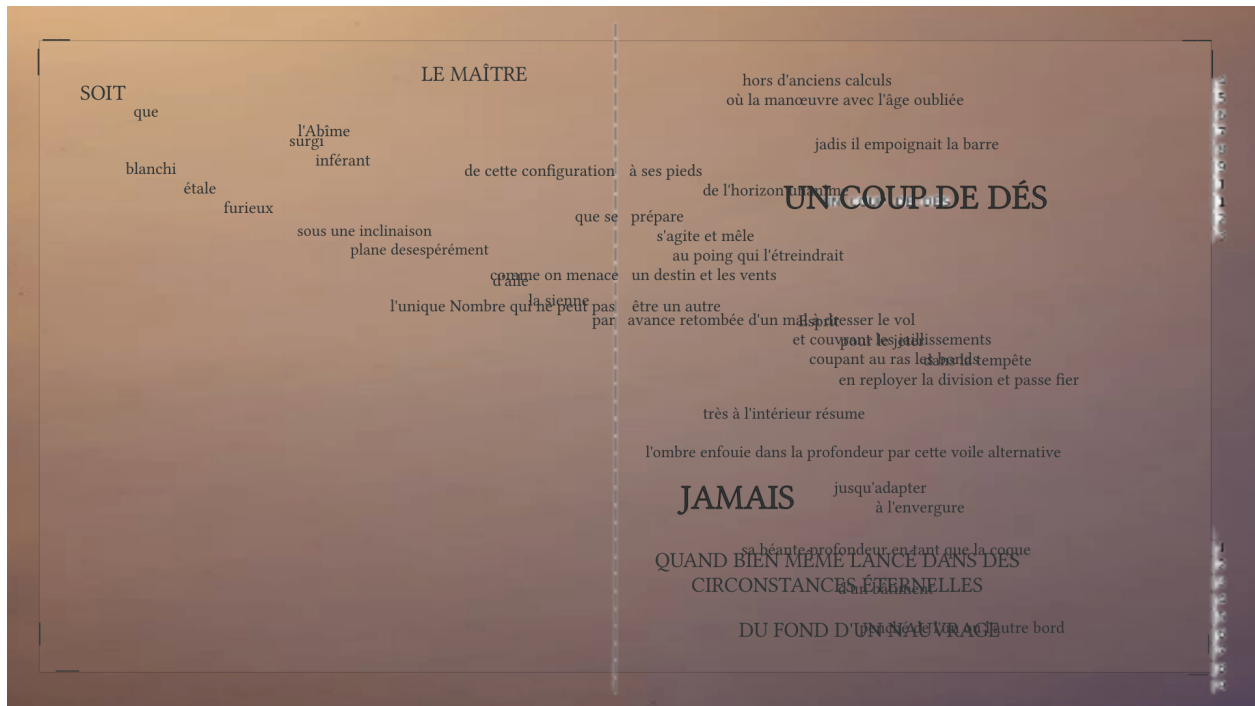
<sup>583</sup>*Op. cit.*

<sup>584</sup>*Ibid.*, pp. 214-215.

Si cependant la typographie est d'importance seconde, n'étant pas « le véhicule exclusif du sens »,<sup>585</sup> c'est parce que la page est le lieu de la réelle transgression : aller-simple au-delà des restrictions classiques, la page mallarméenne « invente l'écran sur le papier »<sup>586</sup> où le blanc est une donnée visuelle.

ut pictura paginas  
 blanches respirations graphiques  
 recherche de la suite de la ligne

Dans l'idée de donner au naufrage poétique de Mallarmé l'espace qu'il appelle de ses souffles, la page qui est une « pensée de l'écran »,<sup>587</sup> de faire dépasser la page de la feuille, plusieurs expérimentations ont été tentées à l'écran pour bénéficier d'un cadre élargi et de dynamique de mouvement de l'écriture. La première expérimentation (qui a été effectuée dans le cadre d'une **performance** lors des *Unconference 2023* de l'*Electronic Literature Organization*) a été menée avec l'outil de montage vidéo Shotcut pour produire une édition poétique visuelle.



**Figure 71.** Résultat de l'expérimentation : *Coup2D*

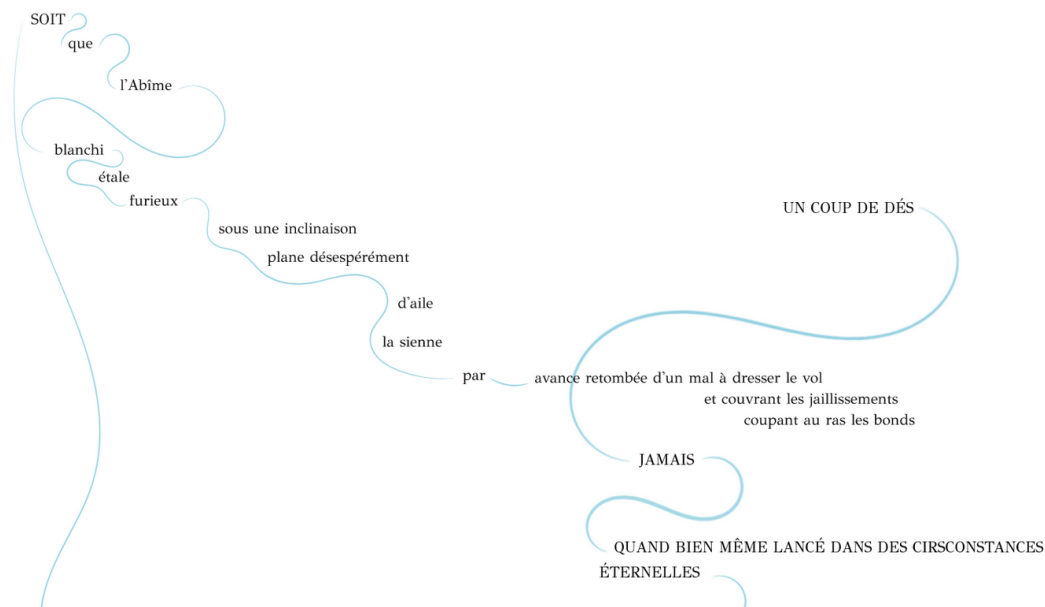
<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>586</sup> Margot Mellet, « « Mais étaient-ce des signes ? » », *Revue Fémur*, vol. 7, 2023b, disponible en ligne : <https://revuefemur.com/index.php/2023/06/10/mais-etaient-ce-des-signes> (page consultée le 27 juillet 2023).

<sup>587</sup> Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 8.

La pratique de création implémentant la conviction que l'écriture ne peut se concevoir en dehors de son inscription technique et médiatique, en dehors de son support et des gestes de façonnage, le texte-vidéo produit joue d'une hybridité entre les signes et leurs recouvrements. La performance mettait donc en tension les mécanismes de recherche éditoriale (typographie et mise en page) avec les méthodes de montage vidéo (ajout de filtres, mouvements) en plus d'une immersion dans l'espace intime du montage.

Cette expérimentation a surtout montré que la limite à la ligne libre mallarméenne perdurait dans le lieu du signe en mouvement. Le cadre de la vidéo se trouvait toujours aux commandes du regard de la lecture, ne laissant pas les blancs exprimer leurs pleines matières. C'est pourquoi, pour dépasser cette contingence, une autre expérimentation a suivi faisant cette fois-ci appel à l'hypertexte et au fonctionnement du format SVG (*Scalable Vector Graphics*, un format de données et un langage pour décrire des graphiques vectoriels à deux dimensions).



**Figure 72.** Première mouture du *Coup2D* hypertexte

Au demeurant inachevée, la création ici vise à produire un paysage poétique dans lequel l'œil peut se déplacer, qu'il peut arpenter en suivant une ligne parcourant l'espace de long en large de manière dynamique (les mots et les lignes apparaîtraient de manière orchestrée, à l'aide de minutage de leurs éléments dans la page HTML).

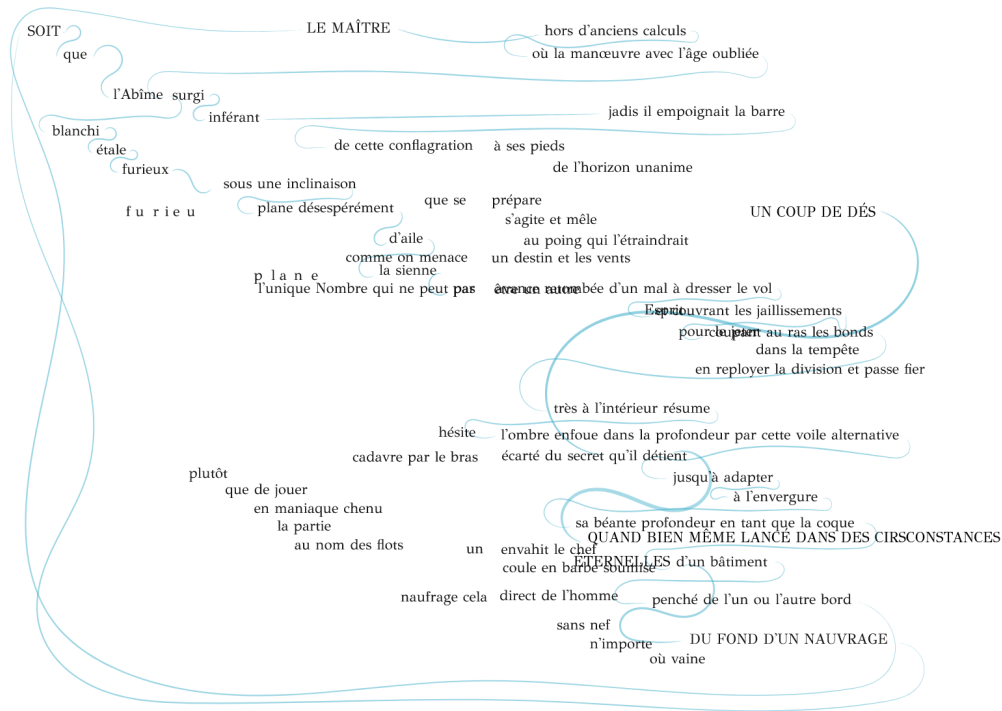


Figure 73. Édition partielle du *Coup2D* hypertexte

« Maître » d'un navire pris dans un funeste naufrage, le regard jette sur le blanc les dés pour défier une dernière fois le ciel, c'est-à-dire la page où se lèvent les vagues d'écritures, avant de perdre la ligne.

#### 4.2.3. La ligne retrouvée

un objet

3 dimensions

une boîte

15.49 x 6.86 x 23.88 cm

un livre

6 x 9 pouces

format

une page

20 mètres

192 plis

paratexte



Nuit dans la page, la création *Nox* de Carson peut laisser le souvenir d'une ballade dans le blanc d'un paysage. Écrit en mémoire de son frère, la page de *Nox* refuse la rupture ou son découpage, ce qui fait du livre « un artefact autant qu'un récit » (« as much an artifact as a piece of writing »<sup>588</sup> / « autant un artefact qu'un écrit »). Décrit successivement comme « a pastiche of numbered entries »<sup>589</sup> / « un pastiche d'entrées numérotées », « a tactile and visual delight »<sup>590</sup> / « un plaisir tactile et visuel », « a diversion from our expectations »<sup>591</sup> / « un détournement de nos attentes », la page a une identité propre qui remodèle le cadre de ses frontières.

Littérature en boîte, livre accordéon, page raccordée, la création de Cendrars avec Delaunay, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913),<sup>592</sup> décrit comme le « premier livre simultané »<sup>593</sup> a été réalisé sur une même recherche de ligne et de défilement de l'écriture sur un support qui n'est plus contingenté par la main ou par un entour de lecture.

Cependant, à la différence de *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, la page de *Nox* est une pièce à une face, tout se déroule sous les yeux, presque sans la main, presque sans le lecteur/lectrice qui ne peut alors que suivre le sillon d'une écriture. La dimension élégiaque de la création est alors autant thématique et narrative (le récit du deuil de Michael Carson, frère de l'auteure) que structurelle et éditoriale (le modèle du livre bien que les librairies ou les sites de vente le décrivent comme un « Livre relié ») par une page refusant la rupture, se définissant comme un flot blanc.

<sup>588</sup>Meghan O'Rourke, « The Unfolding », *The New Yorker*, 2010, disponible en ligne : [www.newyorker.com/magazine/2010/07/12/the-unfolding](http://www.newyorker.com/magazine/2010/07/12/the-unfolding).

<sup>589</sup>Charles M. Stang, « "Nox" or the Muteness of Things », *Harvard Divinity Bulletin*, vol. 40, n<sup>os</sup> 1-2, 2012, disponible en ligne : [www.bulletin.hds.harvard.edu/articles/winter-spring2012/nox-or-muteness-things](http://www.bulletin.hds.harvard.edu/articles/winter-spring2012/nox-or-muteness-things).

<sup>590</sup>Lorraine Martinuik, « A Careful Assemblage », *Jacket2*, vol. 8, 2011, disponible en ligne : <https://jacket2.org/reviews/careful-assemblage>.

<sup>591</sup>Bethany Bradshaw, « The Work of Art in the Age of Technological Translation : The Materiality of Anne Carson's *Nox* », *Free Verse*, n<sup>o</sup> 23, 2013, disponible en ligne : <https://freeversethejournal.org/issue-23-winter-2013-bethany-bradshaw-essay/> (page consultée le 1 avril 2022).

<sup>592</sup>*La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, Édition des Hommes Nouveaux, 1913.

<sup>593</sup>Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : la vie, le verbe, l'écriture*, Paris, Denoël, 2006, Éd. revue, corrigée, augmentée, p. 299.

endroit  
gris un peu  
fragments  
citations  
définitions  
traductions  
extraits  
de poésie  
de photographie  
de peinture  
de dessin  
envers  
blanc

La boîte est alors un contenant pour une matière susceptible de se dérouler et un cercueil pour un ensemble de souvenirs et de sentiments qui ont été consignés par l'auteure comme le flux de pensée.

Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux ; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, formant le minuscule tombeau, certes, de l'âme.<sup>594</sup>

Livre qui « met en œuvre son propre paradoxe en se proposant comme épitaphe de Michael Carson et de l'idée même du livre » (« enact[ing] its own paradox by offering itself as an epitaph for Michael Carson, but also for the idea of the book itself »<sup>595</sup> / « mettant en œuvre son propre paradoxe en se proposant comme épitaphe de Michael Carson, mais aussi de l'idée même du livre »), *Nox* est surtout un espace d'impossible mise en page d'un objet d'origine<sup>596</sup>.

---

<sup>594</sup>Stéphane Mallarmé, *op. cit.*

<sup>595</sup>Tanis MacDonald, « Night in a Box : Anne Carson's *Nox* and the Materiality of Elegy », dans *Material Cultures in Canada*, Wilfried Laurier UP, 2015, p. 51-64, p. 57.

<sup>596</sup>« Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element : its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be. » (Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, trad. de Lambert Dousson, Paris, Gallimard, « Folioplus », 2007b, p. 214) / « Même la reproduction la plus parfaite d'une œuvre d'art souffre d'un manque : sa présence dans le temps et l'espace, son existence unique à l'endroit où elle se trouve. » (traduction personnelle)

When my brother died I made an epitaph for him in the form of a book.  
This is a replica of it, as close as could get. (4<sup>ème</sup> de couverture)<sup>597</sup>

À la mort de mon frère, je lui ai fait une épitaphe sous la forme d'un livre.  
Voici une réplique de cette épitaphe, aussi proche que possible. (traduction  
personnelle)

Le carnet à l'origine de la page horizon était un carnet personnel de l'auteure dont les textes (ou intertexte dans la mesure où les fragments sont eux-mêmes des collages de différents feuillets) ont été pour certains retranscrits et donc les images ont été répliquées à la qualité Xerox. La transposition en ce sens assume son état de composition : en témoignent les effets de transparences (l'envers d'un pli est présent comme une ombre sur l'endroit d'un autre), de textures (certains feuillets ont été volontairement numérisés en laissant apparent les plis, les froissements, les coupes irrégulières), d'épaisseurs (les bords des fragments donnent l'impression d'avoir été posés sur la page, sans être plaqués ni collés ; certains feuillets débordent d'un pli à un autre) et d'usures (des tâches, des marques, des coulures sont laissés comme autant de traces ou de métalangages d'un récit interne à la page).

Si on pouvait voir ce geste de duplication et mise en exemplaire à partir d'un matériau de l'intime comme une remédiation,<sup>598</sup> le traitement de la page en réalité contredit quelque peu cette approche : la page n'est pas une restitution des qualités passées des pages du carnet, elle est une réinvention d'une ligne qui est une ligne sentimentale. Témoin d'une ligne de désir, *Nox* est un réplique au sens de réponse et de repli<sup>599</sup>.<sup>600</sup>

*Nox* n'est pas un remède.

*Nox* est une ligne qui traverse la rupture.

---

<sup>597</sup>Anne Carson, *Nox*, New York, New Directions, 2010.

<sup>598</sup>Kiene Brillenburg Wurth, « Re-Vision as Remediation : Hypermediacy and Translation in Anne Carson's *Nox* », *Image [and] Narrative*, vol. 14, n° 4, 2013, p. 20-33, p. 27.

<sup>599</sup>Sens qui sont ceux du terme latin *replicare*.

<sup>600</sup>Gillian Sze, « The Consolatory Fold : Anne Carson's *Nox* and the Melancholic Archive », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 44, n° 1, 2019, p. 66-80, disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/scl/2019-v44-n1-scl105054/1066499ar/> (page consultée le 21 mars 2022), p. 67.

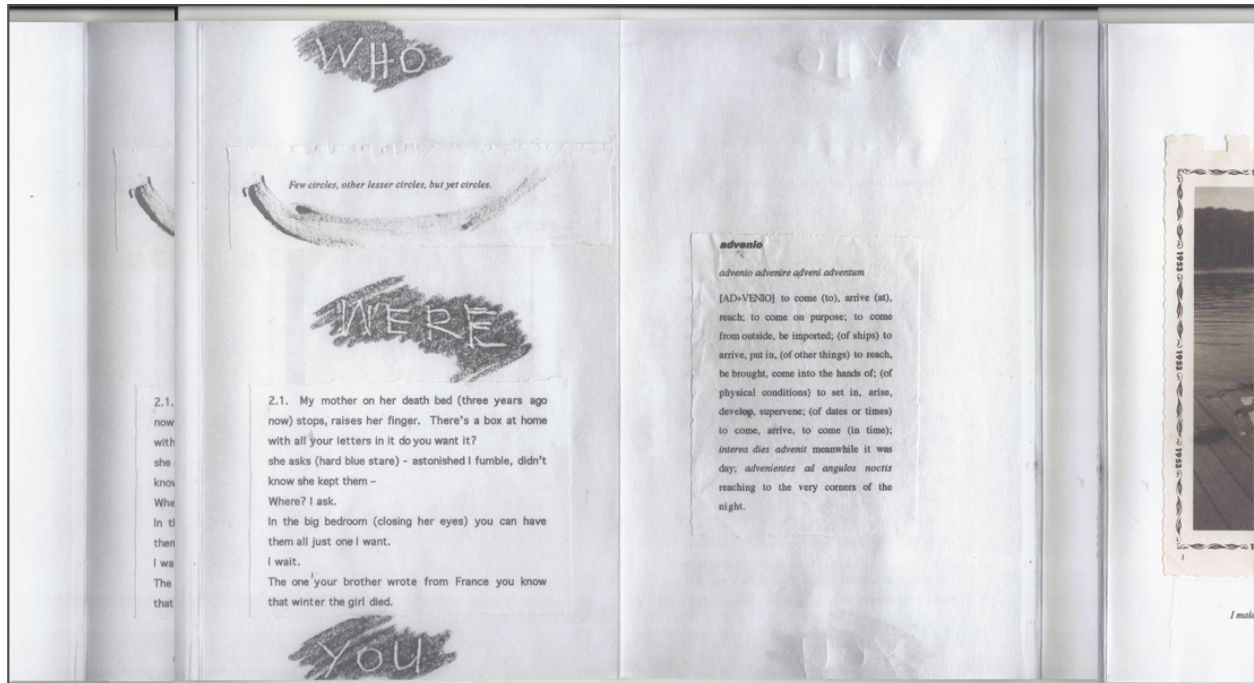


Figure 74. Page filée de nyx

[Lien vers la création \*Page filée de nyx\*](#)

L'édition partielle de quelques plis de *Nox* en HTML, la *Page filée de nyx*, souhaite ici retranscrire le comportement de la page une fois son coffre ouvert : elle se déroule tout en séquençements.

*Nox* is not simply read but also felt, seen, unfolded, and sifted through.<sup>601</sup>

*Nox* ne se lit pas seulement, il se ressent, se voit, se déploie et se traverse.  
(traduction personnelle)

Cette dimension de *trans* (-parente, -figuration) est intégrée au récit puisque la section 1.1 présente la définition du terme *per* (« à travers ») ; la section 1.2 où l'ombre d'une image d'un pli à un autre en traitant du thème de l'autopsie ; la section 1.3 présente l'étymologie du terme *mute* (formation onomatopéique ne renvoyant pas au silence mais à une idée de l'opacité de l'être humain). Pour autant, il demeure ce constat de l'irréversible dans la création de Carson qui emprunte d'ailleurs à Heidegger (« Science and Reflection »)<sup>602</sup> le concept d'*Unumgängliche* traduit par *Overtakelessness*, ou *Incontournable*, soit ce qui ne peut être ni évité ni ignoré, ce sur quoi on recueille des faits tout en ne pouvant pas changer le cours des choses.

<sup>601</sup>*Ibid.*, p. 66.

<sup>602</sup>Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology, and Other Essays*, New York, Garland Pub, 1977a, pp. 155-82.

La dynamique du fragment qui s'articule à l'absence de marqueurs paratextuels hérités du codex (numéro de page, titre de chapitre, table des matières) a été perçue comme un moyen de concentrer l'attention sur l'objet plutôt que le récit (« [b]y limiting the reading process through the fragmentation, attention is drawn to the medium as a signifying tool »<sup>603</sup> / « en limitant le processus de lecture par la fragmentation, l'attention est portée sur le support en tant que dispositif de signification ») autant qu'une modélisation narrative de la structure de la base de données<sup>604</sup> en tant que liste d'items refusant l'ordre de la liste.<sup>605</sup> Cependant les fragments participent autant à une ligne du temps de la page : les penser comme des fragments n'empêche pas de les inscrire dans un paysage global de papier.

La ligne de la page s'articule alors comme un recueillement, à l'image d'un chapelet dont on égraine les grains, les replis sont autant de scansions d'une même prière. L'édition de la création dont s'est chargé *New Directions* ne prévoit pas tant une action sur la page, une intervention qui serait la direction d'une lecture, qu'elle laisse la page redevenir une ligne, le mouvement d'une ligne à sa guise. Unité matérielle qui impose un maniement propre à l'agencement de sa chair, le livre sorti de son coffre, se déploie par la page en répandant ses fragments ~~sous~~ sur la table, les genoux, le sol, la suite. Décrit comme « not exactly a companionable object »<sup>606</sup> / « pas franchement un objet de compagnie », la page peut être vécue comme un double mouvement : le déploiement sans contrôle possible d'une ligne à l'image du déferlement d'émotions et de souvenirs ; et la reconfiguration de l'espace de lecture comme un espace qui se pense en amont et en fonction de la page.<sup>607</sup>

I have argued that we can best understand the materiality of *Nox* by considering not what it is but what it asks us to do. Complicating its status as an object for passive aesthetic reception.<sup>608</sup>

J'ai défendu l'idée que la meilleure façon de comprendre la matérialité de *Nox* est de considérer non pas ce qu'elle est, mais ce qu'elle nous demande de faire. Cela complique le statut de l'objet en tant qu'objet de réception esthétique passive. (traduction personnelle)

---

<sup>603</sup>Françoise Palleau-Papin, *Nox : Anne Carson's Scrapbook Elegy*, 2014, disponible en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00996806> (page consultée le 28 mars 2022), p. 9.

<sup>604</sup>Gillian Sze, *loc.cit.*

<sup>605</sup>Lev Manovich, *op. cit.*, p. 225.

<sup>606</sup>Andrew Motion, *The Cinder Path*, London, Faber, 2010.

<sup>607</sup>Sam Anderson, « Family Album », *New York Magazine*, 2010, disponible en ligne : <https://nymag.com/arts/books/reviews/65592/> ; Gillian Sze, *loc.cit.*

<sup>608</sup>Gillian Sze, *loc.cit.*, p. 76.

Au-delà de la prévision, des recommandations qui ont pu être formulées par les études de la création de Carson, la page est destinée à déborder de l'espace, de sortir du cadre.

20 mètres ne passent pas dans mon bureau sauf si je les fais grimper sur les murs comme  
\*Nox\* ne peut pas être déployé dans le métro sauf si on le fait parcourir une rame  
La page ne tient pas dans une poche mais on peut la faire passer dans une pour la me  
peut être lu en déplaçant toujours un peu plus loin l'horizon et la fin de la ligne

Hors des bureaux, des tables, des présentoirs, *Nox* est une page de sol, murs, plafond, architectures qui peuvent être arpentées comme un escalier :

Do you have a long staircase ?

Drop it down and watch it unfold. I did.<sup>609</sup> reprenant les propos de Carson

Vous avez un grand escalier ?

Laissez-le tomber et regardez-le se déployer. C'est ce que j'ai fait.  
(traduction personnelle)

La lecture n'est plus aisée, passive, sans conséquence, transportable. Face à cette page, elle redevient un mouvement de déplacement, de configurations physiques où on se plie soi-même, les genoux, les poignets, les articulations à sa ligne :

Nox thus gives us a heightened awareness of reading as a spatialized and materialized activity.<sup>610</sup>

Nox nous permet ainsi de prendre conscience que la lecture est une activité spatialisée et matérialisée. (traduction personnelle)

Au contraire d'un bouleversement de la linéarité de texte, approche de la création qui a notamment été formulée par Sze où le pliage « disrupts the linearity of the text and intensifies our haptic orientation toward the artifact », <sup>611</sup> la page n'est rien d'autre qu'une ligne de rencontre avec elle-même.

---

<sup>609</sup>Parul Sehgal, « Evoking the Starry Lad Her Brother Was », *The Irish Times*, 2011, disponible en ligne : [www.irishtimes.com/culture/books/evoking-the-starry-lad-her-brother-was-1.577255](http://www.irishtimes.com/culture/books/evoking-the-starry-lad-her-brother-was-1.577255).

<sup>610</sup>Gillian Sze, *loc.cit.*, p. 68.

<sup>611</sup>*Ibid.*, p. 66.

#### 4.2.4. Le travers de la page

Repenser la page implique d'abord de différer le geste de l'inscription, de le faire pencher quelque peu du côté de l'envers du caractère, de la tranche ou de la marge de l'espace du commun.

toucher de biais  
observer en fronçant  
émarger en plein dans le centre

ner à une autre, puis une autre, puis une autre  
près trame  
mes plantes à rhizomes

Ce décentrement relève principalement – dans la physiologie, la reconfiguration ou le pliage – d'un aménagement de la page qui laisse ainsi voir la part éditoriale du fait littéraire. Les pages balzaciennes n'ont en effet de sens que si l'on infléchit l'attitude classique, en ne regardant plus le signe pour ce qu'il dit mais pour ce qu'il est.

métal d'écriture qu'absorbe le grain du blanc

blanc qui laisse le poumon de la lecture se regorger

avant que de replonger dans le pli qui se répète au fil des blancs, noirs, blancs, n

Voyage à rebours de la lettre lue, les différentes créations imposent chacune à leurs manières, par la casse, la vague ou le pli, de remonter dans le temps de la page, d'y voir l'espace en travail où a été édité et informé le fait littéraire.

[...] il y a longtemps que je me suis condamné moi-même à l'oubli ; le public m'ayant brutalement prouvé ma médiocrité. Aussi j'ai pris le parti du public et j'ai oublié l'homme de lettre, il a fait place à l'homme de lettres de plomb [...]. [Lettre d'Honoré de Balzac à Loëve-Veimars, [1827]<sup>612</sup>

Les lettres de plomb ou la page des nervures sont autant de stratagèmes pour réconcilier les savoir-faire de l'écriture en une même composition de rapports. Composée dans une époque de doute, la *Physiologie* est la création d'un homme hésitant entre deux professions sans être totalement établi ni dans l'une ni dans l'autre (son imprimerie était alors proche de la faillite). Cet aspect de la figure balzacienne, pourtant importante puisque c'était le premier métier de l'auteur, a été beaucoup oubliée dans les études de la *Physiologie*, mais est tout autant omise dans les plus récentes éditions puisque les éditions numériques de l'ouvrage, obligées de laisser les pages typographiques au format d'image, ne propose aucune information explicative sur le sens de ces pages. Encore largement ignorées des études

<sup>612</sup>Honoré de Balzac, *Correspondance*, Roger Pierrot et Hervé Yon (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » n° 528, 575, 627, 2006, p. 317.



littéraires, à l'exception des recherches de Souchier et des personnes qui ont lu Souchier, ces pages dénoncent ce qu'elles subissent : l'idéalisation littéraire, l'aveuglement des analyses, les poutres d'une architecture qui oublie ses propres charpentes.

La synergie ou le mariage balzacien, et le contrat de peau que Jackson passe avec ses *mots* permettent d'intégrer les coulisses et rouages techniques, plastiques, éditoriaux au sein même du projet d'écriture. Ce qui pouvait faire cloison entre projet et publication, entre le faire et le donner à lire, est alors poreux dans une approche de la création comme le lieu où l'énonciation éditoriale est un élément de la poétique.

Considérant l'écrit dans toute son épaisseur (sa résistance physique, ses caractéristiques plastiques, ses contextes culturels), l'énonciation éditoriale est cette notion proposant de décentrer une tradition des études littéraires, de la ramener à ses caractères fondamentaux. Dans ce décentrement face au texte, l'analyse du contenu tel qu'il se présente rejoint l'examen du contenu tel qu'il se structure. Paradoxalement peu citée dans les disciplines littéraires (davantage utilisée dans le cadre des Humanités numériques), l'image du texte qu'elle articule (comme la poétique textuelle qui assemble matière et mots)<sup>613</sup> est une image écrite qui ne peut se défaire de la page comme le lieu de son existence. Cette perspective rappelle la considération de la puissance de l'écriture dans la valeur graphique de son support :

[U]n tracé n'est rien sans le support sur lequel il s'inscrit et qu'il ne peut se définir comme un signe qu'en relation avec lui.<sup>614</sup>

Dans les travers de la page, la création semble procéder d'une anamorphose, en tant que décentrement vis-à-vis d'un modèle classique mais également comme son propre modèle, celui d'une révélation ontologique :

[S]i l'on connaît surtout l'anamorphose – littéralement, une « forme qui revient », c'est-à-dire une déformation réversible (souvent, par la médiation d'un miroir) – grâce aux maîtres de la Renaissance comme Dürer, les structures ou même les logiques anamorphiques sont bien plus anciennes. Dès l'antiquité, on savait que l'harmonie des ensembles architecturaux dépendait d'une déformation des lignes naturellement corrigée par l'œil humain. Ces perspectives courbes, ou « dépravées », selon l'expression de Jurgis Baltrušaitis (1984) qui leur a consacré des travaux approfondis, n'ont donné naissance au terme « anamorphose » qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Elles qualifient alors plus précisément des images dissimulées dans d'autres images :

<sup>613</sup>Emmanuel Souchier, *loc. cit.*

<sup>614</sup>Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 17.



bien qu'antérieur à l'apparition du terme, Les ambassadeurs (1533) de Holbein constitue un exemple canonique de ce genre.<sup>615</sup>

La révélation de l'anamorphose, pour la physiologie, le naufrage et la ligne retrouvée, est celle de l'être de la page ou de la page dans l'être. Le carnaval typographique *est* la page<sup>616</sup> et *fait* sens dans la mesure de ses traces éditoriales : imposant une autre lecture, une lecture de biais, du « *dire* typographique » ou « "*dire*" qui se tait pour se donner à voir ». <sup>617</sup>

On comprend mieux dès lors le sens des anamorphoses classiques : en imposant un second point de vue dans le tableau, elles rompent avec les règles strictes de la perspective et leur caractère illusoire, pour inviter le spectateur à opérer un premier déplacement dans l'image et, même, autour de l'image.<sup>618</sup>

La lecture de la page n'est pas à appréhender cependant comme la révélation de la véritable essence du fait littéraire : l'anamorphose met en lumière la conjoncture des êtres (la page existe comme espace linguistique, paysage formel, matière concrète). L'approche de la page dans ses travers est alors un moyen de redéfinir le fait littéraire comme une pluralité d'instances.

---

<sup>615</sup>Servanne Monjour, « Le modèle anamorphique », dans *Mythologies postphotographiques. L'invention littéraire de l'image numérique*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, disponible en ligne : <http://parcoursnumeriques-pum.ca/10-mythologies/> <https://www.parcoursnumeriques-pum.ca/10-mythologies/chapitre12.html> (page consultée le 10 mars 2022).

<sup>616</sup>Souchier dira plutôt « [l]e *carnaval typographique* [...] fait donc partie du *texte* » (*loc.cit.*) mais sa formule *faire partie* semble trop douce pour signifier la dimension ontologique de l'approche.

<sup>617</sup>*Ibid.*

<sup>618</sup>Servanne Monjour, *loc.cit.*

### 4.3. Page paysage

Ouvrir la page à la propre force de sa matière implique la redéfinition des cadres, leur élongation au dehors de la table de lecture, mais également de nouvelles transpositions.

un paysage dans un ailleurs  
avec des colonnes de la taille de l'écran  
des mots qui bougent via les corps  
des formes qui reprennent les mouvements de leurs signes

Quatre saveurs de la page paysage suivent et posent une même question :

The construction of the page, including the layout of text, space, and image, all help to embody a message.<sup>619</sup>

La construction de la page, y compris la disposition du texte, de l'espace et de l'image, contribue à incarner un message. (traduction personnelle)

La page est donc ce qui la compose mais aussi ce qui n'en relève pas, ce qui va plus loin dans la ligne, son dehors des bords, le biais du paysage.

#### 4.3.1. Page blanche

Technologie exceptionnelle chez Smith, « espace “propre” [qui] circonscrit un lieu de production pour le sujet », <sup>620</sup> face-à-face autant angoissant que désirable, la page blanche est le lieu qui appartient au geste qui n'a pas encore eu lieu, l'espace des possibles mais aussi la surface où rien n'a été accompli. C'est le moment où tout commence déjà (« [i]n a front of me, in the dim light, lies this white paper »).<sup>621</sup>

---

<sup>619</sup>Bonnie Mak, *op. cit.*, p. 22.

<sup>620</sup>Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 199.

<sup>621</sup>Edmund Husserl, *Ideas for a Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy. First book : General Introduction to Pure Phenomenology*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 2014, 358 p., p. 65.

*This page intentionally left blank*

C'est un lieu désensorcelé des ambiguïtés du monde. Il pose le retrait et la distance d'un sujet par rapport à une aire d'activités. Il est offert à une opération partielle mais contrôlable. Une séparation découpe dans le cosmos traditionnel, où le sujet restait possédé par les voix du monde. Une surface autonome est placée sous l'œil du sujet qui se donne ainsi le champ d'un faire propre. Geste cartésien d'une découpe instaurant, avec un *lieu* d'écriture, la maîtrise (et l'isolement) d'un sujet devant un *objet*. Devant sa page blanche, chaque enfant est déjà mis dans la position de l'industriel, de l'urbaniste, ou du philosophe cartésien, – celle d'avoir à gérer l'espace, propre ou distinct, où mettre en œuvre un vouloir propre.<sup>622</sup>

Régressif territoire où la projection semble pouvoir aller de tout bord, avoir un but, un horizon production que propose Certeau. La toute-puissance accordée à la page est cependant à resituer dans le contexte de chaque énonciation et de celle qui n'ont pas eu lieu, des envers laissés blancs qui permettent l'inscription, l'imposition d'un signe, et la transparence d'une colonne à une autre comme un emballage vivant, poreux. La page blanche, celle qui semble imparfaite parce que laissée en attente d'une fixation et d'un contexte, est un modèle ici pour ouvrir le cadre et la contemplation de la matière même.

[T]he literal sense of a sheet of paper, the figurative sense of Locke's famous *tabula rasa*, and senses current in the use of new media that take up and figuratively "remediate" this notion, such as that of the blank address bar of an internet browser, or the blank field of a search engine.<sup>623</sup>

[L]e sens littéral d'une feuille de papier, le sens figuré de la fameuse *tabula rasa* de Locke, et les sens courants dans l'utilisation des nouveaux médias qui reprennent et « remédient » au sens propre cette notion, comme celle de la barre d'adresse vide d'un navigateur internet, ou du champ vide d'un moteur de recherche. (traduction personnelle)

Le vide, l'espace laissé en suspens, l'attente, le « pas encore », ces termes semblent définir une chair de la page blanche à parfaire : jusqu'au premier carnet d'écriture personnel **Blank** dont le nom provient justement de ce lieu qui n'a pas encore de nom, qui ne voulait pas en avoir pour rester à construire et en parallèle déconstruction.

---

<sup>622</sup>Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 199.

<sup>623</sup>Dominic Smith, *op. cit.*, p. 35.

\\blāk\

c'est en français un anglicisme pour désigner la partie d'une canne à lancer

c'est en vieux allemand un adjectif pour qualifier de propre, pur, lisse, nu/neutre

c'est en moyen anglais un mot pour dire ce qui est vide, infertile, inutile

c'est la <target> des pages qu'on veut ouvrir dans un nouvel onglet

c'est la promesse d'accroches et de vacuités à venir

extrait du post *Le temps de la déconstruction* dans la section « Fabrique »  
de [Blank.blue](#)

Cependant le vide n'est pas vierge, il est au contraire un territoire bien plus complexe et la référence que fait Smith à la *tabula rasa* de Locke (*An Essay Concerning Human Understanding* 1689) oriente au contraire vers une parcelle déjà animée et arpentée sans que les traces nous soient directement apparentes pour des raisons de conventions d'approche.

Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any *ideas*. How comes it to be furnished? Whence comes it by that vast store which the busy and boundless fancy of man has painted on it with an almost endless variety? Whence has it all the materials of reason and knowledge? To this I answer, in one word, from *experience*. In that all our knowledge is founded; and from that it ultimately derives itself.<sup>624</sup>

Supposons donc que l'esprit soit, comme on le dit, une feuille blanche, dépourvue de tout caractère, sans aucune *idée*. Comment se fait-il qu'il soit fourni? D'où lui vient cette vaste réserve que la fantaisie affairée et sans bornes de l'homme y a peinte avec une variété presque infinie? D'où lui viennent tous les matériaux de la raison et de la connaissance? Je réponds en un mot : de l'expérience. C'est sur elle que se fonde toute notre connaissance, et c'est d'elle qu'elle découle en dernier ressort. (traduction personnelle)

La page blanche est donc ce cadre dans lequel plongent l'entendement, les recherches maïeutiques, pour saisir comment fonctionne l'esprit humain, comment émerge la pensée, comment émerge l'inscription qui semble faussement s'imposer et qui est en réalité toujours contextuellement soumise. Si commune soit l'expérience de la page blanche, elle est toujours singulière :

---

<sup>624</sup>John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, R. S. Woolhouse (dir.), London, New York : Penguin Books, 1997, 784 p., p. 45.

The apprehension [of the paper] is a singling out, every perceived object having a background in experience. Around and about the paper lie books, pencils, ink-well, and so forth, and these in a certain sense are also “perceived”, perceptually there . . . ; but whilst I was turned towards the paper there was no turning in their direction. . . . They appeared and yet were not singled out, were not posited on their own account. Every perception of a thing has such a zone of *background intuitions*.<sup>625</sup>

L’appréhension [du papier] est une singularisation, chaque objet perçu possédant un arrière-plan dans l’expérience. Autour du papier se trouvent des livres, des crayons, un encrier, etc., et ceux-ci, dans un certain sens, sont également « perçus », perceptivement là . . . ; mais tandis que j’étais tourné vers le papier, je ne me tournais pas dans leur direction. . . . Ils sont apparus, mais n’ont pas été distingués, n’ont pas été posés pour leur propre compte. Toute perception d’une chose comporte une telle zone d’« intuitions d’arrière-plan ». (traduction personnelle)

Parlant du processus de création de Bacon, Deleuze fait du blanc de la page un plein signifiant :

En effet, ce serait une erreur de croire que le peintre travaille sur une surface blanche et vierge. La surface est déjà tout entière investie virtuellement par toutes sortes de clichés avec lesquels il faudra rompre.<sup>626</sup>

La réflexion de Deleuze d’ailleurs citée par Smith,<sup>627</sup> ne se propose pas seulement comme une approche de la peinture ou plus largement de la question esthétique, il s’agit bien plus d’une « provocation to as far as we can in inquiring into the virtual “background” that constitutes the “actuality” of a painter’s situation »<sup>628</sup> / « provocation incitant à aller plus loin dans la recherche de l’“arrière-plan” potentiel qui constitue l’“actualité” de la situation d’un peintre ». Autrement dit, il s’agit d’une approche phénoménologique du processus de création, du geste de la trace avant qu’il ne rencontre le support d’enregistrement. Dans ce système, tout ce que l’individu a en lui et autour de lui participe d’une condition d’arrière-plan ou d’une influence sur sa situation pratique et concrète d’action. Le lieu de la page blanche devient alors la surface qui ne répond pas (uniquement ni même totalement) de l’intentionnalité de la main. Le cliché est justement ce conditionnement, ce cadre cimenté dans des pratiques, qui empêche non seulement l’émergence de nouvelles pratiques mais également la perception critique renouvelée.

<sup>625</sup>Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 117.

<sup>626</sup>Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, « L’ordre philosophique », 2002a, 158 p., p. 19.

<sup>627</sup>*Op. cit.*, p. 50.

<sup>628</sup>*Ibid.*

C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur : en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer. Il ne peint donc pas pour reproduire sur la toile un objet fonctionnant comme modèle, il peint sur des images déjà là, pour produire une toile dont le fonctionnement va renverser les rapports du modèle et de la copie. Bref, ce qu'il faut définir, ce sont toutes ces « données » qui sont sur la toile avant que le travail du peintre commence. Et parmi ces données, lesquelles sont un obstacle, lesquelles une aide, ou même les effets d'un travail préparatoire.<sup>629</sup>

blanche mais pas vierge

non, l'homme ne peut pas faire ce qu'il veut de la blanche surface

### 4.3.2. Page peau

Retour aux dermes du vivant, le projet *SKIN : A Story Published on the Skin of 2095 Volunteers* est une création à même la peau humaine. Initié en 2003, *SKIN* a pour support les multiples peaux tatouées dispersées dans le monde dont l'auteure porte le premier mot tatoué, le titre. À ce jour, 553 *words* composent un récit de 372 phrases.

Writer Shelley Jackson invites participants in a new work entitled "Skin." Each participant must agree to have one word of the story tattooed upon his or her body. The text will be published nowhere else, and the author will not permit it to be summarized, quoted, described, set to music, or adapted for film, theater, television or any other medium. The full text will be known only to participants, who may, but need not choose to establish communication with one another. In the event that insufficient participants come forward to complete the first and only edition of the story, the incomplete version will be considered definitive. If no participants come forward, this call itself is the work.<sup>630</sup>

<sup>629</sup>Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 83.

<sup>630</sup>Shelley Jackson, « Author Announces Mortal Work of Art », *Ineradible Stain*, 2003, disponible en ligne : <https://ineradicablestain.com/skin-call.html> (page consultée le 8 novembre 2023).

L'écrivaine Shelley Jackson invite les participants à participer à une nouvelle œuvre intitulée « Skin ». Chaque participant doit accepter de se faire tatouer sur le corps un mot de ce récit. Le texte ne sera publié nulle part ailleurs et l'auteur ne permettra pas qu'il soit résumé, cité, décrit, mis en musique ou adapté pour le cinéma, le théâtre, la télévision ou tout autre support. Le texte intégral ne sera connu que des participants, qui peuvent, mais ne sont pas tenus, d'établir une communication entre eux. Si trop peu de participants se présentent pour compléter la première et unique édition de l'histoire, la version incomplète sera considérée comme définitive. Si aucun participant ne se manifeste, cet appel constitue l'œuvre elle-même. (traduction personnelle)

Le texte de *SKIN* était initialement prévu pour être une des nouvelles dans *The Melancholy of Anatomy* que Jackson publia en 2002.

personne ne sera habilité à lire  
sauf les mots qui forment le récit

Le fonctionnement de l'inscription, qui établit le geste d'encrage par la distance entre l'auteur et le sujet-support puisque l'écrivain est la multitude des mains laissées anonymes ayant tatoué les peaux, inverse justement une considération sur la page comme espace de relation entre l'auteur, l'autorité et la lecture, la réception.

The page, in this sense, would more accurately be described as a private space, which authors do not share with readers and which even readers of the same work may not share with one another.<sup>631</sup>

La page, en ce sens, serait plus justement décrite comme un espace privé, que les auteurs ne partagent pas avec les lecteurs et que même les lecteurs d'une même œuvre ne peuvent pas partager entre eux. (traduction personnelle)

Éclaté en plusieurs instances vivantes dans le monde, *SKIN* forme un récit qui n'existe pas en dehors des seules et uniques incarnations de ses mots. Entre les mots et l'auteure s'établit un pacte, un contrat qui évoque le contrat que peut passer une instance auctoriale avec une instance éditoriale. Comme le dit l'auteure dans un entretien avec Ian Daffern, il ne s'agit pas tant d'une performance collective mais d'une exploration d'une autre façon de publier, par le tatouage, ce qui ne prévoit par l'horizontalité qui pourrait être défendue dans le principe de performance (où l'auteur et les participants co-crésent). L'auteure demeure maître de son œuvre.

---

<sup>631</sup>Shane Butler, *op. cit.*, p. 9.



Prospective participants should contact the author (shelley@drizzle.com) and explain their interest in the work. If they are accepted they must sign a contract and a waiver releasing the author from any responsibility for health problems, body image disorders, job-loss, or relationship difficulties that may result from the tattooing process. On receipt of the waiver, the author will reply with a registered letter specifying the word (or word plus punctuation mark) assigned to participant. Participants must accept the word they are given, but they may choose the site of their tattoo, with the exception of words naming specific body parts, which may be anywhere but the body part named. Tattoos must be in black ink and a classic book font. Words in fanciful fonts will be expunged from the work.

When the work has been completed, participants must send a signed and dated close-up of the tattoo to the author, for verification only, and a portrait in which the tattoo is not visible, for possible publication. Participants will receive in return a signed and dated certificate confirming their participation in the work and verifying the authenticity of their word. Author retains copyright, though she contracts not to devalue the original work with subsequent editions, transcripts, or synopses. However, correspondence and other documentation pertaining to the work (with the exception of photographs of the words themselves) will be considered for publication.<sup>632</sup>

Les participants potentiels doivent contacter l'auteure (shelley@drizzle.com) et lui faire part de leur intérêt pour ce projet. S'ils sont acceptés, ils doivent signer un contrat et une décharge dégageant l'auteure de toute responsabilité en cas de problèmes de santé, de troubles de l'image corporelle, de perte d'emploi ou de difficultés relationnelles pouvant résulter du processus de tatouage. À la réception de la décharge, l'auteure répondra par une lettre recommandée précisant le mot (ou le mot accompagné d'un signe de ponctuation) attribué au participant. Les participants doivent accepter le mot qui leur est attribué, mais ils peuvent choisir l'emplacement de leur tatouage, à l'exception des mots nommant des parties spécifiques du corps, qui peuvent être placés n'importe où sauf sur la partie du corps nommée. Les tatouages doivent être réalisés à l'encre noire et dans une police de caractères classique. Les mots écrits dans des polices fantaisistes seront supprimés de l'œuvre.

Une fois l'œuvre achevée, les participants doivent envoyer à l'auteure une photographie en gros plan du tatouage, datée et signée, à des fins de vérification uniquement, ainsi qu'un portrait sur lequel le tatouage n'est pas visible, en vue d'une éventuelle publication. Les participants recevront en retour un certificat signé et daté confirmant leur participation à l'œuvre et attestant de l'authenticité de leur mot. L'auteure conserve les droits d'auteur, mais s'engage à ne pas dévaloriser l'œuvre originale par des éditions ultérieures, des transcriptions ou des synopsis. Toutefois, la correspondance et les autres documents relatifs à l'œuvre (à l'exception des photographies des mots eux-mêmes) seront pris en considération pour la publication. (traduction personnelle)

---

<sup>632</sup>Shelley Jackson.

Malgré la procédure, les étapes de vérification des pages comme des contrôles qualité, les corps devenus mots ont la possibilité de perturber l'œuvre, de la saboter ou de reprendre le contrôle sur la page.

jackson owes me a story. i never got sent mine. . .got this stupid word i'm going to cover up, so the story won't ever be complete.

fail.

jackson me doit une histoire. Je n'ai jamais reçu la mienne. . . j'ai ce mot stupide que je vais recouvrir, donc l'histoire ne sera jamais complète.

échec.

(commentaire présent sous la vidéo de l'entretien)

Décrite par Jackson elle-même comme une « mortal work of art », l'œuvre ne prévoit pas de remplacement des *mots* en cas de disparition des corps qui les portent. Tache indélébile (le site documentant le projet et ses développements porte le nom de *Ineradlicable Stain*), l'écriture résulte d'une incorporation de la page sur une surface délimitée (un corps dans toutes ses variations) qui se meut désormais au travers de l'individu : c'est le geste d'inscription qui établit le support, fait de l'individu le *mot* d'un récit.

From this time on, participants will be known as “words”. They are not understood as carriers or agents of the texts they bear, but as its embodiments. As a result, injuries to the printed texts, such as dermabrasion, laser surgery, tattoo cover work or the loss of body parts, will not be considered to alter the work. Only the death of words effaces them from the text. As words die the story will change; when the last word dies the story will also have died. The author will make every effort to attend the funerals of her words.

À compter de cette date, les participants sont appelés « mots ». Ils ne sont pas considérés comme les porteurs ou les agents des textes qu'ils portent, mais comme leurs incarnations. Par conséquent, les blessures infligées aux textes imprimés, telles que la dermabrasion, la chirurgie au laser, le recouvrement de tatouages ou la perte de parties du corps, ne seront pas considérées comme une altération de l'œuvre. Seule la mort des mots les efface du texte. Au fur et à mesure que les mots meurent, le récit se modifie ; lorsque le dernier mot meurt, le récit est également mort. L'auteure s'efforcera d'assister aux funérailles de ses mots.

Prix à payer pour une page qui reflète son récit, la mort d'un mot est ce qui arriva avant la fin officielle du projet. La mortalité est une part inhérente du projet<sup>633</sup> qui n'est pas tant lié à la matière (la peau des *mots* pourrait être conservée de quelques moyens que ce soit à l'image de parchemins) que de la conception de la page : appréhension presque mystique, *SKIN* est ontologiquement inscrite sur les corps vivants des personnes et n'existe pas en dehors. La page de *SKIN* ne se résume alors pas au derme, à un ensemble de peaux, mais à un principe du vivant qu'imprègne l'écriture et le geste d'écriture dans son enveloppe.

le récit aurait-il jamais été achevé ? est-ce son but ?

peut-il véritablement être considéré comme inachevé

quand les mots qui le composent continuent de se mouvoir dans le monde ?

les phrases ont peut-être encore du sens malgré la disparition du mot.

Les expansions du projet courent l'imaginaire de la page en peau comme de multiples fils tendus :

si un \*mot\* se recouvre, peut-il être appelé palimpseste ?

« People have written to me saying that if two Words met,

fell in love and had a baby, would that offspring be a footnote? »

Si le récit de *SKIN* ne comporte pas ses 2095 mots au cœur battant prévus, Jackson a décidé de rompre en quelque sorte sa propre règle (de l'illisible et de la reproduction notamment) en publiant en 2011 sur la chaîne YouTube du *Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive* une [version vidéo du projet](#). Après avoir récolté en quelques semaines 200 vidéos des *mots*, vidéo où chacun des *mots* montre son tatouage et prononce à voix haute le mot, Jackson a opéré un montage pour raconter l'histoire dérivée de *SKIN*.

plan serré

poignet, torse, cheville

Dans ce récit libre, la voix narrative est laissée aux *mots*. Bricolage dermographique et jeu de la contrainte oulipienne,<sup>634</sup> Jackson a eu à composer avec les 191 mots différents pour articuler un récit de 899 mots. Le texte-vidéo alterne les vidéos des *mots* en en répétant certains ou en insérant des noirs à l'écran pour marquer la ponctuation de la narration

<sup>633</sup>Marie Bouchet, « The SKIN Project by Shelley Jackson. The Tattooed Text as a Mortal Work of Art. », *La Peulogie - Revue de Sciences Sociales Et Humaines Sur Les Peaux*, n° 4, 2020, p. 145, disponible en ligne : <https://shs.hal.science/halshs-02567841> (page consultée le 9 novembre 2023).

<sup>634</sup>*Ibid.*

polyphonique. Une transcription normalisée est proposée dans l'étude de 2020 de Bouchet,<sup>635</sup> remplaçant les ponctuations et majuscules. Or, dans l'idée de respecter la règle du miroir entre support et récit qu'avait formulée l'auteure au début du projet mais aussi parce que la peau se suffit à la page, un extrait d'une transcription *mot pour mot* (conservant les absences de minuscules, de ponctuations, les répétitions) suit :

SKIN

After the fall  
we came to in another place  
we don't remember, who we are but we are certain that we are not

Not dead.

This landscape of rippling skin,  
with glass houses inhabited with settlers.  
like us.

This is just like life.

They say the dead go into exile.

wrapped in scenes of a former life.

The skin about them is memorious

but they are not

they are in print

but we are not like them

we are certain of it

No, our skin is inhabited

we are swelling with our story.

Even If we don't remember it

we go into one of the glass houses

there, we face one another

who are we anyway.

on one of ankles,

[...]

### 4.3.3. Page écran

page dans un rectangle qui se meut

signes dans un cadre dans un cadre dans un cadre

le support bouge sur le support sur le support

Articulant toute l'esthétique de son œuvre sur l'interartialité ou plus largement sur la fluidité entre le cinéma et les autres arts<sup>636</sup>, le réalisateur britannique Greenaway adapte librement à l'écran les pages de *Notes de chevet* de Sei Shōnagon.<sup>637</sup> En se basant sur la

<sup>635</sup>*Ibid.*

<sup>636</sup>*Le Ventre de l'architecture* (1987) entre cinéma et architecture, *Le Cuisinier, le voleur, sa femme et son amant* (1989) entre cinéma et théâtre, *La Ronde de nuit* (2007) entre cinéma et peinture, etc.

<sup>637</sup>*Notes de chevet*, André Beaujard (dir.), Paris, Gallimard Unesco, « Connaissance de l'Orient » n° 5, 2009.

structure et l'imagerie de cette œuvre de la littérature japonaise, le film de Greenaway, *The Pillow Book* (1996) fait de l'espace de l'écran la matière de la page.

Entrelacs de destins et de savoir-faire liés à l'écriture (calligraphie, édition, traduction), le film est l'histoire de Nagiko, fille de calligraphe, dans son épanouissement en tant qu'auteure et dans sa vengeance sur l'ancien éditeur et agresseur de son père. La question du tracé, de la calligraphie à la typographie, est ce qui constitue le fil rouge d'une narration centrée sur la poétique du fragment : les 300 notes d'origine rédigées par Shōnagon autour de l'an mille représentent l'une des premières manifestations dans la littérature japonaise d'un genre qui sera célébré par la suite : celui des *zuihitsu* ou « écrits au fil du pinceau » qui se fonde sur l'énumération et la diversité.<sup>638</sup>

scène d'ouverture

le rituel au centre

encerclé dans un rond

marques rouges tranchant dans les nuances de gris

des signes déjà qu'on ne lit pas tout à fait

Dès la scène d'ouverture, l'écran est le lieu où s'accomplit le geste d'inscription comme rituel de passation : à chaque anniversaire, le père de Nagiko calligraphie le visage de sa fille pour célébrer sa venue au monde. Être page de peau est alors le destin qui est recherché par Nagiko devenue adulte, se mettant en quête du parfait amant-calligraphe. Après une suite d'échecs (les bons amants n'étant pas de bons calligraphes et inversement), elle rencontre Jérôme, un traducteur anglais dont l'éditeur s'avère être l'ancien éditeur du père de Nagiko. Avec la complicité de Jérôme, elle envoie à l'éditeur une série d'hommes dont les peaux ont été calligraphiées de sa main. Dans une suite shakespearienne oscillant entre jalousies réciproques et orchestration de la mort pour reconquérir l'aimé, Jérôme périt. Son corps, qui avait été calligraphié par Nagiko, est exhumé par l'éditeur qui fait prélever la peau pour en faire son livre de chevet. Le dernier homme-livre envoyé par Nagiko est celui qui accomplira l'acte de vengeance en tuant l'éditeur. Le récit se clôt sur le rite originel : Nagiko calligraphiant comme son père le visage de sa fille issue de son amour avec Jérôme.

<sup>638</sup>Tzvetana Kristeva, « The Pillow Hook », *Nichibunken Japan review : bulletin of the International Research Center for Japanese Studies*, vol. 5, 1994, p. 15-54, disponible en ligne : <http://doi.org/10.15055/00006137>.

Comme dans *SKIN* sans le caractère indélébile ou dans *Fahrenheit 451* (1953) de Bradbury par la transmission orale, l'incarnation de l'écriture est un remodelage du corps humain à des fins de pagination : la poétique passe et dépend pour les individus-livres et les *mots* par un principe de cohérence entre message, matière et mise en scène. Les 13 hommes-livres de Nagiko

The First Book of Thirteen [I],  
The Book of the Innocent,  
The Book of the Idiot,  
The Book of Impotence,  
The Book of the Exhibitionist,  
The Book of the Lovers,  
The Book of the Seducer,  
The Book of Youth,  
The Book of Secrets,  
The Book of Silence,  
The Book of the Betrayed,  
The Book of False Starts,  
The Book of the Dead,

sont des adéquations entre page et message : l'homme-livre du silence est un messager dont la langue a été calligraphiée ; les hommes-livres de l'innocence et de l'idiot vont de pair puisqu'il s'agit de deux touristes suédois ; l'homme-livre de l'impotence est un vieil homme courant dans les rues ; l'homme-livre de l'exhibitionniste est un Américain ; l'homme-livre des amants est l'amour de Nagiko ; l'homme-livre du séducteur est une jeune homme resté trop longtemps sous la pluie et dont les inscriptions ont ruisselé sur sa peau ; l'homme-livre des secrets est un moine qui a été écrit dans les endroits cachés ; et enfin le dernier homme-livre, celui de la mort, est un sumo envoyé à l'éditeur pour l'assassiner. Les mortalités des pages calligraphiques permettent d'exprimer à l'écran une symbolique correspondance entre le mot, la matière et le monde. Le fait littéraire est alors affaire de symbiose et de cohérence.



**Figure 76.** Extraits joints des hommes-livres de Nagiko. Collage à partir des images du film *The Pillow Book* (Greenaway 1996)

Cette matérialité/mortalité va en réalité plus loin dans une fictive étendue que le projet *SKIN* ne le prévoyait : les supports d'inscription toujours font partie de l'œuvre, jusque dans la mort. Deuxième transfiguration qui s'établit après la mort du corps, le livre est extrait du mortel pour être transformé en livre de chevet. L'homme-livre numéro 6, Jérôme ou *The Book of the Lover*, est *édité* sous les ordres de l'éditeur. Du dépeçage (l'extraction de la peau sur le support vivant) à la reliure,



coupe du texte

ébouillage

réduire la peau au derme

en ôtant poils, cornes, lambeaux de chairs restées après le dépeçage

bains

ponçage

reliure

chutes

restes du corps après dépeçages (organes, os, veines)

les étapes du processus éditorial sont montrées à l'écran qui devient alors le lieu de la  
fabrique des pages.



**Figure 77.** De gauche à droite, haut à bas, Coupe | Ébouille | Baigne, ponce et sèche | Relie | Chute. Captures du film *The Pillow Book* (Greenaway 1996)



Jouant de l'esthétique des sinogrammes<sup>639</sup>, Greenaway retravaille l'écran pour y mettre en scène le geste d'inscription en le coupant cependant d'une raison du signe ou d'une convention du cadre : il ne s'agit pas de traduire les écritures à l'écran, il ne s'agit pas de respecter l'exigence du lisible, il s'agit de contempler les formes, de les superposer, de mener à l'amalgame graphique :



**Figure 78.** Montage du visage de Nagiko (au centre) superposé avec une page des *Notes de chevet* avec le cadre d'une Sei Shōnagon fictionnelle (rectangle haut). Capture du film *The Pillow Book* (Greenaway 1996)

<sup>639</sup> « Dans tout le film domine l'écriture chinoise : soit en tant que pages que l'on peut penser issues du *Pillow Book* ; soit en tant qu'inscriptions sur le visage de Nagiko faites par son père, puis, le jour de la mort de ce dernier, par l'éditeur ; soit en tant qu'inscriptions faites par ses amants sur son corps avec un mélange de calligraphies, puis, finalement sur les treize hommes que Nagiko envoie à l'éditeur comme les treize chapitres d'un livre dont le dernier signe la mise à mort de l'éditeur avec son consentement (le film se termine aussi par Nagiko écrivant sur le visage de sa fille nouveau-née). Le jeu de l'écriture sur la toile renvoie au jeu de l'écriture sur les corps et vice versa » (Anne Ermolieff, « Pillow Book ou l'expression de deux fascinations sans limites : la chair et la calligraphie », *Savoirs et clinique*, n° 15, n° 1, 2012, p. 151-156, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2012-1-page-151.htm> (page consultée le 29 avril 2019)).



**Figure 79.** Amalgame de Nagiko et de Sei Shōnagon avec en cadre une page des *Notes de chevet*. Capture du film *The Pillow Book* (Greenaway 1996)



**Figure 80.** Extrait de la scène d'ouverture où le visage de Nagiko enfant est entourée des doubles noms. Capture du film *The Pillow Book* (Greenaway 1996)

La page est l'espace concentrique de montage autour de la trace et de son support :

Cette forme visuelle [...] fonctionne en « couches » superposées, [et] provoque [...] un réel décentrement de la perspective visuelle. Ce décentrement s'accompagne d'une ambiguïté du sens, par surcharge, qui déjoue nos habitudes de lecture tout en étayant puissamment la narration<sup>640</sup>

Laissées sans traductions, bien que le film se destine à un public franco-britannique, les signes calligraphiques sont un rappel plastique à l'écran d'une porosité entre image et texte qui sont « embrassés » au sein d'un même cadre.<sup>641</sup> En plus de remédier le livre sous une nouvelle forme et plasticité,<sup>642</sup> l'écran compose avec la profondeur de plusieurs signes et de leur réciproque porosité au travers de l'épaisseur graphique.

Dans une interview, [Greenaway] disait, en effet, regarder l'idéogramme comme une synthèse complexe de textes et d'images : une unité minimale de cet agencement. L'idéogramme a une valeur plastique et graphique et attire par sa forme visuelle<sup>643</sup>

Cet embrassement graphique qui donne de l'épaisseur à la surface s'inscrit dans un mythe de l'origine du monde où chaque être est d'abord le support d'inscription de son propre nom.

When God made the first clay model of a human being, He painted the eyes. . . , and the lips. . . and the sex. And then He painted in each person's name lest the person should ever forget it. If God approved of His creation, He breathed the painted model into life by signing His own name.<sup>644</sup>

Quand Dieu fit le premier modèle en argile d'un être humain, il peignit les yeux. . . , les lèvres. . . et le sexe. Il a ensuite inscrit le nom de chaque personne, afin qu'elle ne l'oublie jamais. Si Dieu approuvait sa création, il donnait vie au modèle peint en signant de son propre nom. (traduction personnelle)

---

<sup>640</sup>Caroline San Martin et Karine Bouchy, « Surface, coprésence : circulations. The Pillow Book de Peter Greenaway », *Lignes de fuite*, vol. 2, 2016, disponible en ligne : [http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id\\_article=39&artsuite=2](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=39&artsuite=2), p. 3.

<sup>641</sup>Margot Mellet, *loc.cit.*

<sup>642</sup>Margot Mellet, *Défaire et remédier le livre. Analyse de la figure-écran du livre dans The Pillow Book de Peter Greenaway*, 2021a, disponible en ligne : <https://projets.ex-situ.info/etudesdulivre21/liv2/mellet/> (page consultée le 17 juin 2021).

<sup>643</sup>Caroline San Martin et Karine Bouchy, *loc.cit.*, p. 3.

<sup>644</sup>Anne Ermolieff, *loc.cit.*



**Figure 81.** Montage du corps de Nagiko calligraphié (au centre) sur une page des *Notes de chevet* superposée sur un paysage. Capture du film *The Pillow Book* (Greenaway 1996)

Proche de l'invention du support,<sup>645</sup> le rapport de l'humain au monde est une appréhension de la surface d'écriture et la possibilité de moduler le paysage de l'inscription. Le destin de la page, *se faire surface d'inscription* ou l'inventer sur un corps étranger, est dans le film de Greenaway la dynamique permettant la transmission non seulement d'un récit, mais également d'une ontologie, d'un rapport au monde.<sup>646</sup>

<sup>645</sup>Anne-Marie Christin, *op. cit.*

<sup>646</sup>Anne Ermolieff, *loc.cit.*





**Figure 82.** Montage de Sei Shōnagon (au centre) sur une page des *Notes de chevet* superposée sur un paysage. Capture du film *The Pillow Book* (Greenaway 1996)

#### 4.3.4. Page-planche

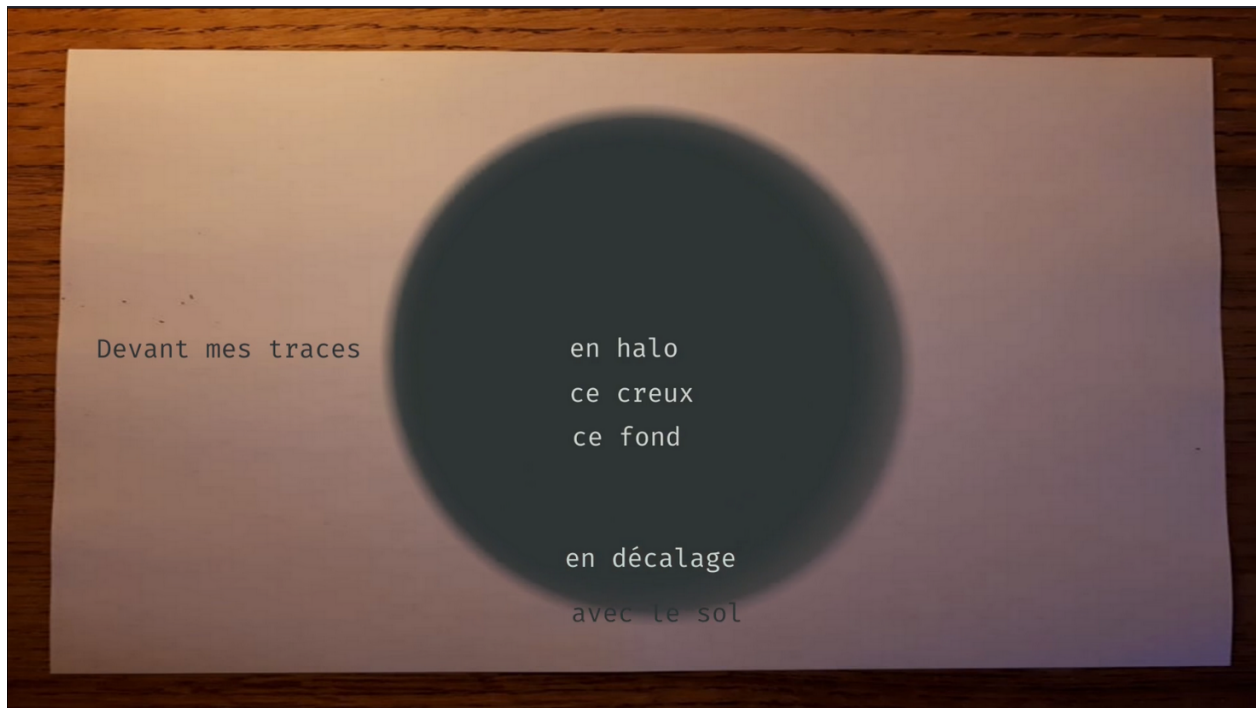
montage sans formation

mixer sans grains sonores

Les pages-planches sont une des séries des textes-vidéos développés au cours des années de doctorat à partir du logiciel de montage montage Shotcut. Les deux Pages-planches (*Faire page paysage* (2021) et *Celles qui survivent aux Hommes*)<sup>647</sup> sont des expérimentations des porosités entre supports (page, bois, écran) et des dynamiques de transparence et de recouvrement permises par les nouveaux environnements d'écriture. Il s'agit fondamentalement de planches de bois, les planches utilisées communément pour la découpe d'ingrédients divers, où est travaillée une page, cet espace blanc plein que l'on vide, par des effets de transparence

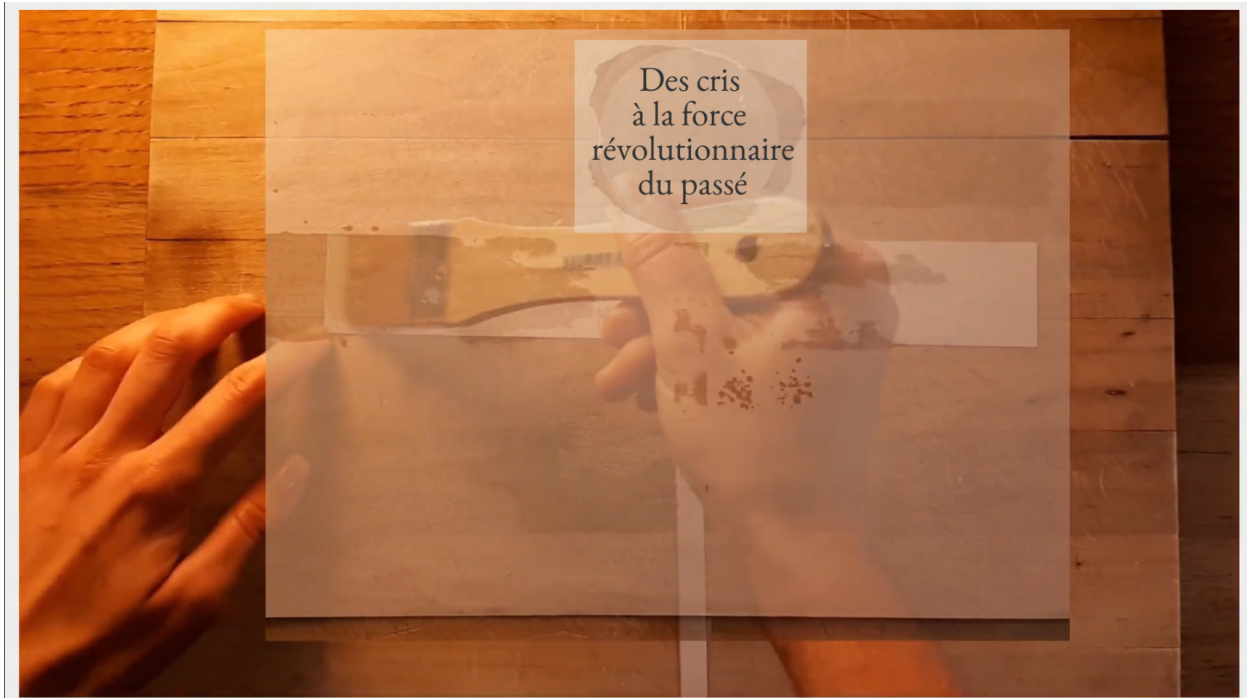
<sup>647</sup> *Celles qui survivent aux Hommes*, 2022b, disponible en ligne : <https://musemedusa.com/dossier-10/celles-qui-survivent-aux-hommes/> (page consultée le 10 novembre 2023).

divers. La page blanche sur la planche est une image orientée au format paysage, qui a subi une distorsion par le montage pour la rendre plus longue dans le rectangle du montage.



**Figure 83.** Capture de *Faire page paysage* (2021)

[Lien vers la création \*Faire page paysage\*](#)



**Figure 84.** Capture de *Celles qui survivent aux Hommes* (2022)

[Lien vers la création \*Celles qui survivent aux Hommes\*](#)

Combattant au départ l'idée d'une linéarité imposée au texte, les pages-penches et planches sont la constatation du fonctionnement de la lecture dans le geste de composition (qu'il s'agisse de l'image, du texte ou du cadre ou des trois ensemble).

On passe toujours d'un tableau à un autre, et on lit toujours dans un sens, on voit toujours des lignes de textes comme des mouvements et on les suit du regard comme un horizon (extrait du post [du texte, de la page comme paysage](#) sur [Blank.blue](#))

La transparence travaillée des différentes strates est éditoriale : qu'il s'agisse de filtres utilisés via le logiciel de montage ou d'onction à base d'un mélange d'huile, de bicarbonate et de jus de citron, le geste est un processus de préparation du support.

comme battre le papyrus tant qu'il est opaque  
faire le soin d'un support dont vont disparaître certains grains  
balayer un paysage de la main avant d'y plonger des signes

Avec l’imaginaire du palimpseste en tête, tout le travail de rendre présent en faisant se dissiper les formes directes, en forçant le cadre à passer du côté de l’ombre claire, est une recherche de la limite de matières superposées : il importe avant tout de ne pas percer le support, de placer le geste d’inscription aux justes bords de la falaise de l’irrémediable, de marteler pour créer la substance adhésive qui permet aux différentes states de se fondre en une figure, en une épaisseur.

Ce qui émane de ces expérimentations est une conception plastique que résumant les *images finales*. Le terme « plastique », principalement employé dans les milieux des Beaux-arts, est utilisé pour envisager l’hybridité des formes et matières de la page à l’écran dont le travail de modelage, façonnage, cuisine tout en considérant que ces étapes s’articulent entre elles et avec les conditions matérielles. Dans les philosophies de l’esthétique, ce terme désigne ce qui découle de la qualité esthétique de la forme, ce qui va donner un volume, donc une force de présence, à une représentation. Art de reproduire ou de créer des formes, *plastique* déjà dès la définition qu’en donne Dew, « [m]atière qui, à un certain stade de son élaboration, peut subir une déformation permanente et prendre la forme qu’on désire lui donner » (*Matières premières*, 1973), implique un mouvement et une force d’action au creux de ce mouvement :

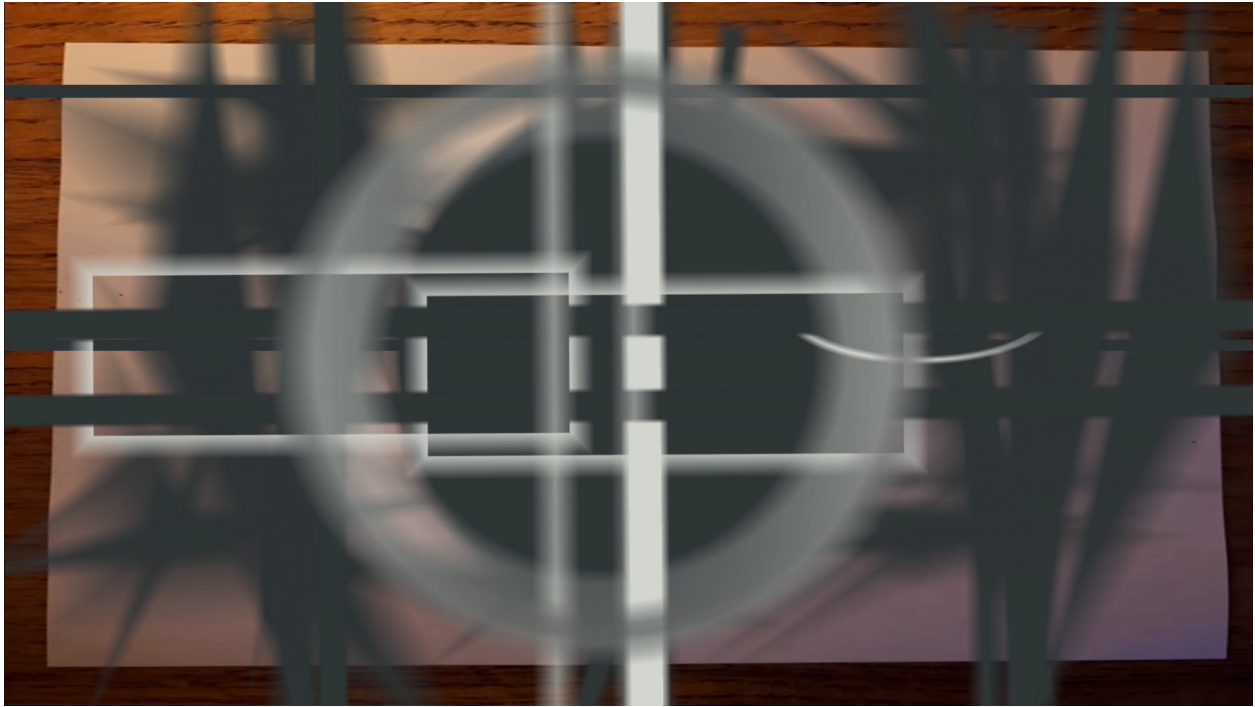
[C]e n’est qu’en mettant en valeur impitoyablement, par de purs procédés plastiques, les saillies expressives qui rendent la scène sensible, les profils qui l’arrêtent dans l’espace, les plans fuyants qui y font participer cet espace, tout ce qui en fait un bloc dont les éléments sont solidaires, et le rythme secret qui lui confère l’unité dans le mouvement.<sup>648</sup>

Utilisé également pour désigner une autre série d’expérimentations (les *Textes plastiques*), la notion relève d’une pratique de renégociation par le mouvement avec la trace de la ligne, une composition des rapports entre les textures. Les images finales de ces planches sont en ce sens la somme des manipulations de la page.

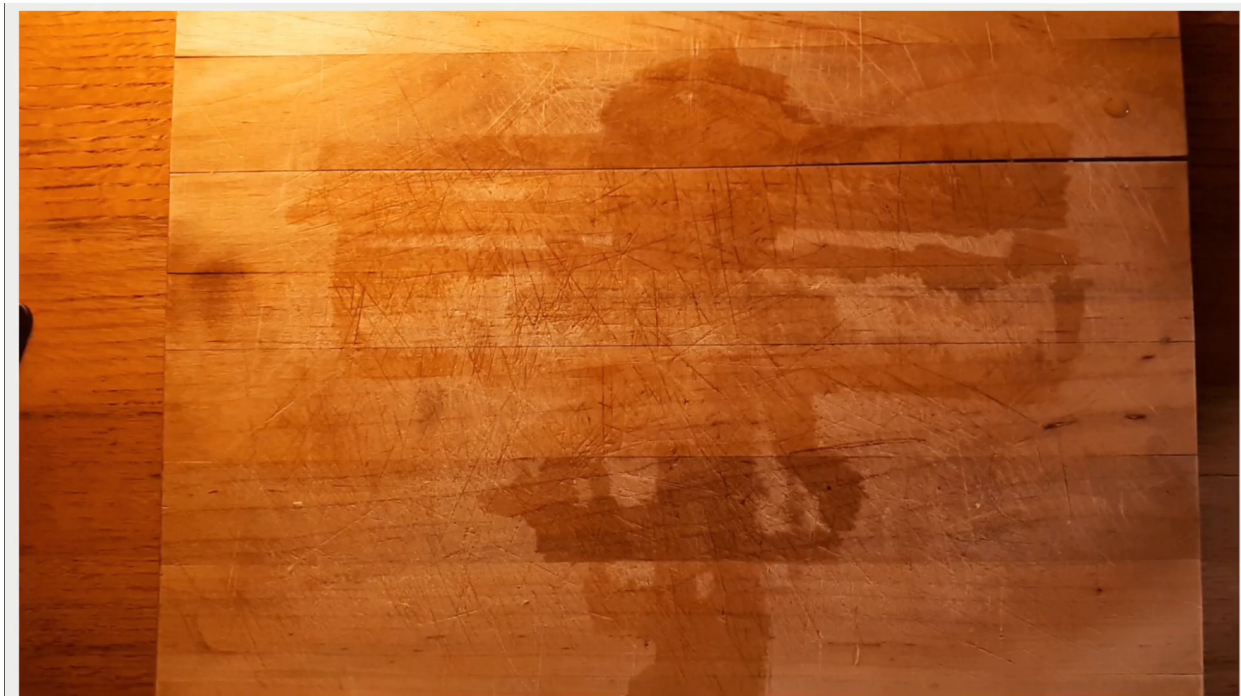
---

<sup>648</sup>Elie Faure et Martine Courtois, *Histoire de l’art. L’esprit des formes*, Paris, Gallimard, « Collection Folio/essais » n° 176-177, 1991, p. 205.





**Figure 85.** Paysage final de *Faire page paysage* (2021)



**Figure 86.** Paysage final de *Celles qui survivent aux Hommes* (2022)

## 4.4. La page et l'idée

de feuille à page

de topologie à topographie

du front à la ligne

du segment à la fuite

Dans le paysage de la page se trouvent les troncs des idées, ombres et clairs qui sont les humus des signes comme une topographie qui se reconnaît de l'espace physique des traces, à la différence de la topologie qui relève du discours qui organise, évalue, hiérarchise. Dans l'enchevêtrement des fils dont on ne voit pas les fins, la marge de manœuvre se resume aux nœuds, ensemble de gestes en traficotage pour revendiquer une propriété qui ne concerne alors plus qu'un objet abstrait vidé de son blanc initial, paypage de la désécriture.

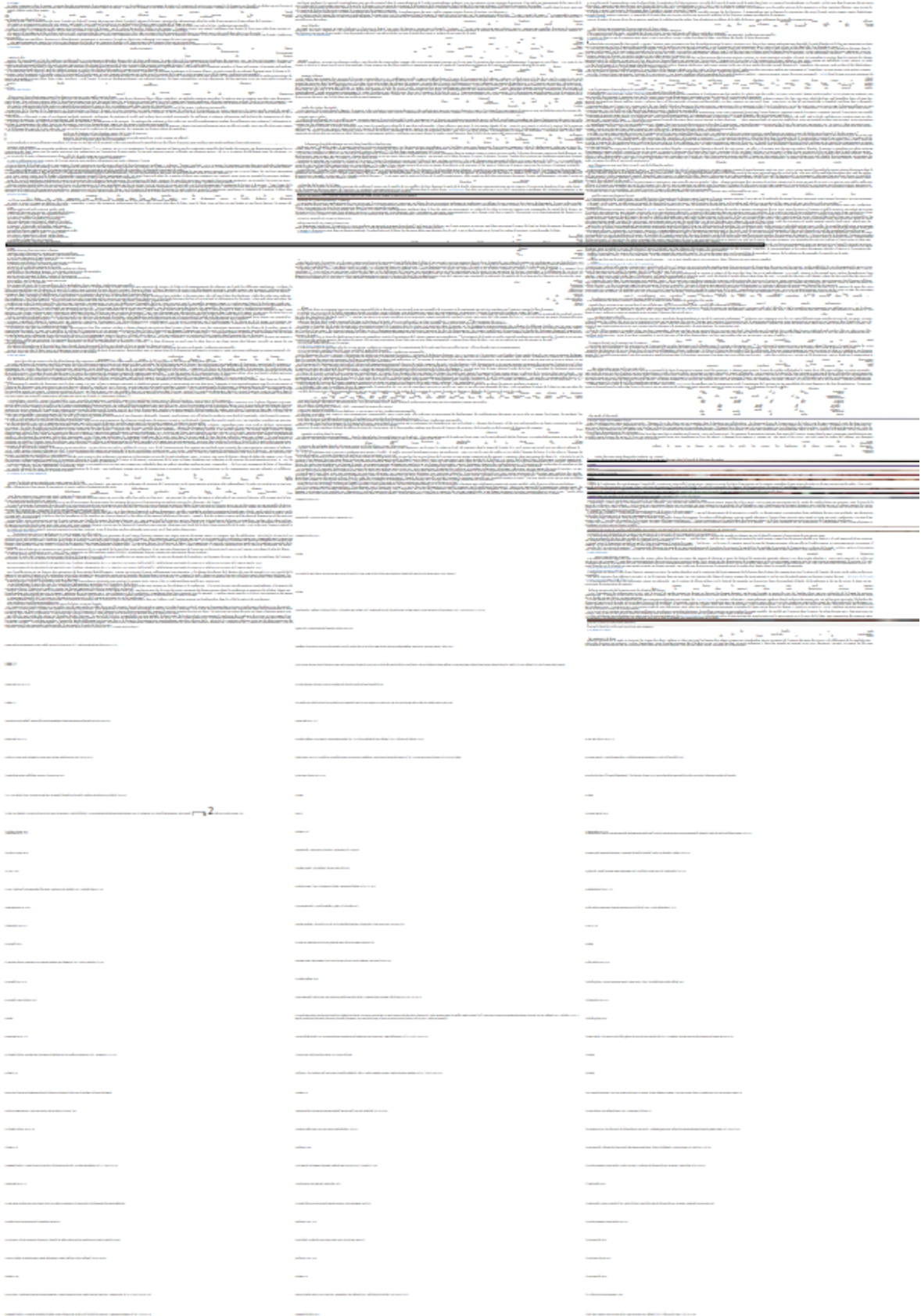


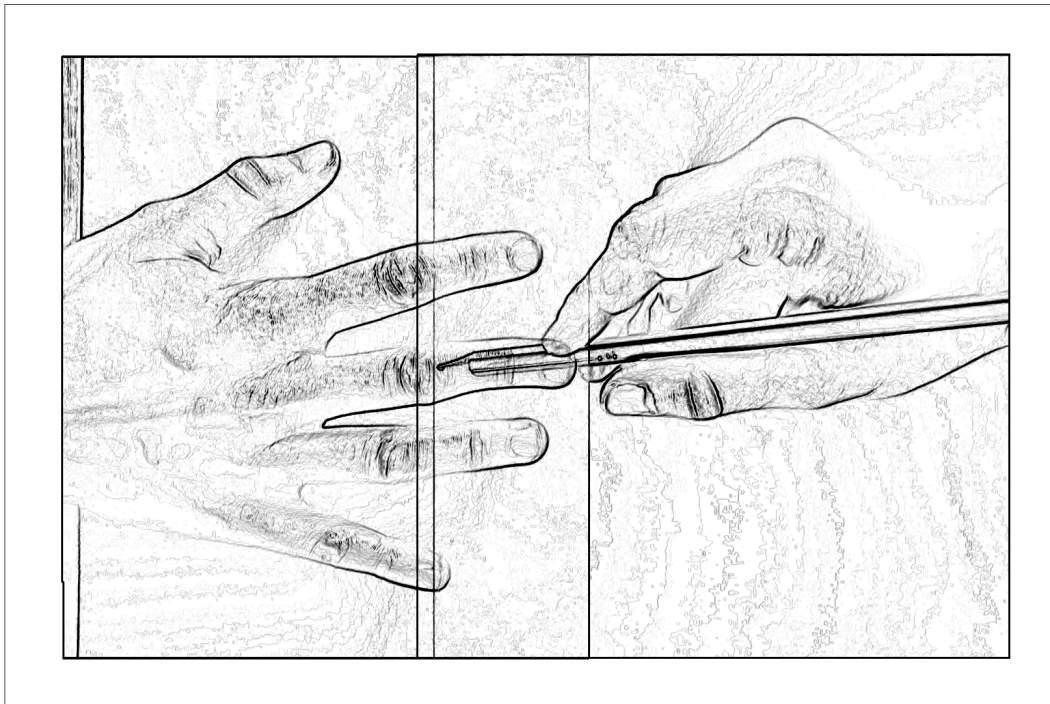
Figure 87. *La page en une page*



## Chapitre 5

---

### La Matière



**Figure 88.** *Esquisse des mains-matières*

matter

du mater

bois dur

dont la lance perce la racine

La matière demeurera plate dans la paume.

Le récit de l'écriture est celui d'une invention (Mésopotamie au IV<sup>e</sup> avant J.-C.) pour des raisons de comptabilité. L'inscription (et par extension la littérature) naîtrait de l'inventaire.

compter les vaches sur l'agora  
dans la paume de la main  
puis retravailler l'argile  
compter les vaches sur l'agora  
peut-être ajouter un détail au hasard  
modeler la répétition des modelages  
finir par décrire  
par pétrir la littérature

Il s'avère cependant, comme développé par Ferrera dans *La fabuleuse histoire de l'invention de l'écriture*,<sup>649</sup> que l'écriture n'a pas été inventée à des fins comptables, qu'elle n'a pas été inventée à un endroit, et qu'elle n'a peut-être même pas été *inventée*.

Allora perché nasce la scrittura? la scrittura non nasce per uno scopo specifico.<sup>650</sup>

Alors pourquoi apparaît l'écriture? L'écriture ne naît pas dans un but précis. (traduction personnelle)

Émergeant a minima dans quatre endroits principaux du globe (Égypte et Mésopotamie au IV<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., Chine à la fin du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Mexique), pour des raisons culturelles différentes (de divination, d'oraison funéraire, d'administration, de loisir), l'écriture tient de la coïncidence. Le problème de spéculation occidentale sur l'écriture n'émane pas seulement d'un désir d'excellence, il se fonde sur le fait que la part aveugle de l'archéologie sémiotique, les non-trouvailles et ce qui n'apparaît pas, n'impacte pas la primauté d'une culture et d'une civilisation. Loin d'être « la première technologie de l'intelligence »<sup>651</sup> – position goodyenne qui est à l'extrême opposé de l'écriture qui ici tente de déconstruire l'a priori anthropocentré des sciences humaines – l'écriture est une circonstance

<sup>649</sup>*La fabuleuse histoire de l'invention de l'écriture*, Jacques Dalarun (dir.), Paris, Éditions du Seuil, 2021.

<sup>650</sup>Silvia Ferrara et La manufacture des idées, *L'invention de l'écriture*, 2021, disponible en ligne : <https://lamanufacturedidees.org/2021/07/01/entre-les-lignes/> (page consultée le 10 février 2023).

<sup>651</sup>Isabelle Klock-Fontanille, « Des supports pour écrire d'Uruk à Internet », *Le français aujourd'hui*, vol. 170, n° 3, 2010, p. 13-30, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2010-3-page-13.htm> (page consultée le 27 septembre 2023).

des agencements concrets. Elle est en ce sens contextuelle à une culture de l'inscription qui n'est pas neutre et qui appréhende le rapport à la matière d'une certaine façon. Parler de cette matière, des agencements qui sont dans le creux des signes tracés, par les mêmes mots qu'elle impacte, apparaît comme une torsion de l'esprit.

la matière n'est pas une chose,  
elle n'est pas le bois dur ni la lance,  
elle est le mouvement de percée

Parce qu'elle est une dynamique et non un objet, une allée et non une impasse, la matière sera traitée ici en marge des argumentations exclusivement rationnelles, dans une valse qui est celle d'images poétiques. Si tant est que l'épaisseur matérielle d'une écriture puisse transparaître en mirage du présent support de restitution, elle est par défaut et par avance déjà aplatie par le principe même d'inscription et par le fonctionnement essentialisant du discours. Corps étendu sous le rouleau-compresseur du discours, l'écriture jouera tout de même le jeu de prétendre pouvoir extraire sa propre tessiture par des tricheries visuelles, *embrassement* graphique du texte et de l'image,<sup>652</sup> par le déploiement d'une pensée de la littérature comme un art plastique, par la déclinaison de faits d'écritures qui relèvent de la matérialité du fait littéraire.

la plume que Gustave taillait lui-même  
la flamme des chandelles qui ont ôté la vue à Honoré  
le gueuloir où résonnait la voix d'Émile  
le laissant savoir s'il est sur la bonne voix  
la chambre à soi à quatre murs de Virginia  
le bureau envahi des carnets de François

La question peut alors être posée, et a d'ailleurs été posée à mon encontre<sup>653</sup> : où arrêter la matérialité de l'écriture ?

---

<sup>652</sup>Margot Mellet, *loc.cit.*

<sup>653</sup>Question posée par Julien Shuh lors de la présentation « Une recherche-crédation d'épaisseur » au colloque du CRIHN (Montréal, 11-13 octobre 2023).



la tranche de la page,  
les bords de ma machine,  
la porte de l'atelier d'écriture,  
l'espace que je loue, le trottoir qui borde,  
les câbles, serveurs, infrastructures numériques,  
l'eau, le ciel, la terre dans lesquels s'enfoncent les fils d'écriture

Il faut bien circonscrire, donner une limite, une frontière – pour qu'éventuellement une autre écriture puisse remettre en question ces frontières, démontrer leur coercitive partialité, étendre le paysage. Les balises de la matière seront celles de l'appréhension des gestes d'intervention, juste au bord de la falaise de l'intentionnalité d'écriture. Dans cette circonscription, la matière est moins abordée comme une chose, un fait, que comme implications (*mattering*) soit en termes de relation et de composition des rapports.

## 5.1. Matières à écrire

écritures  
rayures  
coupes  
creux

Dès ses premières formes, l'écriture est cette entaille dans le réel – de la pierre, du bois, de la cire, et de la terre – mais ne peut se résumer à l'unique lecture qui est faite de cette entaille.

Écrire –

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe.

Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc.

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter.

Avec le rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu.<sup>654</sup>

---

<sup>654</sup>Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Montpellier, publie.net, 2010d.



Dans un texte intitulé « L'Action restreinte », Mallarmé résume beaucoup du geste d'écriture en ne parlant pas de l'humain, de l'auteur en termes d'aura ou de génie, mais en donnant la parole et la scène aux divers objets et éléments qui composent la création. La densité du discours mallarméen retranscrit une impossibilité du dire, un achoppement où l'humain n'est plus véritablement le moteur de l'écriture, ce sont désormais les actes qui viennent le mettre en mouvement, qui prennent le cap de la syntaxe poétique. La culture de l'écriture de Mallarmé est celle où Dieu est mort, où le mal est au jardin d'Éden, dans les pétales des plus belles fleurs, et où l'humain n'est plus au centre de sa propre réalité même lorsqu'il pense ou prétend écrire. Épiphanie terre-à-terre, l'écriture est une mise en place, une circonstance spatiale et temporelle que le geste de tenue de l'outil ne peut complètement enceindre. C'est pourquoi, dans les lignes qui suivent, poursuite du noir sur blanc, il a été tenté de laisser parler les différentes chairs du geste d'écriture.

### 5.1.1. La plume qui était marteau

Dans la série de ses réflexions sur les littératures numériques, Bon fait le récit d'une anecdote flaubertienne qui, en plus de préciser un rapport à l'écriture par un travail concret de l'environnement ne s'arrêtant ni à la page ni au geste d'inscription, est tout particulièrement éloquente pour le sujet la matérialité des outils d'écriture<sup>655</sup> : Flaubert taillait lui-même ses plumes d'écritures.

avant que de se mettre à l'ouvrage  
façonner l'outil, l'amont de l'écriture  
qu'il devienne lui-même une pointe de cet ouvrage

Lors d'un voyage en Méditerranée, il s'était chargé d'une boîte remplie de plumes d'oie. Vantant la solution de la plume de fer – n'impliquant pas le taillage préalable – Maxime Du Camps, alors son compagnon de voyage, se moqua de ce qu'il considéra comme un caprice d'auteur. Avec virulence, Flaubert justifia sa préférence.

rituel pré-écriture  
le geste d'inscription début avant la page  
on esquisse d'abord la tête de la trace

---

<sup>655</sup> *Flaubert écrivain technologique / les numériques #11*, 2021, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=uE-5kEjaCDM> (page consultée le 23 novembre 2023).

Aux yeux de Flaubert, les plumes en fer relèvent de la mécanique – perspective qui reprend l’opposition surannée entre technique et nature – rompant la transmission de l’âme à la page par la main. Qu’il s’agisse d’une conviction spirituelle ou un goût pour le traditionnel ou l’artisanal d’une manière de faire, le choix de la plume d’oie incarne une réalité du travail d’écriture qui ne peut être résumée aux seuls gestes et environnements d’écriture. Il ne s’agissait peut-être ni d’une préférence de prise en main, de toucher (puisque les plumes de fer en tant que corps froids devaient présenter une meilleure adhérence à la peau), ni une préférence de coût d’achat, ou même de résistance (les plumes de fer présentaient davantage de résistance et la possibilité d’une réutilisation), mais davantage d’une méthode de création. En plus du travail (pourtant conséquent comme le montrent les archives de cet auteur) de collecte, de documentation, d’indexation des informations nécessaires à la bonne restitution d’une époque, d’un sujet, d’une réalité culturelle, l’activité d’écriture commence pour Flaubert dans un temps de soin de la matière à écrire qui demande autant d’attention, de minutie et de technique que l’étape encyclopédique<sup>656</sup>.

objet coupant, bougie, plume  
à la bougie, chauffe le calamus  
en tenant les rachis et barbes hors de la flamme  
gratte la surface de la plume sans la griffer  
coupe droit en deux entailles  
du tronc à la pointe  
fend de l’extérieur à l’intérieur dans un des creux  
tourne l’oiseau  
coupe droit en deux entailles  
ôte la partie sèche du calamus

Temps de préparation de l’écriture, et donc de l’âme autant que de la main, la plume d’oie flaubertienne est la préférence d’une étape de préparation concrète qui n’apparaît plus sous le même angle avec la mécanisation des outils d’écriture qui, s’ils présentent des avantages à plusieurs égards, dépossèdent d’une composition de l’écriture avant le geste : faire émerger la plume d’écriture de phanères de gros volatiles, tailler la forme d’une inscription

---

<sup>656</sup>Méthode issue de l’*Encyclopédie Diderot et d’Alembert* (1751).

selon la préférence du tracé. Ces gestes d'écriture sont une prise en compte des conditions même de la transmission (que cette dernière se fasse de l'âme à la page ou différemment).

Cependant, la réaction de Du Camps n'est pas sans intérêt : en effet, pourquoi s'embarasser d'un lot de plumes ? d'une série de gestes à la bougie ?

qu'est-ce que ça change au fond du blanc ?

plume de fer, d'oie, ou d'or

peut-on juger un poème au poids de sa plume ?

le style en sera-t-il moins aiguisé si la pointe est émoussée ?

Autrement posée par Bon, la question est ainsi formulée :

Est-ce-que l'objet technique modifie le récit ?<sup>657</sup>

À Bon, certainement Nietzsche aurait répondu :

Unser Schreibwerkzeug schreibt mit an unseren Gedanken. (Lettre à Heinrich Köselitz, fin février 1882)<sup>658</sup>

que DeepL aurait traduit ainsi :

Our writing tools write with us on our thoughts. (traduction de DeepL)

ou encore :

Notre outil d'écriture écrit avec/sur nos pensées. (traduction de DeepL)

Énoncée en de nombreux lieux, en de nombreux temps et par de nombreuses voix, l'affirmation de Nietzsche répondant à Bon avec une centaine d'années de décalage ne faisait pas tant référence à la machine qu'il utilisait (la « délicate » boule de Hansen) qu'aux conditions d'écriture de manière générale : la prise de conscience nietzschéenne sur la détermination de l'écriture arrive paradoxalement au moment où sa myopie devient trop gênante pour lui permettre de voir avec clarté son écriture. Ce *statement* que n'aura pas plus approfondi Nietzsche révèle déjà de la part de l'auteur un échec vis-à-vis de la matière : son écriture n'est pas le fait unique de son esprit, sous ses yeux dont les orbites s'embrument progressivement de myopie, l'écriture est également le fait de ce qui lui échappe. Elle commence avant ce que l'on estime être la première inscription :

---

<sup>657</sup>#Numériques | littérature & intelligence artificielle, la bagarre a commencé !

<sup>658</sup>Mazzino Montinari, *loc.cit.*, p. 172.

Let us start with an example. In front of me, in the dim light, lies this white paper. I see it, I touch it. This perceptual seeing and touching of the paper . . ., precisely with this relative lack of clearness, with this imperfect definition, appearing to me from this particular angle - is a *cogitatio*, a conscious experience.<sup>659</sup>

Un exemple pour commencer : devant moi, dans la pénombre, une page blanche gît. Je la vois, je la touche. Ces perceptions de la page, la vue et le toucher . . ., justement dans cette clarté restreinte, dans l'imprécision des limites, m'apparaissent sous cet angle particulier – c'est une *cogitatio*, une expérience consciente. (traduction personnelle)

Sans que l'exclusivité humaine sur l'écriture soit totalement abandonnée – il s'agit toujours pour l'homme d'imposer sa pensée dans le support comme il planterait une graine – il demeure le constat que l'écriture, la création, la littérature ne se réduisent pas à la seule présence d'un individu devant une page : l'artefact technologique manque à la réflexion de Husserl, mais les conditions matérielles (*matting*) transparaissent déjà un peu entre les corps.<sup>660</sup>

L'écriture rassemble une série de réalités, habitus, ou rencontres à la limite de la romance en clair-obscur dont les configurations font déjà partie du travail de rédaction, déterminent déjà la formation des signes. Le passage de Heidegger est notamment analysé dans la déclinaison des éléments du contexte d'écriture :

[I]t could, with Heidegger, have been a hammer, or, with Sartre, a glass of beer or a Chesnut tree (Heidegger 2005, 107-14; Sartre 2008, 20-6, 180-92)<sup>661</sup>

Il aurait pu être, pour Heidegger, un marteau, ou pour Sartre, un verre de bière ou châtaignier. (traduction personnelle)

Il, le contexte d'écriture, aurait pu en être en effet autrement.

un crucifix plutôt qu'un marteau

un verre de javel

une nature morte

un chat noir

<sup>659</sup>Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 65.

<sup>660</sup>*Ibid.*, p. 53.

<sup>661</sup>Dominic Smith, *op. cit.*, p. 37.

Au-delà des formes et des compositions, l'impact des conditions matérielles d'écriture serait demeuré déterminant dans l'expérience de *cogitatio*, mais l'on se doute que l'effet de conscience de l'expérience varie de saveurs selon que l'on ait à côté de sa page un cigare, un pistolet ou la photographie d'un être ~~chair~~ cher ou selon que l'on écrit sur un clavier, une feuille ou une secrétaire.

Ainsi Dromio, l'esclave, à son maître Antipholus d'Ephèse dans *The Comedy of Errors* : « If the skin were parchment and the blows you gave the ink... » (III, 1, 13). Shakespeare indiquait de la sorte le lieu premier de l'écriture et le rapport de maîtrise que la loi entretient avec son sujet par le geste de « lui faire la peau ». <sup>662</sup>

L'outil ne modifie par le récit en termes d'intentionnalité, il ne va pas, armé d'un *cutter*, tailler des bouts narratifs à la lueur d'une chandelle : il l'a déjà modifié avant même l'expression de notre soi-disant intentionnalité.

si la plume eût été de fer ou de plomb  
tout le destin d'Emma Bovary aurait été différent

Que l'on nomme cette part aveugle « Dieu » ou « Diable », fabrique, média, machine ou matière, quelque chose se passe au-delà de notre volonté. Le transfert de l'âme que Flaubert entrevoit dans le maniement de la plume d'oie déguise dans le manteau d'une croyance une réalité qui n'en est pas moins physique : la composition des rapports entre moi en statut d'écrivain et l'espace d'enregistrement de cette volonté n'est pas la même que je tiens un objet froid, sorti directement d'une mallette, ou un corps chauffé par mes doigts, dont je connais les détails et les reliefs pour avoir pris le temps de les travailler. Cette réflexion, des plumes aux claviers, relève de la même épiphanique épaisseur de l'écriture que les discours à la Du Camps qui distinguent le travail de l'outil d'écriture avec l'activité d'écriture et les imaginaires sacralisant l'écriture (par l'intention, le génie et l'abstraction), l'enterrent dans l'onde.

---

<sup>662</sup>Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 207.

### 5.1.2. Les strates de l'onde

peut-être qu'à ma retraite,

j'aurai du temps pour m'occuper de choses aussi bizarres que le numérique  
moi, la technologie je m'en sers, je ne m'en occupe pas  
ça s'allume dans la page  
tant que ça marche, moi tu sais  
on a été sauvé par zoom  
tu devrais écrire plutôt que de bricoler

Entendu au travers de différentes bouches, le rejet de la matière n'est pas seulement l'expression de fantasmes et de rêves d'immortels, mais bien une résistance aux réalités du fait littéraire. Rhétorique ou tradition, l'abstraction participe certainement à faire que les sciences humaines, des sciences « molles », soient impossibles à saisir tant elles coulent entre les doigts, sans robustesse ni résistance.

génie d'ivoire  
instrument en main et en plein pouvoir  
esprit fertile et vif de jets d'écriture  
tour solitaire sans voisinage et insonorisée  
frottements intellectuels et autres branlages d'outils  
frénésie de la rédaction qui s'échauffe en pensant aux Muses  
production des prochaines générations de l'espèce

Dans l'édification des catégories flottantes, l'imaginaire joue, comme une main avec des fils, à mimer des figures qui masquent la paume et les doigts manipulant l'attention. Par abus de langage ou simples analogies, par l'aveu même de discours quand ils se mirent dans les miroirs, la matérialité des écritures numériques et plus largement des architectures numériques s'est défaite, a sombré dans un enfer non-mécanique des fluides. Ce glissement culturel est celui que revendique la main de Ted Nelson dans l'eau de l'hypertexte, qui sera plus tard appelé le *paperkiller*.

d'un lac  
d'un bain  
d'un verre  
d'un souvenir

Dans un [entretien](#) avec le réalisateur Werner Herzog (*Lo and Behold*, 2016), Nelson raconte comment il en est arrivé à formuler le principe de l’hypertexte : selon ses dires, ce n’est pas en relisant les croisements textuels de Genette, les extensions mémorielles de Bush (avec le *Memory Extender* ou *Memex*) ou en étudiant les systèmes d’indexation et de classement pré-numériques (des bibliothèques au III<sup>e</sup> siècle d’Alexandrie jusqu’aux encyclopédies savantes du XVIII<sup>e</sup>). Le moment conté par Nelson, en proie certainement à la mythification d’un moment, est un *Dasein*, une expérience du monde qu’il présente comme triviale, élémentaire autant que profonde et symbolique.

It was an experience of water and interconnection. I was with my grandparents in a rowboat in Chicago so I must have been five years old and I was trailing my hand in the water and I thought about how the water was moving around my fingers opening on one side and closing on the other and that changing system of relationships where everything was kind of the similar, kind of the same and yet different. That was so difficult to visualize and express and just generalizing that to the entire universe that the world is a system of ever-changing relationships and structures struck me as a vast truth. Which it is! And so interconnection and expressing that interconnection has been the center of all my thinking and all my computer work has been about expressing and representing and showing interconnection among writings especially. And writing is the process of reducing a tapestry of interconnection to a narrow sequence. (*Lo and Behold*, 2016)

Ce fut une expérience de l’eau et de l’interconnexion. J’étais avec mes grands-parents à bord d’une barque à Chicago, je devais avoir cinq ans, je traînais ma main dans l’eau et je pensais à la façon dont l’eau se déplaçait autour de mes doigts, s’ouvrant d’un côté et se refermant de l’autre, et à ce système changeant de relations où tout était à la fois similaire, identique et pourtant différent. C’était si difficile à visualiser et à exprimer, et le fait de généraliser cela à l’univers entier, à savoir que le monde est un système de relations et de structures en constante évolution, m’a semblé être une vaste vérité. Et c’est le cas ! Ainsi, l’interconnexion et l’expression de cette interconnexion ont été au centre de toute ma réflexion et de tout mon travail informatique, qui consistait à exprimer, à représenter et à montrer l’interconnexion entre les écrits en particulier. Et l’écriture est le processus de réduction d’une tapisserie d’interconnexion à une séquence limitée, ce qui, au sens où on l’entend, est une compression abusive de ce qui devrait s’étendre. (traduction personnelle)

Aplatie, réduite, l'écriture est une *compression* de sa propre réalité relationnelle, venant même réduire en réalité et essentialiser une conception moderne de l'hypertexte qui ne peut se résumer à une balade en barque (même à Chicago).

et si Nelson avait contemplé ses veines plutôt que l'eau ?

et si Nelson n'avait pas fait de bateau ?

et si Nelson avait fait naufrage dans la page de Mallarmé ?

S'il s'agissait à l'origine de relations plutôt que des caractéristiques naturelles de l'élément, ce qui s'est ancré dans les imaginaires est l'idée de liquidité qui sépare le corps du message, dépèce un discours de ce qui le fait s'incarner. Les réalités relationnelles changeantes de l'écriture numérique lorsque approchées par les discours et les images ont été dissipées dans quelques brouillards rêveurs, la matérialité de l'inscription et du geste d'inscriptions tassées. Autour de la liquidité a fleuri le lexique commun de la culture numérique au point de devenir iconique (Brown 1989) soit de faire écran à la compréhension des rapports entre les éléments.

navigateurs à la conquête de l'iceberg  
surf sur la toile et ses soies  
ancres pour raccrocher le texte à une balise  
flux et contre-flux, streaming en flots  
phishing ou hameçonnages de gros poissons  
pirates à l'arrière-plan armés de verrous  
feuilles de styles en cascade  
crawling dans les bas fonds

« Machine théorique »<sup>663</sup> qui désignait au départ l'étonnante dynamique modulaire des environnements numériques, la métaphore de la fluidité a dérivé vers une conception sibylline : éther, cloud, nuage, lointain.

Nous devenons ainsi les agents d'un texte que nous ne saisissons pas dans son incarnation, les passagers d'une barque au nocher dont nous n'assimilons pas l'étrange technicité.<sup>664</sup>

---

<sup>663</sup>Peter Galison, *Einstein's Clocks and Poincaré's Maps : Empires of Time*, New York, W.W. Norton, 2003, 1st ed, p. 227.

<sup>664</sup>Margot Mellet, « L'image organique du texte numérique », dans Simon Harel et Catherine Mavrikakis, *La pensée de l'organe*, Presses universitaires de l'Université de Laval, 2024c.



Ce nocher, figure du paradoxe de l'aveuglement littéraire face à son propre reflet, est pourtant une matière bien lettrée. Les environnements numériques ont ceci de littéraire, ou de *radicalement* littéraire, qu'ils sont structurés sur de l'écriture : lieu du scriptural, le numérique n'en est pas moins un déplacement culturel fort au vu de l'écriture (de ce que nous en appréhendons) et du geste d'inscription (de comment nous pensons qu'il s'active dans le réel). Le régime d'écriture dans la culture numérique explose dans la notion de calculable :

L'informatique, comme son nom l'indique, est de l'information automatique ; plus précisément, elle est la technoscience du traitement de l'information par des machines automatiques. Et toute programmation informatique suppose une discrétisation et une formalisation, en un mot une écriture.<sup>665</sup>

Le terme de discrétisation est en fait un fil rouge permettant autant de comprendre une continuité entre les supports et les systèmes d'écriture, que le bassin à l'origine de son épaisseur. Les machines modernes d'écriture ne sont pas tant des machines fondées sur l'idée d'une écriture comme linéarité – les machines n'écrivent pas à écrire comme les enfants à l'école – qu'un principe de discrétisation.

Le nouveau paradigme du calculable de l'écriture est habituellement schématisé par l'idée de strates, niveau ou couches organisées par étapes dans le face à face entre machine et humain.

- le niveau des unités formelles privées de sens (0 et 1), soit le codage binaire qui est l'écriture par la machine (niveau 1) ;
- le niveau du logiciel, celui de la manifestation, des formats et des fonctions d'écritures, soit l'écriture pour la machine (niveau 2) ;
- le niveau des utilisateurs/utilisatrices, de l'interaction, soit l'écriture avec la machine (niveau 3).

Que l'on prenne comme image celle de l'oignon, du derme ou du palimpseste,<sup>666</sup> il s'agit d'illustrer la stratification des traces de l'écriture et les dynamiques de recouvrements produisant des effets balancés entre opacité et transparence. Dans cette trilogie des strates, le

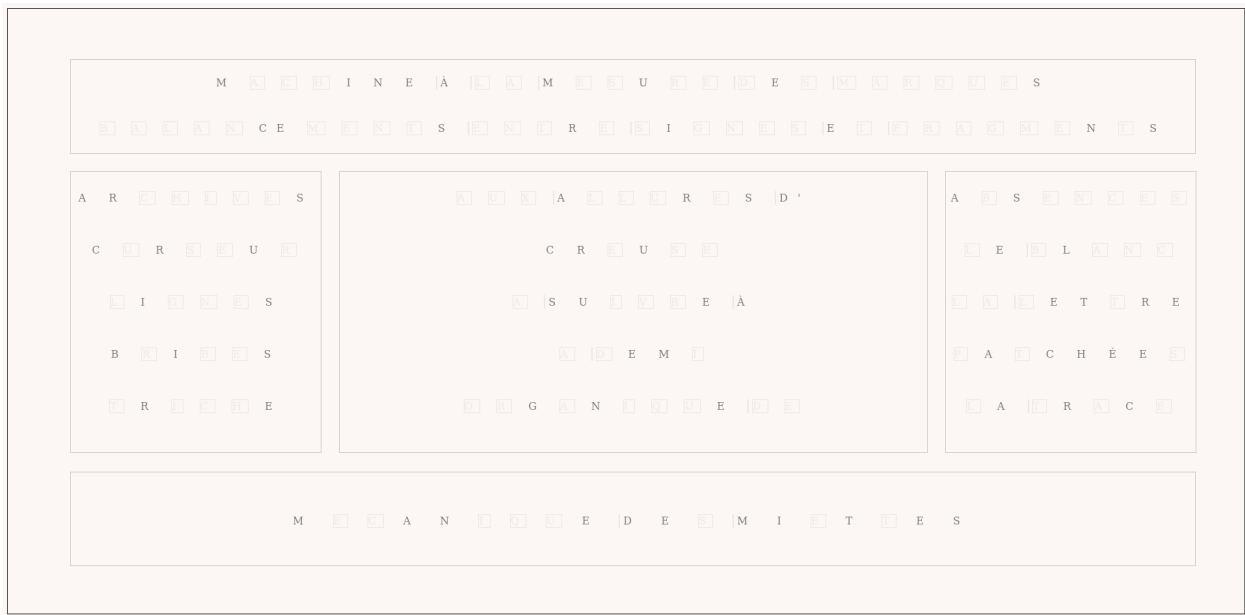
---

<sup>665</sup>Victor Petit et Serge Bouchardon, « L'écriture numérique ou l'écriture selon les machines. Enjeux philosophiques et pédagogiques », *Communication & langages*, vol. 191, n° 1, 2017, p. 129-148, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-1-page-129.htm> (page consultée le 25 juillet 2023), p. 136.

<sup>666</sup>Matthew Battles, *Palimpsest : A History of the Written Word*, W. W. Norton & Company, 2016.

premier niveau est appréhendé comme le niveau le plus technique laissant le dernier niveau, le niveau des utilisateurs/utilisatrices, seul lisible/visible. En plus d'une certaine tendance à organiser le monde en couple d'opposés ou en composition de troupe, l'utilisation même du principe de niveau insinue qu'il y a coupure entre les écritures et potentielle indépendance. Architecture qui prend en compte les réalités relationnelles, elle met pourtant à plat les dynamiques synergiques, changeantes, organiques de l'écriture numérique. Les différents régimes d'écriture alignés ci-dessus existent dans un système de relation les uns vis-à-vis des autres. Opacités, transparences et recouvrements opérant entre strates, l'écriture numérique imite une forme graphique, « simulacre du graphique » par Herrenschildt,<sup>667</sup> tout en relevant d'une structure tout à fait différente.

Dans cette expérimentation des strates, niveaux de l'écriture où descendre comme dans une cave, la création *Mines à mues* appréhende le texte comme partiellement manquant à la lisibilité directe. Tout ne pas se lire au premier niveau.



**Figure 89.** Capture de *Mines à mues*

[Lien vers la création \*Mines à mues\*](#)

<sup>667</sup>*Les trois écritures : Langue, nombre, code*, Paris, France, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.

Dans un espace divisé en cinq cadres qui retranscrivent autant la structuration classique d'une page (en-tête, marges de chaque côté du corps du texte et pied de page), le poème est marqué de signes manquants (dont n'est visible qu'une trace apparente). C'est le curseur qui en passant sur les absentes va permettre de les révéler sous la forme d'un alphabet retravaillé par le figuratif (le C est une demi-lune, le U est un verre d'eau, le A une double échelle, le G un escargot, le O une maison) ou par l'entaille de la trace (le R, le M, le I). Par son parcours, le curseur redevient un outil de lecture du lettre à lettre dont le visuel dépend de la lettre encodée dans le niveau plus profond.

Cependant, au-delà du jeu entre lisible et caché que propose *Mines à mues*, l'inspection du code source de la page permet de recouvrir une lecture plus « continue » (bien qu'entrecoupée des balises HTML qui structurent le texte).

```

        background-color: #a1277c;
    }

    .grid-container>section {
        border-color: rgba(0, 0, 0, 0.411);
        border-width: 1px;
        border-style: solid;
        grid-auto-flow: inherit;
    }
</style>
</head>
<body>
  <div class="grid-container">
    <section class="item1">
      M
      <span class="A">A</span>
      <span class="C">C</span>
      <span class="H">H</span>
      I
      N
      E
      <span></span>
      A
      <span></span>
      <span class="L">L</span>
      <span class="A">A</span>
      <span></span>
      M
      <span class="E">E</span>
      <span class="S">S</span>
      U
      <span class="R">R</span>
      <span class="E">E</span>
      <span></span>
      <span class="D">D</span>
    </section>
  </div>
</body>
</html>

```

**Figure 90.** Code de la création *Mines à mues*

[Lien vers le code de la création \*Mines à mues\*](#)

Au-delà des retranscriptions schématiques qui comme des arbres procurent contemplations et plongées du regard, qu'en est-il de que devient *physiquement* et concrètement l'écriture? La distinction habituelle des niveaux de l'écriture numérique étire les principes de continuum entre les ~~Verstraete~~ faises des strates, en distinguant une première d'une dernière, et aplatit un rapport de composition d'épaisseur. Au-delà de la structure palimpsestique d'un nouveau paradigme de l'écriture, et d'une certaine beauté du mille-feuille servi par les théories, la réalité d'une écriture numérique est également électrique.

### 5.1.3. Juste sous la pointe

vrombissement

chauffe

souffle

tourne

ronronnement

vibre

frémit

frissonne

Nos écritures tournent, tournent toujours plus vite au sein d'un petit boîtier où rien ne se touche.

Depuis l'un de ses premiers représentants (IBM en 1956, poids d'une tonne), le disque dur a évolué pour devenir une technologie rapide, fiable et à la capacité de stockage croissante qui devient, à partir du milieu des années 1980, le premier media pour stocker l'écriture dans l'ordinateur personnel. Si aujourd'hui la technologie SSD (*Static Solid Drive*) représente une alternative plus rapide (les capacités multitâches étant augmentées) et plus résistante, il reste que le principe d'inscription est équivalent ou très proche entre les deux systèmes.

The hard drive and magnetic media more generally are mechanism of *extreme* inscription – that is, they offer a practical limit case for how the inscriptive act can be imagined and executed. To examine the hard drive at this level is to enter a looking glass world where the Kantian manifold of space and time is measured in millionths of a meter (called microns) and thousandths of a second (milliseconds), a world of leading-edge engineering rooted in the ancient science of tribology, the study of interacting surfaces in relative motion.<sup>668</sup>

Le disque dur et les supports magnétiques en général sont des mécanismes d'inscription *extrême* - c'est-à-dire qu'ils offrent un cas limite pratique pour imaginer et exécuter l'acte d'inscription. Examiner le disque dur à ce niveau, c'est entrer dans un monde en miroir où le manifeste kantien de l'espace et du temps se mesure en millièmes de mètre (appelés microns) et en millièmes de seconde (millisecondes), un monde d'ingénierie de pointe enraciné dans la science ancienne de la tribologie, l'étude des surfaces en interaction dans un mouvement relatif. (traduction personnelle)

Objet d'apparence abscons pour les sciences humaines, boîte décrétee noire pleine d'a priori et de démons, le disque dur est pourtant « central to any narrative of computing and inscription », mais reste peu étudié dans les approches des nouveaux médias à l'exception des recherches menées par Kirschenbaum.<sup>669</sup>

aveu d'une simplification ici  
vulgarisation technique  
semée de grains mesmériques  
approche molle du disque dur

Mécanisme d'inscription *extrême*, le dispositif d'écriture numérique est un construit d'aimants et de dipôles, un empilement de disques en aluminium ou plus récemment en verre, recouvert d'une fine couche de matériaux magnétiques (des nanomètres) au-dessus desquels se balance une épée de Damoclès : des têtes de lecture qui survolent la surface des disques, mais qui ne doivent pas entrer en contact *direct*. Des deux faces exploitées des disques magnétiques, rosaces de nos informations encodées, aucune n'est jamais frottée, touchée, atteinte *directement* comme le précise Kirschenbaum.<sup>670</sup> Les pointes des stylets se tiennent toujours à distance des pages, n'effleurant pas, planant juste au-dessus des paysages qui défilent.

<sup>668</sup>Matthew Kirschenbaum, « Extreme Inscription : A Grammatology of the Hard Drive », dans Wendy Hui Kyong Chun, Anna Watkins Fisher et Thomas Keenan, *New Media, Old Media : A History and Theory Reader*, New York, NY, Routledge, 2016 Second edition, p. 176.

<sup>669</sup>*Ibid.*, p. 178.

<sup>670</sup>*Ibid.*, p. 180.

ce n'est pas un palimpseste  
il n'y a jamais eu de première inscription  
rien ne gratte ou ne ponce  
relation et contact du minuscule

Alternance de 0 et 1, les bits de nos informations sont un ensemble de grains (dont le nombre se réduit au fil des avancées technologiques passant de 10 000 grains pour un bit à 10 aujourd'hui) semés sur une table tournante que ni la machine ni les mains ne touchent.

sur la table de divination  
tout vibre, lévite un peu  
roulement à la surface  
de l'électricité dans l'air passe  
les poussières sur le bois semblent se mouvoir  
selon une organisation particulière  
donnant à voir des continuités dans le séquençement

Les disques tournent sous les mains, tournent toujours plus vite.

Par principe de magnétorésistance, variation de la résistance électrique avec le champ magnétique, les têtes de lecture chargées électricité activent la surface égrainée par magnétisme en reportant des charges positives ou négatives (1 ou 0) au bon secteur du disque. L'épaisseur est un survol de relations qui s'impactent sans se pénétrer. Si contact trop direct il y avait, l'écriture serait détruite, la surface trouée. Comme dans la rêverie de Rilke qui imagine la pointe du phonographe dérapier pour lire la surface d'un crâne, suivre la suture coronale et prononcer un texte qui n'a jamais été écrit.

What if one changed the needle and directed it on its return journey along a tracing which was not derived from the graphic translation of sound, but existed of itself naturally-well, to put it plainly, along the coronal suture, for example. What would happen? A sound would necessarily result, a series of sounds, music...<sup>671</sup>

Que se passerait-il si l'on changeait l'aiguille et qu'on la dirigeait sur son retour le long d'un tracé qui n'est pas dérivé de la traduction graphique du son, mais qui existe de lui-même naturellement – en clair, le long de la suture coronale, par exemple. Que se passerait-il? Il en résulterait forcément un son, une série de sons, de la musique... (traduction personnelle)

---

<sup>671</sup>Rainer Maria Rilke, *Primal Sound*, Juan Andrés M. Fuentes, 1919, disponible en ligne : <http://archive.org/details/rilkeprimalsound> (page consultée le 16 novembre 2023).

Dans le magnétisme technologique, l'écriture ne serait plus un rapport *dans* ou *sur*, mais un rapport *vers* :

We write *on* paper, but we write *to* a magnetic disk (or tape).<sup>672</sup>

Nous écrivons *sur* du papier, mais nous écrivons *vers* un disque magnétique (ou une bande). (traduction personnelle)

La réalité du geste d'inscription est déplacée, retournée, littéralement et dans les mouvements de l'écriture – qui tourne et survole, tourne et survole toujours plus vite – l'humain est soustrait de l'équation, il n'apparaît à aucune des strates.

Digital inscription is a form of displacement. Its fundamental characteristic is to remove digital objects from the channels of direct human intervention. This is reflected in even the most casual language we use to relate the inscription process.<sup>673</sup>

L'inscription numérique est une forme de déplacement/décalage. Sa caractéristique fondamentale est de soustraire les objets numériques aux canaux d'intervention humaine directe. Cela se reflète même dans le langage le plus familier que nous utilisons pour décrire le processus d'inscription. (traduction personnelle)

Non-inscription ? Le fait que le contact ne nous paraisse pas *direct*, que le paradigme classique de l'inscription soit perturbé, que l'écriture ne procède plus de l'imposition directe d'un signe comme pour le papier n'indique par l'immatérialité d'une trace : elle est le signe que le principe même d'inscription n'est pas univoque ou plat.

Une empreinte n'a pas toujours la forme même du corps qui l'a imprimée et elle ne naît pas toujours de la pression d'un corps. Elle reproduit parfois l'impression qu'un corps a laissée dans notre esprit, elle est empreinte d'une idée. L'idée est signe des choses, et l'image est signe de l'idée, signe d'un signe. Mais à partir de l'image, je reconstruis, sinon le corps, l'idée que d'autres en avaient.<sup>674</sup>

Placée certes à une échelle plus petite, soustraite peut-être à l'œil nu, l'inscription numérique n'implique en effet plus le même mouvement dans nos imaginaires et les perceptions de nos entendements. Elle se différencie d'une écriture sur le papier, comme une écriture sur le papier se distingue d'une gravure sur bois. C'est au sens de la comparaison, parce qu'elle

---

<sup>672</sup>Matthew Kirschenbaum, *loc. cit.*, p. 182.

<sup>673</sup>*Ibid.*

<sup>674</sup>Umberto Eco, *op. cit.*

n'*entaille* pas à proprement parler, qu'elle peut paraître comme un *survol*. Pour lutter contre l'obscurantisme du disque dur, Kirschenbaum en propose une grammatologie :

Here is my list : it is *random access* ; it is a *signal processor* ; it is *differential* (and *chronographic*) ; it is *volumetric* ; it is *rationalized* (and *atomized*) ; it is *motion-dependent* ; it is *planographic* ; and it is *non-volatile* (but also *variable*).<sup>675</sup>

Voici ma liste : c'est un *accès aléatoire* ; c'est un *traitement de signaux* ; c'est *différentiel* (et *chronographique*) ; c'est *volumétrique* ; c'est *rationalisé* (et *atomisé*) ; c'est *dépendant du mouvement* ; c'est *planographique* ; et c'est *non-volatile* (mais aussi *variable*). (traduction personnelle)

Inscrite malgré tout dans une histoire des surfaces matérielles, l'écriture numérique est dite planographique dans la mesure où la surface du disque est idéalement lisse à la différence des procédés en creux ou en relief (comme la gravure sur bois) qui vont travailler la profondeur et la hauteur pour transférer une surface sur une autre par des sillons.

écrire sans chenal  
écrire sur le plat  
sans ligne  
par un souffle subtil d'aspérités

Ce que précise Kirschenbaum est que la surface planographique ne sera jamais absolument lisse, toujours un peu marquée par des imperfections, traces d'interventions, mais qu'elle demeure « by far the most exquisitely realized planographic surface in the history of writing and inscription, with tolerances measured at the nanoscale »<sup>676</sup> / « de loin la surface planographique la plus délicatement réalisée dans l'histoire de l'écriture et de l'inscription, avec des tolérances mesurées à l'échelle du nanomètre » (traduction personnelle). La presque planitude du support implique également un changement de paradigme quant à l'effacement des écritures :

“Deleting” a file does not actually remove it from the disk, even after one empties the so-called Recycle Bin. Instead, in keeping with the volumetric nature of disk storage, the delete command simply tells the FAT [File Allocation Table] to make the clusters associated with the given file available again for future use—a special hex character (E5h) is affixed to the beginning of the file name, but the data itself stays intact on the platter.

<sup>675</sup>Matthew Kirschenbaum, *loc.cit.*, p. 183.

<sup>676</sup>*Ibid.*, p. 186.



File recovery utilities work by removing the special character and restoring files to the FAT as allocated clusters [...]. The key point here is the master role played by the FAT, itself a purely grammatological construct, in legislating the writing space of the drive.<sup>677</sup>

L'effacement d'un fichier ne le supprime pas réellement du disque, même après avoir vidé la « corbeille ». Au lieu de cela, conformément à la nature volumétrique du stockage sur disque, la commande de suppression indique simplement à la FAT [File Allocation Table / Table d'allocation des fichiers] de rendre les clusters associés au fichier donné à nouveau disponibles pour une utilisation future - un caractère hexadécimal spécial (E5h) est ajouté au début du nom du fichier, mais les données elles-mêmes restent intactes sur le plateau. Les utilitaires de récupération de fichiers suppriment le caractère spécial et restaurent les fichiers dans la FAT en tant que clusters alloués [...]. Le point essentiel ici est le rôle majeur joué par la FAT, qui est elle-même une construction purement grammaticale, pour légiférer sur l'espace d'écriture du disque. (traduction personnelle)

Organe précieux du corps de la machine, le disque dur n'est pas manipulé hors de pièces blanches immaculées, désinfectées, des lieux à part du vivant, à l'abri des regards, des aspérités extérieures :

The drive resides within the machine's external case and is further isolated inside of a sealed chamber to keep out dust, hair, and other contaminants. When a drive is opened for repair or data recovery the work is done in a clean room, similar to those to print microprocessors. *Most users will never see their hard drive during the life of their computer.* As a writing instrument it thus remains an abstraction – presented as a pie chart to show disk space remaining – or else apprehended through aural rather than visual cues (the drive is audible as it spins up or down).<sup>678</sup>

Le disque se trouve dans le boîtier externe de la machine et est isolé à l'intérieur d'une chambre scellée pour empêcher que des poussières, des poils et d'autres contaminants n'y pénètrent. Lorsqu'un disque est ouvert en vue d'une réparation ou d'une récupération de données, le travail est effectué dans une salle blanche, semblable à celles utilisées pour imprimer les microprocesseurs. *La plupart des utilisateurs ne verront jamais leur disque dur tout au long de la durée de vie de leur ordinateur.* En tant qu'instrument d'écriture, il reste donc une abstraction - présenté sous la forme d'un diagramme circulaire indiquant l'espace disque restant - ou appréhendé par des indices sonores plutôt que visuels (le disque est audible lorsqu'il tourne vers le haut ou vers le bas). (traduction personnelle)

---

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 178.

Quasi bactérienne, l'écriture est alors affaire de manipulations précises, risquées et jamais ne sera vue, nue dans toute sa matérialité, par l'écrivain (« physically sequestered from any direct observation »<sup>679</sup> / « physiquement isolé de toute observation directe »).

dans un laboratoire, sous les spots de lumières platine,  
avec des outils de chirurgiens, d'inspecteurs de surface, de sage-femme,  
de petites mains  
une écriture est opérée, greffée, soignée, remédiée

Cette réserve de l'écriture alimente l'imaginaire du génie dans la lampe, de l'oracle dans la machine, soit d'un être qui échappe à nos entendements. Une désécriture de l'écriture.

Pour les yeux qui auront vu l'écriture ~~nue-numérique~~ numérique nue, ce que le réel vient dissoudre dans une réalité mécanique peut se révéler décevant. Cité par Kirschenbaum,<sup>680</sup> le cas de William Gibson, un des auteurs américains qui a établi le mouvement du cyberpunk, illustre la déception de la réalité d'une inscription qui ne déroge pas à la réalité. Pas de quartz brillant dans l'air à la *Dark Crystal* (Henson et Oz, 1982), pas de créature lovecraftienne aux multiples tentacules, juste une aiguille empesée dans la course sur une piste ronde : « it made computers less sexy ».<sup>681</sup> La monotonie que peut représenter un système de stylets survolant les paysages au regard des imaginatives inventions futuristes doit être en partie responsable des rêves d'abstractions et de mystères qui filent toujours plus la métaphore d'une écriture inatteignable.

Not knowing exactly what happens to our data or how to properly articulate our relationship to it once it scrolls off the edge of the screen is a minor but perceptible trope in writing on new media.<sup>682</sup>

Ne pas savoir exactement ce qu'il advient de nos données ou comment articuler correctement notre relation avec ces dernières une fois qu'elles ont disparu du cadre de l'écran est un trope mineur et pourtant perceptible dans l'écriture sur les nouveaux médias. (traduction personnelle)

---

<sup>679</sup> *Ibid.*

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>681</sup> *Ibid.*

<sup>682</sup> *Ibid.*

Ce trope mineur, qui vient d'un trop technique pour les a priori de l'association écriture/inscription, est justement ce que l'on peut retrouver dans la pensée derridienne<sup>683</sup> qui distingue les outils de la culture papier (stylos, machines à écrire) de ceux de la culture numérique.

tant que ça marche

tant que ça marche

tant que ça marche

« [S]ecret with no mystery »<sup>684</sup> est ce qui marque notre relation aux environnements numériques d'écriture sans intimité, soit sans connaissance de ce qu'il se passe « on with them, in them, on their side »<sup>685</sup>

Since hard disks in most users' experience either work flawlessly or else crash spectacularly, the notion of device as a binary black box with no capacity for error short of global failure is perhaps inevitable. These functional extremes are precisely what reinforce the dominant perception of immateriality.<sup>686</sup>

Dans la mesure où, selon l'expérience de la plupart des utilisateurs, les disques durs fonctionnent parfaitement ou tombent en panne de manière spectaculaire, la notion d'appareil comme boîte noire binaire n'ayant aucune capacité d'erreur, à l'exception d'une panne globale, est probablement inévitable. Ces fonctions extrêmes sont précisément ce qui renforce la perception dominante de l'immatérialité. (traduction personnelle)

Cette reconfiguration de l'écriture par la culture numérique n'implique donc pas seulement un déplacement des catégories (lisible/visible, humain/non-humain, spécialiste/amateur) qui avait déjà avancée par plusieurs mouvements littéraires avant-gardistes (avec le jeu des conventions éditoriales, typographiques et de mises en page), elle impacte directement le geste d'écriture et configurations matérielles dans lesquelles ce geste s'opère.

<sup>683</sup>Jacques Derrida, *Paper Machine*, trad. de Rachel Bowlby, Stanford, Calif, Stanford University Press, 2005a 1st edition, 222 p., pp. 19-23.

<sup>684</sup>Matthew Kirschenbaum, *loc.cit.*, p. 182183.

<sup>685</sup>*Loc.cit.*, pp. 182-183.

<sup>686</sup>*Ibid.*, p. 178.

#### 5.1.4. L'autre écrit

faire du texte un autre  
le faire porter par l'altérité  
le rendre étranger à l'humain

Déplacement radical du geste d'inscription et du support de narration, la création bioartistique du *Xenotext* de Christian Bök<sup>687</sup> est le projet de l'encodage d'un texte au sein d'un organisme vivant pour voir se répercuter les effets de l'inscription au travers du temps :

The Xenotext is my nine years long attempt to create an example of “living poetry”. I have been striving to write a short verse about language and genetics, whereupon I use a “chemical alphabet” to translate this poem into a sequence of DNA for subsequent implantation into the genome of a bacterium (in this case, a microbe called *Deinococcus radiodurans* – an extremophile, capable of surviving, without mutation, in even the most hostile milieu, including the vacuum of outer space) [...].<sup>688</sup>

Le Xenotext est une entreprise que je mène depuis neuf ans pour créer un exemple de « poésie vivante ». Je m'efforce d'écrire un court vers au sujet du langage et de la génétique, après quoi j'utilise un « alphabet chimique » pour traduire ce poème en une séquence d'ADN qui sera ensuite implantée dans le génome d'une bactérie (dans ce cas, un microbe appelé *Deinococcus radiodurans* – un extrémophile, capable de survivre, sans mutation, dans les milieux les plus hostiles, y compris le vide de l'espace extra-atmosphérique). (traduction personnelle)

Inspiré du travail de Kac et tout particulièrement de sa création *Genesis* (1998-1999) qui est l'encryption d'une phrase de la Genèse dans une portion d'ADN, le Xenotext se distingue cependant comme l'explique son créateur :

[I]t does not seem radically different from the act of inserting a copy of the Bible into the saddlebag of a donkey, and then letting the donkey wander on its own through a minefield. I think that, if possible, the inserted text must change the behavior of the donkey in some profound way, perhaps converting it to Christianity, if you like.<sup>689</sup>

<sup>687</sup>*The xenotext. Book 1*, Toronto, Coach House Books, 2015.

<sup>688</sup>*Ibid.*

<sup>689</sup>Darren Wershler, « The Xenotext Experiment, So Far », *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, n° 1, 2012, p. 43-60, disponible en ligne : <https://cjc.utpjournals.press/doi/10.22230/cjc.2012v37n1a2526> (page consultée le 24 novembre 2023).

Ce n'est pas fondamentalement différent du fait de glisser un exemplaire de la Bible dans la sacoche d'un âne, puis de laisser l'âne aller seul au-devant d'un champ de mines. Je pense que, si possible, le texte inséré doit changer le comportement de l'âne d'une manière profonde, peut-être en le convertissant au christianisme, si vous préférez. (traduction personnelle)

La création suit ici un protocole strict où le texte implanté est déjà le résultat d'un transfert, d'une métamorphose changeant la nature de son alphabet en vue de permettre une relation symbiotique entre le tout et les parties, qu'elles soient vivantes ou non, soit une stigmergie.<sup>690</sup>

Comme l'âne devenu chrétien par la Bible, la bactérie sera poète par Bök.

Dans l'assimilation, l'ajout (le texte) ne peut être distingué de son support de réception (la bactérie) puisqu'ils forment désormais un co-organisme : en 2011, Bök a pu observer une réaction atomique de son code poétique qui démontre non seulement de la fusion synergique mais également du développement d'une écriture propre. Lors d'une série de tests d'essais à l'Université de Calgary, le gène X-P13 a produit une fluorescence rouge indiquant que « lorsque implanté dans le génome de la bactérie, [le] poème (qui commençait par “any style of life/ is prim. . .”) incite effectivement la bactérie à écrire, en réponse, son propre poème (qui commence par “the faery is rosy/ of glow. . .”) » (« when implanted in the genome of this bacterium, my poem (which begins “any style of life/ is prim. . .”) does in fact cause the bacterium to write, in response, its own poem (which begins “the faery is rosy/ of glow. . .”) »).

la fée est rose/ de l'éclat  
que montre le rougeoiement  
le blush de la bactérie  
en réponse au discours d'un homme blanc  
qui sait s'il ne l'a pas insulté dans sa langue ?  
qui sait quel contrat ce dernier a passé sans le savoir ?

Ne détaillant pour l'heure pas plus les résultats ou les méthodes opérées, la réponse de la bactérie poète peut apparaître comme une forme de *cherry picking* : une exception passant sous silence les cas de bactérie non-poète. Au-delà des potentiels biais de confirmation sur lesquels il n'est pas possible de trancher, l'expérience est à bien des égards un paradoxe.

---

<sup>690</sup>Ollivier Dyens, *Enfanter l'inhumain. Le refus du vivant*, Éditions Triptyque, 2012, 165 p.

si la bactérie est indéfiniment inséminée du texte

presque sûrement elle pourra répondre un vers de Hamlet de Shakespeare

Le choix de l'hôte de l'expérience n'est pas anodin et révèle bien plus sur les motivations poétiques de l'expérience que ces résultats provisoires : une bactérie, représentant la forme la plus simple et possiblement l'un des premières formes de vie, de type extrêmophile, donc résistante à des conditions d'environnements que ne pourraient pas supporter les autres formes du vivant.

il faut bien la forme du vivant la plus résistante au monde  
pour supporter un vers d'humanité

Aussi appelée bactérie Conan (en référence au film *Conan le Barbare* de 1982), la *Deinococcus radiodurans* est en réalité la bactérie polyextrêmophile la plus résistante au monde inscrite dans le Guinness Book en 1998 : résistante aux radiations, au vide sidéral (entre 15 et 45 années), à l'acide, aux rayons UV, au dessèchement, à la faim, ou encore aux températures extrêmes<sup>691</sup>. Cet hôte n'a ainsi pas été choisi uniquement pour garantir la réussite de l'expérience – la bactérie est en mesure de survivre à la greffe littéraire et d'assimiler la séquence au sein de son ADN – mais surtout pour rendre la littérature extrêmophile et ubiquiste, soit immortelle.

rien ne peut y venir à bout  
et par réactions elle continuera de répondre  
par rougeoiement depuis le vide sidéral  
à réciter des vers  
depuis l'acide

---

<sup>691</sup>Elle fut découverte en 1956 par le chercheur A.W. Anderson lors d'expériences réalisées pour déterminer si les boîtes de conserve corned-beef pouvaient être stérilisées en les soumettant à une forte dose de rayons gamma. Cette méthode supposée tuer toute les forme de vie laissa cependant indemnes les colonies de *Deinococcus radiodurans*.



Le principe de survie et de résistance de la bactérie annonce à ce titre le devenir d'un discours désormais au-delà des angoisses de transport et le fonctionnement d'une autre littérature. La *Deinococcus radiodurans* a la capacité de réparer son propre ADN indéfiniment en faisant appel à des copies de son génome (la bactérie a en bibliothèque 4 à 10 copies de son génome). En comparant les versions de son ADN (2 copies en plus de l'original sont nécessaires à la bactérie pour procéder aux réparations), elle peut résusciter quelques heures après sa mort (12 à 14 heures lors d'une destruction partielle de l'ADN). Dans l'hypothèse d'une attaque, par radiation ou sonnets anti-bactériens, la *Deinococcus radiodurans* a donc la possibilité de restaurer le texte d'origine par un procédé proche de l'édition savante.

Dans le futur des littératures bactériennes, plusieurs questions peuvent cependant être posées :

- la bactérie est-elle consentante ?
- a-t-elle un droit de regard sur la création ? des crédits de co-auteur ?
- peut-elle refuser d'assimiler un vers selon ses préférences en matière de poésie ? assimile-t-elle des textes anti-bactériens ?
- pourra-t-on trouver un Bök en décomposition au fond d'une boîte de corned beef ?

Dans sa vie désormais organique, le texte bactérien réintègre la dimension intrusive de l'inscription, imposant une information dans une matière en provoquant réponse ou mutation, tout en accusant l'hubris masculin d'un projet. Ce n'est pas parce que le récit n'est plus humain (produit par bactérie, machine ou singe) que l'auteur n'en demeura pas une figure sacrée dans son humanité.

it's alive

ça propage mes mots

les répand dans le monde



Le poète insémine une forme du vivant par sa parole pour voir évoluer cette parole dans son éprouvette. Ce qui pouvait se présenter sur le papier comme une expérience de dépassement de l'exclusivité humaine,

voyez une bactérie, elle-aussi, peut créer

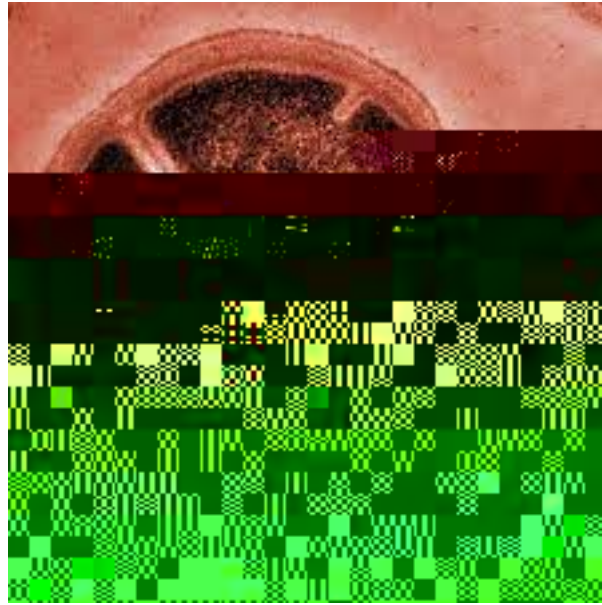
voyez comme elle protège et défend ce vers mieux que n'importe quel disque dur

voyez son style, son intuition, sa plume

relève malgré tout d'un ethnocentrisme où la réaction bactérienne est une réponse littéraire d'un autre type.



Figure 93. Encodage de la partie « L'autre écrit » dans l'image de la bactérie Conan (vue large)



**Figure 94.** *Conan L'autre écrit*

L'épaisseur *vive* de l'écriture – par les configurations de sa propagation par taille, empilement, survol ou son encodage – s'articule avec une appropriation du signe, et ce qu'il dit, ce qu'il est.

## 5.2. Embrassements du signe

seing

empreinte

marque

Appréhendée par le regard, la trace entre dans la pièce des catégories, meublée de cases, de coches et de classes de matières. La classification par l'entendement a pour fonction de ramener les qualités plastiques à un mode de discours, à une structure de relation et à les estampiller d'une césure.

d'un côté

illustre

dessine

gribouille

figure

d'un côté

écrit

rédige

griffonne

inscrit

Rhétorique pour diviser des ordres d'expressions, la démarcation de la trace sert de ciseau pour justifier deux institutions et expertises culturelles, notamment disciplinaires (dont Belles Lettres, Beaux-Arts). Nuanciers entre les belles expressions, les approches du signe varient sur une courbe de gradation allant d'un point à un autre. Certaines font une distinction de l'importance (l'écriture légende dans le cas d'une œuvre picturale, l'image illustre dans le cours d'un texte); d'autres jouent de l'hybridité des marqueurs (le calligramme ou l'ekphrasis). Or, dans les deux cas, il est une idéalisation de la trace pour en faire un signe, le sceau d'un sens. Dans les différents arts graphiques de la lettre, même ceux qui mettent en scène la porosité des catégories lisible/visible et leur fertile cohabitation, il demeure une scission interne à la modélisation.

mettre l'écriture au service de l'image

faire de l'image un cadre de l'écriture

Le dépassement de la hiérarchie entre écriture et image se fait par le rebours de la trace, soit par la reconsidération de ce que peut être le signe dans ses incidences matérielles, dans un au-delà des catégories, en résistance à un certain académisme par lequel regarde aussi une tradition humaniste.

nous pensons toujours les choses par deux

ce qui est se définit par ce qui n'est pas

Le réel est certainement moins défini dans sa nature par la frontière que par la relation, ce qui fait de l'écriture et du fait littéraire qui ne peut pas être résumé à la lettre et au régime du lisible.

[I]l n'est pas de texte qui, pour advenir aux yeux du lecteur, puisse se départir de sa livrée graphique.<sup>692</sup>

La livrée graphique que souligne Souchier est justement un rappel de la plasticité de la trace écriture qui importe autant qu'une énonciation éditoriale. La plasticité est ici appréhendée comme les conditions matérielles mises en relation, testées dans leurs résistances en termes de caractéristiques physiques et en termes de renversement du rapport d'inscription.

Si à l'âge classique folie et littérature s'excluaient, le XX<sup>e</sup> siècle est le siècle d'une écriture qui s'écrit toute seule, et qui à ce titre échappe à l'exigence du sens pour devenir un simple jeu de symboles, c'est-à-dire un code qui ne peut se déchiffrer qu'a posteriori.<sup>693</sup>

Les créations comme celles de Mallarmé, Morgenstein, Ball ou George, entre dadaïsme, surréalisme ou mouvement anti-romantique de la littérature ont contribué à un bouleversement, qui est toujours sujet d'étude et de discours, en proposant des modèles d'œuvres s'affranchissant du sens en même temps qu'elles expérimentaient les matérialités de la page, des lettres ou des sons. Les entreprises littéraires du regain de la matérialité ont eu pour cible le texte dans son corps autant que son cadre littéraire, soit autant sur ce qui permet de l'identifier comme tel que de le limiter à un objet identifiable comme tel. Est alors davantage concernée la page, comme étendue des possibles décentrement, détournements ou insolences littéraires, mais cela n'exclue pas l'intervention sur la feuille, bien au contraire : *CMMP* est en soi le cisaillement de la feuille pour la cohésion de la page. En soi, *CMMP* est un petit

---

<sup>692</sup>Emmanuel Souchier, *loc.cit.*

<sup>693</sup>Emmanuel Guez et Frédérique Vargoz, « La mort de l'auteur selon Friedrich Kittler », *Appareil*, n° 19, 2017, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/appareil/2561?lang=en#bodyftn1> (page consultée le 5 janvier 2023).

livre : peu épais, il renferme 1091 mots, soit 15 phrases par page, 10 pages, 140 vers. C'est hors des mots que se pense l'immensité. Placée dans le design de la page, la potentialité poétique de la création n'échappe pas aux limites du réel : le modèle de la combinaison selon Queneau est une première limite au nombre de combinaisons, les caractéristiques plastiques du papier en sont une deuxième. Détermination, la matière de l'écriture est où se cristallisent toute la force et la tourmente d'une littérature.

### 5.2.1. La trace à rebours

qui du signe ?  
avant que ne se pose mon regard, mes doigts,  
quelle est cette trace au creux de ma paume ?  
comment s'articule t-elle avec mes pores ?  
sa forme même vient-elle de mon regard  
ou de la façon dont mon regard est agencé par elle ?

La question de l'origine de la connaissance (« d'où viennent nos idées ? ») peut certainement servir d'agent pour saisir les tensions entre idéalité et matérialité, entre les catégories du signe qui sont autant de fissions à partir du fait littéraire.

Il ne faut pas croire que les matérialités ou les formes institutionnelles de cette transmission soient sans nul effet sur les idées et les discours : l'étanchéité des deux est loin d'être évidente.<sup>694</sup>

À rebours de la trace, il est un ensemble de conjectures matérielles, nœud de serpents emmêlés que l'œil de l'entendement vient organiser en fils ramenés en belotes.

Les perceptions d'une hiérarchie texte/image sont peut-être moins le fait direct de modes opératoires des institutions artistiques qu'un symptôme d'une distinction plus profonde.<sup>695</sup>

---

<sup>694</sup>Eric Méchoulan, *op. cit.*, p. 17.

<sup>695</sup>Margot Mellet, *loc. cit.*

Renversant le privilège de l'écriture sur l'image, qui a été aux fondements d'une rhétorique logocentrée, Christin recompose le récit de la marque graphique en ne plaçant ni l'image ni l'écriture au commencement de tout, mais en rappelant la réalité matérielle du dispositif d'inscription :

[L]'écriture est née de l'image [...] l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire de l'invention – de la *surface* : elle est le produit direct de *la pensée de l'écran*.<sup>696</sup>

Spécialiste de l'histoire de l'écriture et des relations entre texte et image, Christin lie dans leur genèse l'écriture et l'image. Livrée ou valeur graphique du support, l'écriture ne peut pas se départir de la trace d'origine<sup>697</sup> sans être déterminée par une rationalité. Dans la pensée de l'écran, la valeur graphique existe en dehors de l'impératif de sens, ce qui est une approche qui s'oppose radicalement à la thèse de la raison graphique représentée principalement par les travaux de l'anthropologue Goody<sup>698</sup> qui a fondé une longue et tenace tradition des sciences humaines. Pour « pousser plus loin l'analyse des effets de l'écriture sur les « modes de pensée » (ou sur les processus cognitifs) »,<sup>699</sup> Goody fait de la donnée graphique le début d'une pensée de l'écrit et de la figure de l'homme moderne, le début d'un ~~encore un~~ autre roman de l'humanité, celui de *l'homo graphicus*. Dans la raison graphique, les sociétés modernes doivent leur rationalité au support graphique alphabétique, au développement des structures chères désormais aux travaux universitaires : liste, tableau, recette, formule. Autant de cadres et calques de pensée qui permettent « de poser et résoudre les problèmes »<sup>700</sup>, soit à une pensée supérieure d'émerger, de fleurir, de procréer. Imposition d'une structure sur une matière dans un espace graphique contrôlé, défini, délimité, bridé et objectif, l'écriture permet alors « cet exercice de rumination constructive »,<sup>701</sup> à savoir d'organiser et de *domestiquer* la pensée « sauvage ». Si aujourd'hui le terme ~~raisonne~~ résonne bien différemment, la pensée sauvage est celle du refoulé, des lapsus et des mythes, en référence à la pensée de Levi-Strauss comme : ce qui « se définit à la fois par une dévorante ambition symbolique, et telle que l'humanité n'en a plus jamais éprouvé de semblable, et

<sup>696</sup>*Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, « Essais d'art et de philosophie », 2009b, Nouvelle éd. revue et augmentée, p. 8.

<sup>697</sup>*Op. cit.*

<sup>698</sup>*La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, trad. de Jean Bazin, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1986b.

<sup>699</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>700</sup>*Ibid.*, p. 267.

<sup>701</sup>*Ibid.*, p. 97.

par une attention scrupuleuse entièrement tournée vers le concret ».<sup>702</sup> Cette arborescence en héritage léguée aux théories, rationalisant le signe, le place au cœur d'un discours où la raison fonde le processus progressif d'une société.

[la thèse de filiation verbale] a entraîné pendant des siècles l'occultation quasi complète des fonctions graphiques du système, au point qu'elle a empêché les théoriciens les plus récents qui tentaient de dégager l'écriture de ses apriorismes linguistiques de conduire leur démonstration jusqu'à son terme.<sup>703</sup>

La déraison graphique proposée par Christin est au contraire une anti-sémiotique et un retour à une notion graphique comme porosité entre écriture et image. Pas de filiation verbale, l'écriture ne peut être contenue dans une seule heuristique du signe. En faisant se croiser plusieurs réflexions sur les relations entre écriture alphabétique et écritures idéo-picto-phono-graphiques, Christin déloge l'écriture et la place, comme l'image, dans le mouvement de la trace. L'écriture n'a pas de raison graphique propre, innée, qui ne doit rien à l'image.

L'écriture ne va pas au-delà du signe, au-delà de la trace matérielle.

L'écriture émerge du déchiffrement, soit d'une relation avec un dispositif de lecture qui ne préexiste pas au signe.

L'écriture émane autant d'un phénomène analogue à la révélation qu'à une théorie ou invention du support.<sup>704</sup>

Déconstruction d'un édifice scientifique, habitus d'analyse et d'observation, l'approche anti-sémiotique *dé-domestique* la raison graphique en en révélant ses biais privilégiant l'écriture à tout autre système, et idéalisant le principe d'émergence de la connaissance. Redevenue signe, l'écriture est alors affaire de relation avec le réel du support : elle existe au-delà la signification ou de la représentation comme les premières images de l'humanité qui, selon la thèse de Leroi-Gourhan, ne sont pas inspirées par le réel même si elles en reproduisent l'apparence.<sup>705</sup> *Mattering*, « un tracé n'est rien sans le support sur lequel il s'inscrit et qu'il ne peut se définir comme un signe qu'en relation avec lui »,<sup>706</sup> ce qui fait du registre, de la catégorie, du classement, des marques apposées a posteriori. Cet aspect justement permet de dépasser la thèse de Leroi-Gourhan qui reproduit la césure occidentale entre image et

<sup>702</sup> *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, « Agora », 2010, p. 263.

<sup>703</sup> Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 16.

<sup>704</sup> Margot Mellet, *loc. cit.*

<sup>705</sup> André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. [I], Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 2014.

<sup>706</sup> Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 17.

écriture selon un principe de disposition spatiale (disposition libre pour l'image ou linéaire pour l'écriture). Hors de toutes théories archéologiques, la frontière entre la liberté ou la ligne constitue la reproduction d'un amalgame pour Christin, la marque d'un a priori qui est celui de considérer que l'écriture se définit par l'efficacité ou la lisibilité, l'évidence.<sup>707</sup>

écrire

incisif

coupant

tranchant

L'essentialisation de l'écriture permet d'embrasser toute la question d'une hiérarchisation des arts d'expression, des formes de pouvoir sur le monde : thèse formulée par Lessing,<sup>708</sup> la Littérature, parce qu'elle relève de l'articulé, est un art du temps tandis que les Arts plastiques, parce qu'ils relèvent de la matière, sont des arts de l'espace. Ainsi le texte est l'invisible, le Vrai ; tandis que l'image est le visible, le Beau. La synergie du signe défendue par Christin est une résistance aux catégories essentialisantes pour ouvrir les perspectives sur l'écriture (iconique, graphique, visible, synergique). L'écran dans sa pensée est alors ce lieu où coexistent les possibles de la trace dans un vertige de relations, ce qui correspond à la *tabula* pour Ferraris :

[L]a tabula est la condition de possibilité de la pensée – et cette circonstance est justement le petit ou le grand refoulé de l'homoncule et du logocentrisme. La représentation de l'esprit comme écritoire, comme tabula [...] n'exclut pas la matière et, au contraire, présente le mental comme le résultat des traces et des modifications de la matière.<sup>709</sup>

Le travail de la trace est également la perspective développée par des créations qui ne font pas seulement une cohabitation mais qui cherchent à révéler la livrée graphique commune dans des compositions de rapports matériels.

<sup>707</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>708</sup>*Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Paris, Klincksieck, « L'esprit et les formes », 2011.

<sup>709</sup>Maurizio Ferraris, *Âme et iPad*, trad. de Hélène Beauchet, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Parcours numérique », 2014, 216 p., disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pum/289> (page consultée le 16 mars 2023), p. 51.



## 5.2.2. L'épaisseur du blanc

Un jour le peintre se plaint auprès du poète qu'il n'avance pas malgré la profusion de ses idées.

blocage  
surchauffe  
rien ne sort jamais

Mallarmé répond alors à Degas :

Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *C'est avec des mots.*<sup>710</sup>

l'encre qui tranche dans le lisse  
le foncé qui se prononce sur du neutre  
et tout autour le blanc  
chair unie normée  
mat transparent

Le blanc de la page, celui qui procure l'épaisseur visuelle et graphique à l'écriture, n'est pas seulement contemplatif, il est une donnée également tactile : « rough for plain text books or photocopies, smooth for magazines or illustrated book »<sup>711</sup> / « rugueux pour des photocopies ou des manuels, lisse pour des magazines ou des livres illustrés ». La couleur du blanc, son odeur, son accroche, son ~~son~~ bruit, sont autant d'empreintes que prend la main dans le geste de tourner une page. Si l'écran vient lisser cette perspective du toucher en la déplaçant à un endroit qui concentre, cristallise sous la norme d'un outil qui est écriture et lecture simultanée, les caractéristiques du support sont toujours en train de révéler sous nos doigts leur *mattering* : la résolution, le polissage, la résistance des touches, les sons, les chaleurs.

Un objet ne devient visible qu'en rendant aveugle ce qui l'entoure.<sup>712</sup>

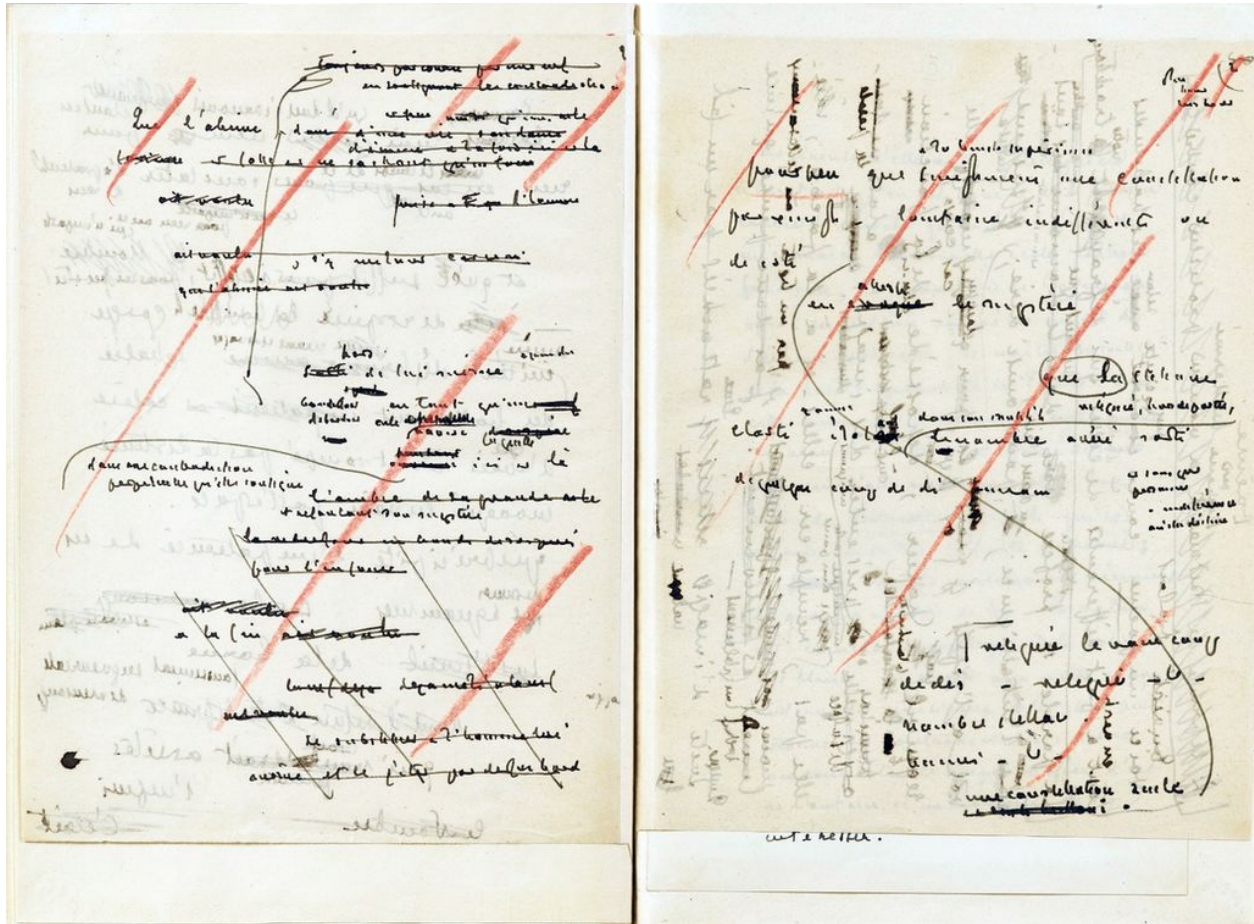
Rendu aveugle par une appréhension de la trace empreinte de la parole, le blanc graphique est rappelé par la poétique mallarméenne qui ne suit pas tant une raison graphique qu'elle compose avec une porosité, elle « renoue les liens archaïques de la parole et de l'image,

<sup>710</sup>Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, « Collection folio Essais » n° 323, 1998b, 267 p.

<sup>711</sup>Alessandro Ludovico, *op. cit.*, p. 113.

<sup>712</sup>Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 13.

qui associait une nouvelle fois l'écriture au ciel ». <sup>713</sup> Jouant sur les origines graphiques, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* est un embrassement de l'écriture avec sa puissance iconique.



**Figure 95.** Premier état du Coup de dés. Manuscrit autographe (Février-Mars 1897).  
Source : Wikicommons. Domaine public

Poursuivant la trace à rebours de la raison de la mise en page ou de la ligne, le ciel du poème mallarméen est un travail plastique qu'ont remarqué Claudel (qui le nommait comme un poème « cosmogonique ») et Valéry :

Mallarmé, m'ayant lu le plus uniment du monde son *Coup de dés*, comme simple préparation à une plus grande surprise, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace. . . Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. [. . .] C'était, murmure, insinuations, tonnerre pour les

<sup>713</sup> *Op. cit.*, p. 209.

yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu'à l'extrême de la pensée, jusqu'à un point d'ineffable rupture : là, le prestige se produisait ; là, sur le papier même, je ne sais quelle scientillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, *cœexistait* la Parole! [...] – Il a essayé, pensai-je, *d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé!* (Lettre au directeur des « Marges », 1920)<sup>714</sup>

Figure d'une pensée, dispositif de silences ayant pris corps, astres en traînées, page étoilée... Le poème, en restituant le souffle de la page, est une prise en compte de la relation dans la matière littéraire. Composition spatiale où la « page blanche annonciatrice de mots »,<sup>715</sup> le fait littéraire est alors le lieu « où l'écriture se caractérise moins par l'élan d'un geste énonciatif – lequel se trouve d'ailleurs figé en stéréotype dans l'imprimé – que par le style et l'épaisseur charnelle ou aérienne de ses traits ».<sup>716</sup> Le je mis de côté dans le jeu de dés, l'énonciation est laissée aux espacements qui cristallisent l'incidence matérielle du discours.

Le naufrage advient par la présence physique des blancs, il émerge de l'image du texte : « Les “blancs”, en effet, insiste-t-il, assument l'importance, frappent d'abord » (Préface).<sup>717</sup>

Le blanc est le travail de l'écran poétique, soit la donnée qui ne peut être distinguée de la réalité du support. Investissant ce qui est constamment ignoré, la page mallarméenne n'a pas été saisie dans toute son épaisseur par les contemporains du poète. La *poétique du blanc* « est demeurée obstinément *invisible* aux yeux de tous ses commentateurs, et cela jusqu'à nos jours ».<sup>718</sup> L'édition réalisée en 1980 par la revue *Change* et le groupe *d'atelier* (Ronat/Papp), si elle a le mérite de prendre en compte davantage l'importance de l'espace (décrite notamment comme une « édition mise en œuvre »), se fonde sur une perspective linguistique du blanc ou sur la *règle d'insertion du blanc* qui, comme l'écrit Mitsou Ronat dans la préface de l'édition, est la suivante :

Insérer du blanc uniquement là où la langue a « surdéterminé » le lien entre les éléments disjoints.<sup>719</sup>

<sup>714</sup>Paul Valéry, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930a, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k939070f> (page consultée le 24 novembre 2023), pp. 624-626.

<sup>715</sup>*Op. cit.*, p. 213.

<sup>716</sup>*Ibid.*

<sup>717</sup>Stéphane Mallarmé, *op. cit.*

<sup>718</sup>Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 145.

<sup>719</sup>Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Tipor Papp et Mitsou Ronat (dir.), Paris, Change errant, 1981a, p. 28.

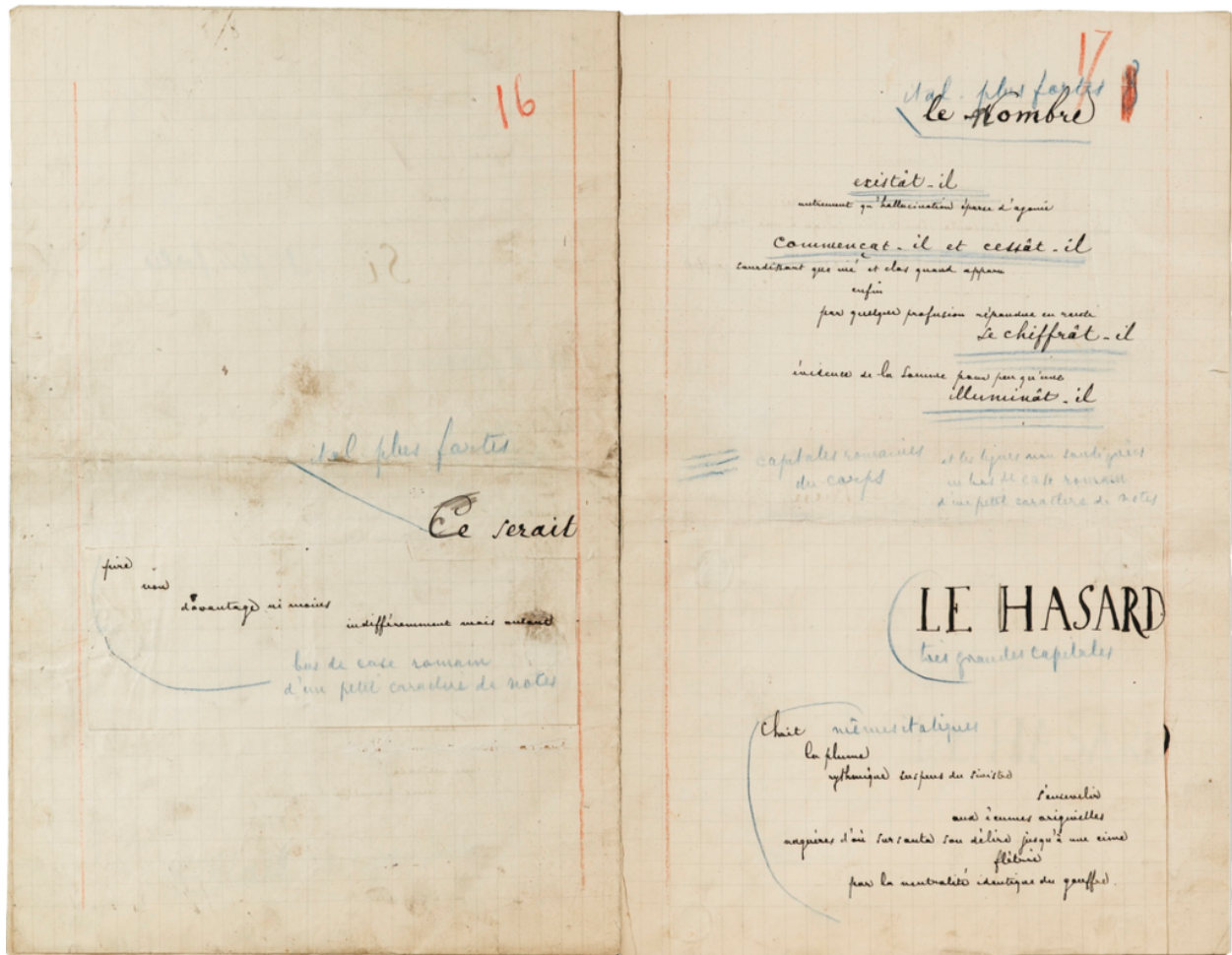


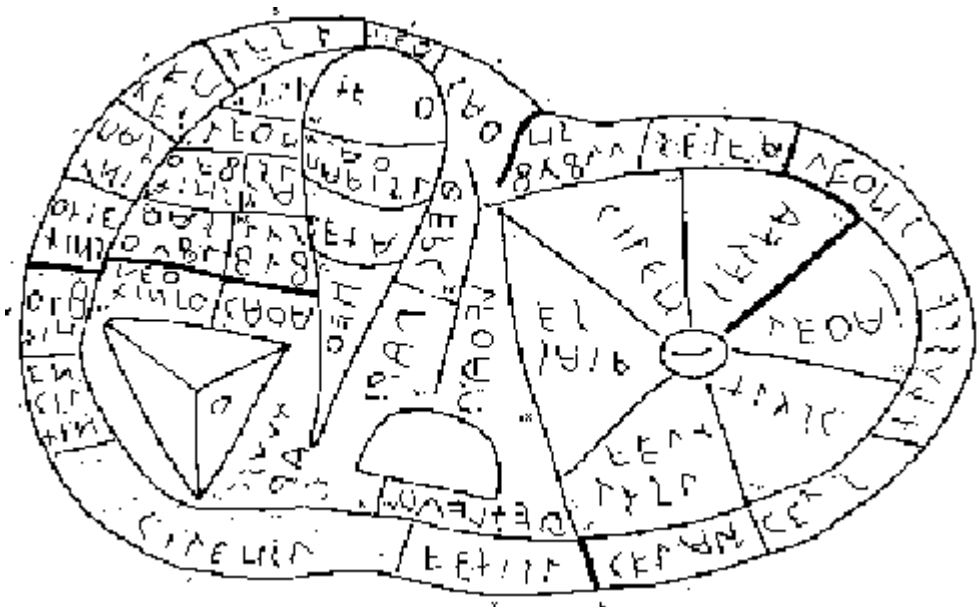
Figure 96. Maquette autographe (Avril-Mai 1897). Source : Wikicommons. Domaine public

Une fois encore, l'image du texte est analysée comme substitut linguistique, dans une perspective d'analyse textuelle classique, une interprétation structuraliste qui donne une préférence à la parole, reniant sa mise en espace. Le fait que la phrase elle-même se trouve déplacée de son espace d'une page seule à la largeur de la double et que sa linéarité se poursuive par l'écart implique un travail de mise en page qui porte une vision du texte comme une composition des rapports plastiques. L'innovation d'une telle démarche poétique ne se situe pas au niveau linguistique, il ne s'agit pas de changer la langue ou de déplacer le centre de la narration d'un humain à un animal, mais au niveau de l'espace : en ajoutant des distances, Mallarmé « disperse » (selon son propre terme) et implique l'écriture dans un champ graphique qui invoque sa spatialisation et sa part picturale. C'est d'ailleurs ces deux aspects que semble retenir Broodthaers dans sa version du poème sous la forme de livre d'artiste : les mots sont remplacés par des lignes noires tout en conservant leurs emplacements

d'origine. Il fait en sorte de que « le texte fasse corps avec le papier même » (Lettre de Mallarmé à Edmond Deman du 28 avril 1888).<sup>720</sup> La disposition poétique ne fait pas *figure de* (logique du calligramme) mais *est* l'image du texte. L'image du texte, au sens plastique, n'est pas portée par les mots, elle est portée par ce qui n'en est pas.

### 5.2.3. Image écrite

La surface est affaire de déchiffrement, non pas logique mais graphique, pour comprendre que l'émergence du signe à partir de la trace ne peut se départir des incidences plastiques. Dans ce rebours de l'observation, le foie de Plaisance est un exemple qui illustre bien la mesure graphique du réel.



**Figure 97.** Modèle étrusque de foie de mouton utilisé par les haruspices, trouvé à Plaisance. Source : Wikicommons. Domaine public

Maquette étrusque de bronze d'un foie de mouton, grandeur réelle (soit 126 mm de long sur 76 mm de large et 60 mm d'épaisseur), datée de la fin du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., le foie de Plaisance est un objet du temps sujet à de nombreuses interprétations, servant principalement comme outil de divination par héparoscopie (étude du foie d'animaux sacrifiés). La série des inscriptions gravées qu'il contient sont pour la majorité des abréviations, ce qui n'a certainement pas aidé à parvenir à un consensus dans le sens du texte. À l'exception des

<sup>720</sup>Stéphane Mallarmé, « À Edmond Deman, 28 avril 1888 », dans Henri Mondor et Lloyd James Austen (dir.), *Correspondance*, vol. 3, Paris, Gallimard, « NRF », 1969, p. 188.

deux mots identifiés (soleil et lune), le foie est un objet hors de la raison graphique : il est une carte, celle du ciel, dont le sens est assuré par l'espace, par l'organisation des signes plutôt que le déchiffrement distinct des inscriptions.<sup>721</sup> Dans la mesure graphique du foie, les signes s'articulent.

Autre embrassement du signe, les créations de Leiris, désignées comme des calligrammes, sont en réalité plus complexes tant elles assimilent dans la trace poétique les typologies du discours. Les traces dans *Glossaire*<sup>722</sup> outre-passent la logique de la figuration et de l'imitation formelle, à la différence du poème d'Apollinaire, où l'agencement du texte fait *figure* d'image.

For as soon as writing is "framed" it becomes an image.<sup>723</sup>

Lorsqu'une écriture est « encadrée », elle devient une image. (traduction personnelle)

Le calligramme est par essence un jeu de l'écriture avec ce qui a trait à l'image, la belle forme. Recherche de connivence graphique, l'agencement permet en ce sens de faire le lien entre le signe et ce qui l'entoure : le signe sert de sens et d'élément conducteur dans la forme graphique ou l'image du texte.

L'approche classique du calligramme repose sur des effets d'arrangements et de mise en page.

tordre l'écriture pour lui la dérouter  
jouer de la ligne pour la faire varier  
faire suivre à la lettre les contours d'une autre forme  
conduire le bœuf différemment, le laisser flâner

L'approche de la belle écriture de Leiris est cependant différente. Écriture résistante au même endroit que les recherches de Christin, exploration de la trace à rebours, la création de Leiris cherche à « délivrer les mots de leur mémoire factice – étymologique ou culturelle – et les réinvestir par celle, hasardeuse mais nécessaire à sa création et à sa vie, de celui qui les prononce ». <sup>724</sup>

<sup>721</sup>Anne-Marie Christin, *op. cit.*

<sup>722</sup>Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses suivi de Bagatelles végétales*, André Masson et Louis Yvert (dir.), Paris, Gallimard, « Collection poésie », 2014.

<sup>723</sup>Rosalind E. Krauss, *Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., MIT Press, « An October book », 1994, 1st paperback ed, 353 p., p. 284.

<sup>724</sup>*Op. cit.*, p. 261.



Les calligrammes de Leiris ne relèvent pas d'une transposition du régime linguistique vers le registre graphique, mais sont une recherche d'embrasement texte/image sans visée figurative.<sup>725</sup>

Les commentateurs du *Glossaire* ont tous considéré les calligrammes comme des exercices gratuits. Analysant longuement le volume, Gérard Genette, dans *Mimologiques*, ne fait jamais allusion à eux. Mépris? Méprise? Les deux à la fois sans doute. Et si l'aspect plastique de ces textes est certainement la cause du mépris que manifestent à leur égard les analystes littéraires, Michel Leiris est lui-même, dans une certaine mesure, responsable de la méprise. Ces calligrammes qui ne « commencent » pas et qui ne sont donc pas des phrases (et encore moins des phrases de dictionnaire) peuvent en effet s'interpréter comme de véritables images parce qu'ils comportent des titres. Or l'on sait bien à quoi sert le titre d'un tableau : à rendre possible un discours à son sujet. Il constitue la preuve implicite du fait que le document qu'il commente n'appartient pas à l'ordre du langage mais à une pensée visuelle, à une divagation muette, à un imaginaire de la matière... Le titre doit permettre d'ancrer l'étrangeté de l'image dans le monde verbalisable. Le titre dit que l'image est hors de lui.<sup>726</sup>

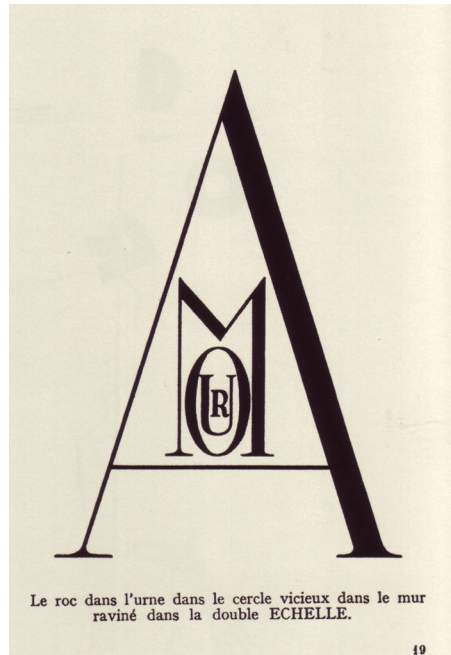
Les mots du *Glossaire* sont des gymnastiques de la lettre, de la plasticité graphique de la langue entre discours et figure. Le mot suffit : il apporte suffisamment de densité dans une forme simple. Le geste d'écriture est alors un travail de la donnée graphique, soit de la déraison de la lettre.

Dans la concision de la matière verbale, le titre est une composante du calligramme : de manière traditionnelle avec des créations comme *Fronde* et *Hache* qui désignent la forme du poème (logique commune aux calligrammes d'Apollinaire, le *Poème en forme de Violoncelle* est un poème en forme de violoncelle) et avec des explorations poétiques.

---

<sup>725</sup>Margot Mellet, *loc.cit.*

<sup>726</sup>Anne-Marie Christin, *op. cit.*, pp. 264-265.



**Figure 98.** *Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE* 1939. André Masson

*Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE*<sup>727</sup> est une poupée russe graphique où les conditions du discours ne règnent plus seules. La lettre du poème est un contenant pour la suivante.

Chaque lettre prise dans la valeur graphique de son signe devient un mot, l'inscription devenant image, devenant mot. La lecture est ici question de profondeur de l'image puisque les signes ne sont plus limités à un unique registre d'expression, mais sont en mouvement entre deux modes d'appréhension permettant ainsi de lire le texte dans la trace et de voir l'image dans le verbe.<sup>728</sup>

Le mot est alors la vision de ce qu'il dit<sup>729</sup> et la lettre fait figure de forme du monde (le A est une double échelle comme le A dans *Mines à mues*). Écrivain visuel, Leiris fait ici le jeu de l'épaisseur graphique en travaillant le signe comme un espace avec suffisamment de profondeur pour faire s'alterner l'appréhension des traces et le rappel de l'origine graphique de l'écriture.

<sup>727</sup>Michel Leiris, *op. cit.*, p. 83.

<sup>728</sup>Margot Mellet, *loc.cit.*

<sup>729</sup>Anne-Marie Christin, *op. cit.*, pp. 273-274.

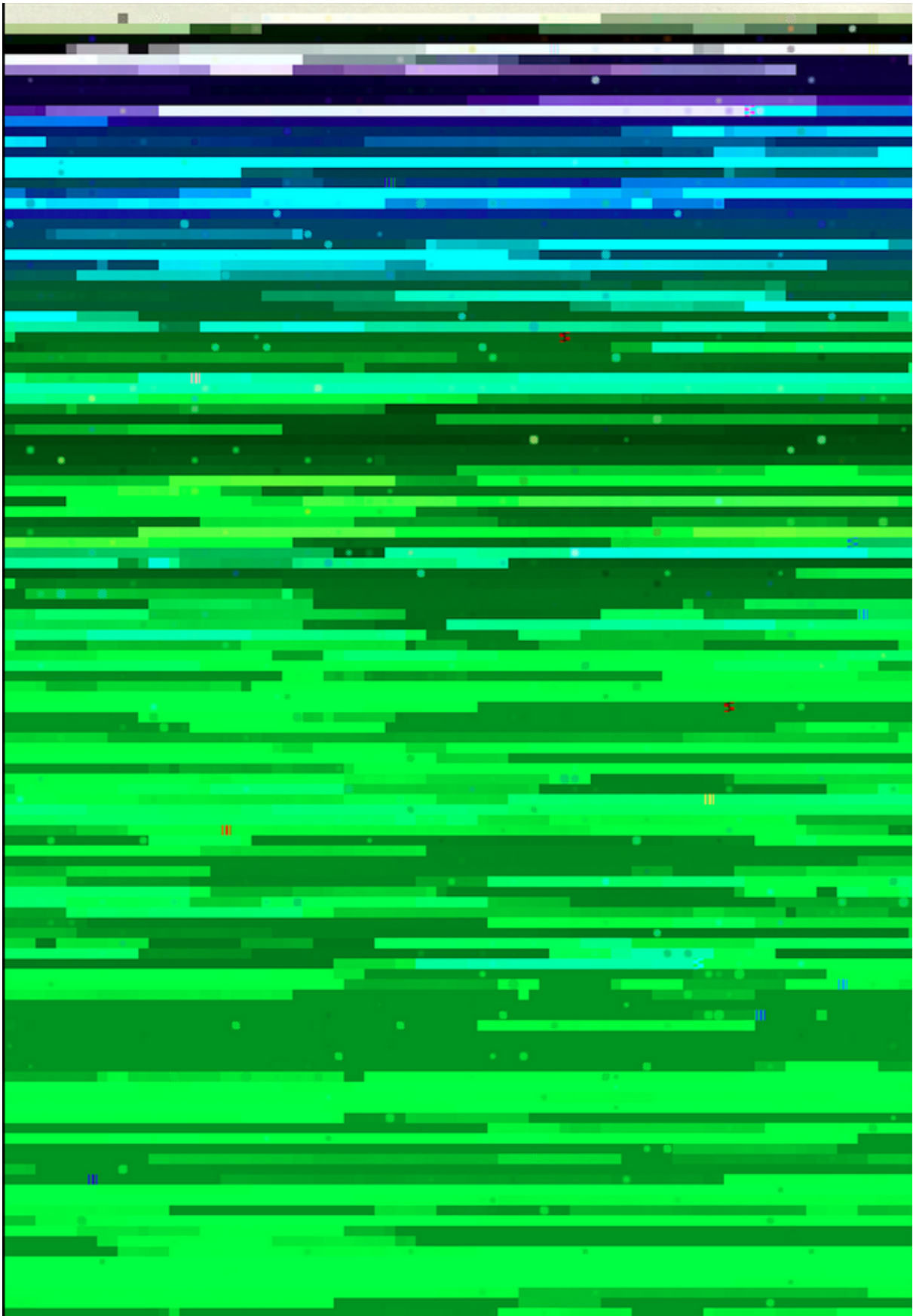


```

'y' +JFIF,, "ÆxiFM*JR(áiz,,t+'ec'ec'z'f
`ff !#"13ACQ2SacAë# $s°+i-
4BÉ10DRTEbdzVtN",&5r1SÜciYfEe'16ë'es,ÜÜ'f'fa
1!AQÄ#aqë"zi-2.0#354BCSDRTbcdNiRci,5s49W-"EUÉ1ef'e0ëu1.ëVz"/
7055, oujd1AN"e07Lff
zfa"0.1"b5ëf1g0-"00"Ä4[f"pAb#"ÄÖäik'ë"ä F02iqwÄ',i,0pC./0"++"RV9t9yÜIÄIÖAN(
i-j-+ "ABANÖ" B9A#xsn:A"0" pA4o,ë57110)E(.rÄ"ä"QVb"qöc"e,ne+"yÄÄgEü"
µz{pÜEA_ä~uI"0IXYC
q"St"rDPüä-0n5"ëg^"ä-I<-,,"5-5a" wÜä"0sâ"r{f(Äöëf[>ä"ñ13K<Eÿ1<1"0,äa"
!wYU"Äz="006<E0E"Ève10Ü
E50,Ä"99"ËY[/"ë",{<_@10TE,"V9Li">[æ6Èw"0LY"ëÄ]bæ140E
11<0"µ111"1"X7E7f5fE/4wWV
yëb#fzK0E",Ü1i<61/#"96F8CÜ(ëK1=007v0,fYi"5II"1+(
"=fz±0,ÜvWgE"iæOMÜÜ:Ä",ax'v9X
"FY10001"ät6äcEYNR19rNÄµi"xYQ0wü0y1"-."001.WÜ:1"°ñY
Aadj"ñ,ë,ö,ö,ö"1-1/1I
0 "1-0(0Äëµü"ÄE"v41Y"ñm0vU0,Zepüf0äUñG00ü0AD"ä,F++i"
V,ë(ñ0"u0E90"XÄ"äht#)1Däc-u+v>ëñ10ëmÄg
ëX=AT6rSÄf5k/wEñ
0ëjPCJM
G,ä,"v
Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE
*!Läy'0'y"YAVÄ9,89+0]ñ007)ä+ç5G6ëS'u1131Ts1ÄeEñeWñ-0.äZ"LoëSë-"v"ëü"/s=UÜ10Y10ÄwrcrëX6B0tq
EÄnn0ëuq;vycÄ=ë$fn1BLby>2BfiA9YÜi1mnu+s,ñ+_bw_LäEB'20ä5ñfjsA"-0nt"0R1ÜZQ"Ä(Rñ0t=00 ääë)Ä.vnÄZ:Ä(fñ)äS;v=0"/008)"00Lä31870ü?ë{!mëB0w[<"ëa0I1Ä0Ä]ñä0Vg j)f=0;=ñKÄüfE
...3Ä"ç"U"l"0"ë,00E"i0hÄü1="ä)<v"81rÜü"
0 c1.Cy."vÄ0üµëY1."zëBBA_LCñ2bÄ3etK_ëR{,0D0ë0et_Ck0ë0ë"
@E1
1fE0ë,{7"ëc"u"ëH,041s°Ä,,
r1FZ0ë:ko3=
)zYk"ëÄtshÄ/Ë1_0ë0w?emÄ üE0Y0ë"Äf9cKi-pjz.I"mät-"i"ÄrTç1iñ10ÄE/æd"?i[X1L"0üt ë6LJÄKy0iÄs0äwü]i"ë6Q0Lü0<)/UA"t"
#
&ÄNS810"m0"ñ,0"ÄkksVü"0ÄI"
i"-(f+0K0 äñe750]z,g (N)I2Z68G0x0;(-0"oi0vñ]ië,ëw1ä"ñYf"v\btm1+ ÄÄökÉ,äD"ä F601_u"-
ñ13yñEëz10E"ma"1ä)Ä"ÄhrÄ"1"çÜYñxYzF516K("zS 10"ëW)+2-ñc="IÄ0ä0)ÄEË"1"ñs1+380,y3
"ä3Nuj0s-(iä"0sÜ0i1Ü0E"ë7"i13"Ä0*ÿ"3...3)"f400x1"t...Q5ë"¥zë)"ËVq0"0J fëF"q-g6ëëy-äL2e-0"wj10"1"Ä(y=µ+ä0X0ÄÄ0"ëÄ0Ü,ëwü0ÄiW,ëÄëëñIëeYñ.[#,!äiz,ë"0"++0Y"ëäz"~"Ä=ë010-
z701000ëwÄ;ñEUS"Äzëë9"i0ñN"ä,F800w5Ämj~ñL"0"0+uÜCS9+1
I{Äe0e/010Yë00(Üwëz"0y"x, ÄÄÄ:svg(sÄgZ,0_ëE[0Ywä]C4"ëB
>,cÜ0E1"ëEYi"ä"qëB"Ä
9F8ë+;x0S WÜ0000
0=üEä9"U"Uv0,"w"ñ"~z85äfc(ÄÄC0)ufN0M8"ñ#Ä":>:ë"ë0ÄFL0ë09ELB,ä,t"Ü0"/y+sÄVÜë."t<Äfil"l0fñe,ZE"=ë,zëwëi0üñYsÄb10/""ñ;ë0x00ëñ<K_0Ü0VÄ1ñ0...y0<F"0i1ändE#1Ük_ë-ä
"Ygkm1?)"Ä"Ä,8VCÄE,Ä0sÄ:Yäë"0Ä"0üç89E00ü"010i",0z1Äf"ÜEfi6pµ,ë"És10pbrXÜ"ëw0,ëwÄE.S5üarr-0Ü_0mfE10ms L0"0ü"1,X-g
"Äñ" B N03"~"0(Äy"Ywys;x"fl"01>w3Mx'
cÄANÄ900ë+YëS;0Yb48Ä#ñB;0äü=0,m-Ä,8ëbëo q,qññÄ<äf_m0E"TOH"4Cë"Äw(ätëfio) Äñ=5E"1s01,vÜGÄ0Ä0cÄëc0Eëñsñm,ñ004"Gr0Yt0s)0wëä10ZKÄ0Ä0ëñf"ë"ëm"Z]m#"kñN3]VÄë,0">Ü1I,i-1skE
V7b=01ä=1E"0U=0189cÄ"0E"~:1y0"jêL_k,ëw7;Üü0/ë10]üY0Ä0RmTbÜ_37ÄE"=mü
7Ä61CN1:äK"0VZV"Ä"50üäZ1C1cLcL0"ÄQ"0">"1"1"ä0ñ03ü0ë"0ñ"m1"ÜbÄ)1s9#0=0-6$ë<ë13X,i1v"0q-ñh"010/i]ç"0"ë<-ë"yë"/0ä=5ëcTzTä8ë6sçñÄñE/s"~"ë"ÄRT1RÿI1R1
,0"ë"YfE000+1-1ñ=01P,0ë"0ë"mÄE1,1"ë"Äëq0JL1ñi6ëd=ë/ë-0001JÄ"Yzht"Z"rÄÄQñ"1$Vzäp-ñKësz000"8113)010
ü1_xfs1 y0<,"E"/ë"0"0"ñi0ñ1m"=Tñ0E-
!t#ëX0)Äü<f}
,IE=ancV"VLIÜ" U"K0ñw0"ë"ÉÜ1y,x=çÄ0"0#;d6rë=00µ\V.ëz{ë3$ .PÄ0
i1c<Ä0"É"II>0 iÄ3Ä"Än00Ä"0=ñD))L6"Ä,wÄgÄñN~f8RK|<üJ"ë"æ" _R0Sf71y1R",I0E2"fw\CK"ëü0=2üer00iRyZë>0I10E0_0"ëfÄq,0H1_#Q-uÄwñm5EÜ000!
B0p0ä5äc?71s0äE"=06 N8f,70ë0+8*2U(ÜvÄu:"Ä0RudVñ0v$ë/tfE-x"/"B&{YIY"ÄB",,këfiH1,0rYwñIYf:ä0QXÄTz,BAP"d0,s=Ä_i=7"E-3;0d-/0=çëü"ç"00P-ç16süy)|_Eë"ë"ñ,"41]Äëp10ëp6Z
+01;=00ëYÄ17ÄM"b/Nv<ÄH=ë
0=ÄëSÜ
<010mY1G10>~0tç55Ks6"ëÄüwëz]sB-M4Z1"0U>R0äc-1ëññ9bVÄ7+6)ñÄÄ"Ypññ"9"ç.ëÜE0"i"i=0B0Ä)0=7çE"0"ëJJÄ1ñ1ñ7Bt-
;0R0ÜÜ_ÄEëU=ñanÄKÄLëmy<ëë-äYü00[ñj/0$Ä9TzF1RA1PK0ëx*20"0emÄÄ0,ä7ñ,.s',Bz-%t_ÄE ÄÜK"0ë1-1Ü00)EÄçwë~ëÄH f=zÜ0ä0"0,ëK#ç00Ä0
"ñwç1"/ÄÄ0Ä0"r01wë"ññ0/ññ1"ñs1çsÄ"Yf;>01"1fÄ"ÄN=ñ10v#Äñ0ñ0çÄ?0ëYñT"0z~i.F"ñÄÄ1"ëñ~ñ1"0ç,0ñ0ë çT"äçÄf1+ .0Ä1RÄ5X1Är5

```

Figure 99. Encodage du segment *Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE* dans l'image *Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE*



**Figure 100.** *Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE*

#### 5.2.4. La quête du geste

face à force

le poignet tempère

le support n'attend pas, il observe

Les oscillations de Michaux entre littérature et esquisses sont à l'image d'un métro-  
nome, elles sont le balancement non d'une hésitation mais d'une recherche phénoménologique  
particulière.<sup>730</sup> Au-delà de la nature du signe, des catégories, des marqueurs, des frontières,  
ce qui guide Michaux jusqu'au support, c'est le mouvement, soit le déploiement du geste  
comme pur rapport au monde. Ni raison graphique ni impératif de production de discours,  
le processus est ce que tente de retranscrire la trace, l'écriture implémente le récit de son  
geste d'émergence. Libération du nom, de « cette dimension du discours qui a la capacité de  
produire ce qu'il nomme » (« Le genre comme performance » [1994]),<sup>731</sup> la procédure est une  
confrontation avec la matière tout en essayant de saisir l'instant de la rencontre,

de le capturer dans le support,

de le piéger là sous les regards,

de le suspendre pour qu'il montre sa vraie nature,

qu'il explique ses motifs, qu'on sache quel est notre rôle dans son plan.

Création qui « *fait l'épreuve* du contact »,<sup>732</sup> l'inscription refuse pour autant l'adhésif,  
la « colle » : il ne s'agit pas de figer, aplatir ou écraser, mais bien d'être au contact, de  
toucher. La colle est ce qui empêche l'ampleur du geste de continuer à se répandre, qui  
poursuit l'apparition du noir sur blanc que poursuit elle-même la main... Le support n'est  
en ce sens pas le lieu final de la trace, il n'en est qu'une étape intermédiaire puisque cette  
trace continue de se développer en restant à son contact.

La recherche d'intimité entre le signe et le support évoque à bien des égards l'ambition  
poétique de Mallarmé – « que le texte fasse corps avec le papier même » (Lettre à Edmond

---

<sup>730</sup>Élise Tourte, « « Contre la colle les uns les autres » : l'épreuve du contact chez Henri Michaux », *Les Lettres Romanes*, vol. 72, n<sup>os</sup> 3-4, 2018, p. 385-394, disponible en ligne : <https://www.brepolsonline.net/doi/10.1484/J.LLR.5.117223> (page consultée le 4 avril 2023).

<sup>731</sup>Judith Butler, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes : entretiens*, trad. de Christine Vivier et Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 17.

<sup>732</sup>Élise Tourte, *loc.cit.*, p. 386.

Deman du 28 avril 1888)<sup>733</sup> – puisqu’il s’agit de parvenir à inscrire en suspens le *mattering*, ce qui lie le signe et la matière, en dépassant un principe d’écriture comme imposition.

Au début de cette quête du geste se trouve d’abord la libération du poignet, soit l’entreprise de libération de la perspective de création : une « main-graphie » pour reprendre une expression de Leroi-Gourhan dans son étude sur le geste.<sup>734</sup> L’orientation du trait est d’abord tournée vers la ligne de la page, pour permettre à l’écriture de « participer au monde par des lignes [. . .], une ligne plutôt que des lignes [. . .], une seule que sans relâcher le crayon de dessus le papier je laisse courir ». <sup>735</sup> Le désir de continuité entre l’être et la matière est déjà là et il s’incarne comme une rébellion graphique.

Tâtonnement entre les lignes poreuses, le poème « Dessins commentés » au sein du recueil *La Nuit remue*<sup>736</sup> est une écriture qui se situe dans le prolongement de dessins : les modes d’expression ne sont alors plus des antagonistes, ils participent du même déroulement de la main et de son outil dans le parcours des incidences matérielles. La Plume – personnage inventé (*Plume* 1930) et instrument réel – constate sa propre disparition au travers d’une description qui fait à la fois figure de moquerie de sa propre imprécision et d’ekphrasis.

Cet amas de têtes forme plus ou moins trois personnages qui tremblent de perdre leur être ; sur la surface de la peau les yeux braqués brûlent du désir de connaître ; l’anxiété les dévore de perdre le spectacle pour lequel ils vinrent au-dehors, à la vie, à la vie.<sup>737</sup>

La quête du geste est une recherche d’intimité avec la réalité graphique, c’est pourquoi Michaux quitte peu à peu le récit pour développer un autre système de narration par le tracé. Son émancipation progressive du régime verbal, qui restera tout de même présent durant ses années de peinture et formera un réseau de discours entre les modes d’expression, est une invention de signes, influencée notamment par son voyage en Chine de 1931<sup>738</sup> et donc marquée par la tradition de la calligraphie. Dans son texte autobiographique *Portrait de A.* de 1930 (in)<sup>739</sup> apparaît et revient le signe-image de la « boule hermétique et suffisante, un

---

<sup>733</sup>Stéphane Mallarmé, *loc.cit.*

<sup>734</sup>*Op. cit.*

<sup>735</sup>Henri Michaux, *Émergences - Résurgences*, Milano, Skira, 1998d, p. 11.

<sup>736</sup>Henri Michaux, *La nuit remue*, Paris, Gallimard, « Collection Poésie », 1997b, Nouvelle éd. rev. et corr.

<sup>737</sup>Henri Michaux, *op. cit.*, pp. 436-437.

<sup>738</sup>*Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, « Collection l’imaginaire » n° 164, 1997c, Nouv. éd., revue et corr, 232 p.

<sup>739</sup>*Op. cit.*

univers dense et personnel et trouble où n'entrait rien »<sup>740</sup> : moi roulé sur lui-même, cercle parfait, rond ou ronde pris dans un mouvement, relation sans jamais l'abandon.



**Figure 101.** *Sans titre*, Henri Michaux (1970). (Galerie Le Point Cardinal, Paris)

rond, bout de ligne qui se clôt  
puis trait d'union  
lien de l'individu au monde

<sup>740</sup>Henri Michaux, *Plume*, Paris, Gallimard, 1994a, Nouv. éd., revue et corr, 220 p., p. 110.

De la naissance à la mort, un trait

modèle universel.

Du matin à la nuit

de l'unicellulaire à la baleine

de la cueillette à l'industrie

Traits irréductibles de l'élémentaire,  
sans alarmes sans ornements  
premier début et dernière des traces  
de la tribu à la Société  
de la main à l'empire des bureaux  
Des traits plus petits que les plus petits, partout  
bâtonnets infimes qui échappent à la vue  
des traits infiniment savent se répandre, se multiplier  
au-dedans des corps humains impuissants  
Maîtres des maladies.<sup>741</sup>

Composition d'un art du geste, le tracé est un mi-chemin entre silhouette et racine qui d'abord expose l'individu ou un groupe restreint d'individus pour ensuite saisir le mouvement de leur communion.

Le mouvement est l'appréhension du signe au-delà des catégories de présence : justement en essayant d'échapper à la colle, la trace cherche à pallier ce que ni le discours ni la ligne ne peuvent retranscrire en termes de vivacité.

---

<sup>741</sup>Henri Michaux, *op. cit.*, p. 1252.





**Figure 102.** *Composition.* Henri Michaux (sans date)

L'épuration du trait, entre gramme et graphe, est un cheminement progressif de la main vers une essence, qui n'est pas le figement du signe mais bien sa prise au vol. C'est notamment ainsi que l'on peut comprendre que les créations de Michaux se vident au fil du temps : d'espaces pleins, « hermétiquement noirs », <sup>742</sup> des poèmes bavards jusqu'à des temps vides et disponibles, des marques généreuses et volubiles jusqu'à des traces restreintes. Une lecture phénoménologique de l'œuvre de Michaux permet de voir apparaître graduellement le mouvement, comme dans une chambre noire.

L'épreuve du contact est alors un jeu d'équilibre entre un signe se refermant sur lui-même et l'ouverture d'un espace de création. <sup>743</sup>

<sup>742</sup>*Ibid.*, p. 706.

<sup>743</sup>Margot Mellet, *loc.cit.*



Figure 103. *Mouvements*, Henri Michaux (1950)



Il n'est dès lors plus question de production mais de processus du geste. Par le travail du déroulement du tracé, Michaux comprend le geste comme une conjoncture de son environnement de création. Il n'y a, au fond, que ça, des gestes plutôt que des signes :

Mais étaient-ce des signes ? C'étaient des gestes, les gestes intérieurs, ceux pour lesquels nous n'avons pas de membres mais des envies de membres, des tensions, des élans. Les signes, eux, sont à la surface, ils ne bougent pas plus loin que les mains et les pieds.<sup>744</sup>

Intervention d'un corps dans l'espace diffus du support, le geste est un principe de relation qui invente l'écran ou la surface. La croyance en la performativité, en l'intervention, évoque chez Michaux un certain culte de l'intentionnalité (« [t]el est mon dessin, tel il se poursuit »).<sup>745</sup> La matière est cependant l'espace de la rencontre, le lieu où procèdent les incidences, les *mattering*.

---

<sup>744</sup>Henri Michaux, *op. cit.*, p. 431.

<sup>745</sup>Henri Michaux, *op. cit.*, pp. 436-437.

### 5.3. À la rencontre des incidences

dans le geste, la pénétration,  
va savoir si l'outil infatué  
n'est pas lui-même transi de son mouvement

Lorsque j'écris, mon corps procède à une computation physique, un effort qui peut se décliner en une multitude d'actions. Ces gestes ou gesticulations ne résultent pas seulement d'une imposition active sur passive, elles sont également remodelées par l'impact même qu'elles provoquent.

C'est l'occurrence matérielle qui détermine la genèse des idéalités. (Al-loa)<sup>746</sup>

Dans l'idée de performance, il est l'idée que l'expérience humaine des choses n'est pas le seul rapport, que les choses *vibrent* et qu'un rapport se compose dans cette vibration. Le terme de vibration n'est pas en référence à un quelconque tantrisme (même s'il vibre aussi), mais sur une expression employée par Bennett. Dans *Vibrant Matter*, cette dernière propose de déplacer l'attention de l'expérience humaine des choses aux choses hors-expérience pour souligner la participation active de forces non-humaines dans les événements du monde.<sup>747</sup> Ce qui pourrait être résumé par *vitale, vibrante* désigne chez Bennett « the capacity of things – edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and designs of humans, but also to act as quasi-agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own ». <sup>748</sup> Bennett inscrit cette réflexion sur la matière vivante et la force vitale inhérente dans une histoire longue de la philosophie occidentale (citant notamment Kant, Bergson, Hans Driech, également Spinoza, Nietzsche, Thoreau, Darwin, Adorno et Deleuze). Si cette pensée concerne davantage la théorie politique (notamment les analyses politiques des événements publics)<sup>749</sup>, elle a le mérite de se développer autour de la notion de *matérialité vitale*, force qui traverserait les corps qu'ils soient humains ou non (et qui donc dans l'approche de Bennett ont des implications politiques concrètes).

<sup>746</sup>Friedrich A. Kittler, *op. cit.*, p. 13.

<sup>747</sup>*Vibrant Matter : a Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.

<sup>748</sup>*Ibid.*, p. 8.

<sup>749</sup>« My aspiration is to articulate a vibrant materiality that runs alongside and inside humans to see how analyses of political events might change if we gave the force of things more due » (*Ibid.*, p. 9).

La recherche sur les *matterings*, les incidences matérielles, est une mise en tension de plusieurs a priori des sciences humaines.

chose informe, inerte et passive étendue  
attendant que j’y impose ma volonté  
suprématie de mon expérience et de mon discours

Au regard des nouveaux matérialismes – terme vaste sur lequel on s’accordera pour le définir comme « a non-anthropocentric realism grounded in a shift from epistemology to ontology and the recognition of matter’s intrinsic activity »<sup>750</sup> – les choses ne sont plus des *objets* au sens sémiotique : leur valeur, leur force, leur présence ne sont pas exclusivement déterminées par le sujet pensant. Le *Matter matters* de Barad<sup>751</sup> résonne également en ce sens : identifiant des actions de la matière, des agencements<sup>752</sup>. Ce que l’on pourrait nommer par *matière* est un ensemble de force d’actions<sup>753</sup>, son opérabilité<sup>754</sup> et de performances dont dérivent les choses<sup>755</sup>.

Il n’y a, dans cette rhétorique qui s’oppose à celle de l’immatérialité, pas de séparation entre des forces abstraites (discours, pensée, concepts, écritures) et des forces concrètes (matières, supports).

Il n’y a, dans cette perspective d’une littérature incarnée, pas de fond et de forme du texte séparées, mais un seul et même ensemble de dynamiques matériellement inscrites, qui inventent l’écran.

Dans cette perspective, en tentant le jeu de saisir un fragment de ce qui nous impacte, plusieurs procédures de fouille du signe, de trifouillage de la chair d’écriture sont sondées à la suite en tant que rencontres avec les incidences matérielles du fait littéraire.

---

<sup>750</sup>Christopher N. Gamble, Joshua S. Hanan et Thomas Nail, « What is New Materialism ? », *Angelaki-journal of The Theoretical Humanities*, vol. 24, n° 6, 2019, p. 111-134, disponible en ligne : (page consultée le 1 avril 2022), p. 118.

<sup>751</sup>Karen Michelle Barad, *op. cit.*

<sup>752</sup>L’une des différences importantes cependant entre Bennett et Barad est que la première ancre le principe de vitalité de la matière dans la distinction entre vivant et non-vivant, tandis que la deuxième le définit comme ce qui est à l’origine de ces différences d’état.

<sup>753</sup>À propos de la matière : « is [...] doing » (Karen Michelle Barad, *op. cit.*, p. 151).

<sup>754</sup>« how it moves » (Thomas Nail, *Being and Motion*, New York, NY, United States of America, Oxford University Press, 2019) ou « what it does » (Christopher N. Gamble, Joshua S. Hanan et Thomas Nail, *loc.cit.*, p. 112).

<sup>755</sup>*Thing-power* est défini comme « the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle » (Jane Bennett, *op. cit.*, p. 6).

### 5.3.1. Recouvre

obsession des overlay  
des couches sur des couches sur des couches  
l'épaisseur d'un format qui pèse de densité  
rassembler au même endroit  
et jouer de la transparence comme présence  
de l'absence comme opaque

Recherche de coïncidence graphique et matérielle entre des régimes de la trace, des créations comme *A Humument* de Phillips sont des alliages et alignements de composants dans un même corps. À l'instar de Mallarmé dont l'entreprise poétique fait de la trace l'élément graphique d'un naufrage à la lettre, les réécritures invasives que l'artiste britannique Phillips effectuent sont pensées comme des pondérations progressives entre les strates. À la différence de *Day* de Goldsmith,<sup>756</sup> qui est une retranscription au mot d'un numéro du *New York Times*, *A Humument* est une recherche de compositions de matières.

prendre un ouvrage  
et venir le réécrire sans ajouter de lettres  
et venir le réécrire encore en jouant des signes  
et venir le réécrire en soutirant de nouveaux mots

Opérant en deçà de toute originalité radicale de sa matière, le projet *A Humument* se présente sous la forme d'une suite de rééditions du roman victorien *A Human Document* de Mallock.<sup>757</sup> Les mots d'origine sont alors recouverts pour la majorité, quelques-uns épargnés en entier, le reste est érodé par une suite de formes et figures : l'édition de référence est alors le support de compositions graphiques qui respectent le format de la page et qui, au fil des rééditions, rongent, comme par faim de manne lettrée, l'espace du purement lisible. Le récit est recomposé par le recouvrement concret de ses composants.

Page particulière parmi d'autres, la page de titre est celle avec le moins d'évolutions au fil des éditions des recouvrements, à la différence de pages comme la page 33 qui évolue au rythme de recherches graphiques.

<sup>756</sup>*Day*, Geoffrey Young, 2003a, 904 p.

<sup>757</sup>William H. Mallock, *A Human Document*, United States, Elibron Classics : Adamant Media Corporation, 2005.

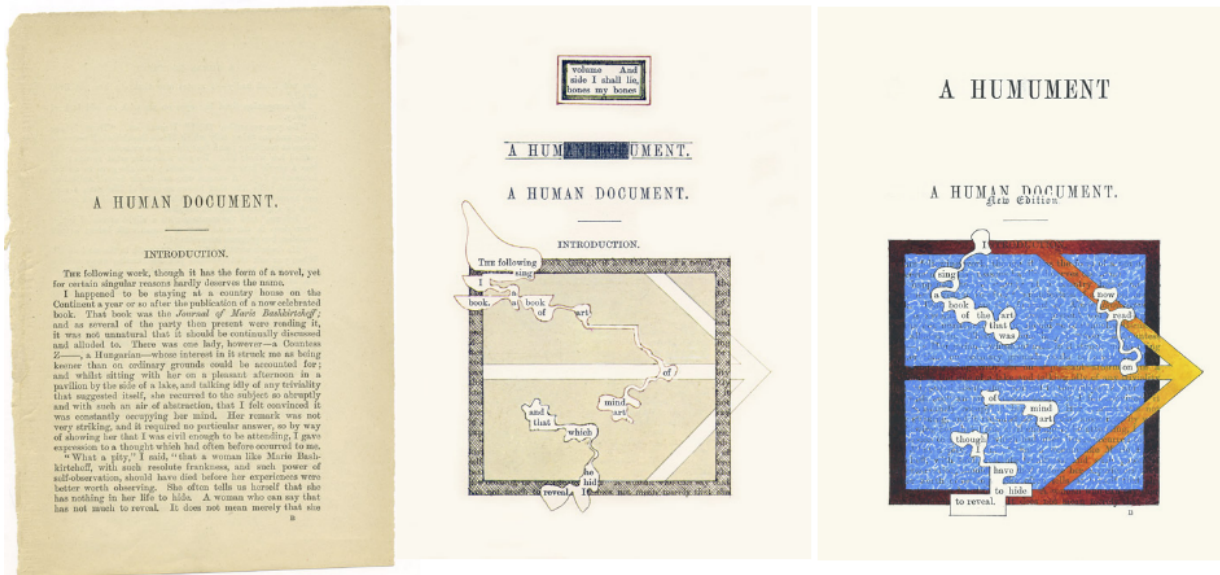


Figure 104. De gauche à droite : la page 1 originale, le premier recouvrement de 1973, le second recouvrement de 2010

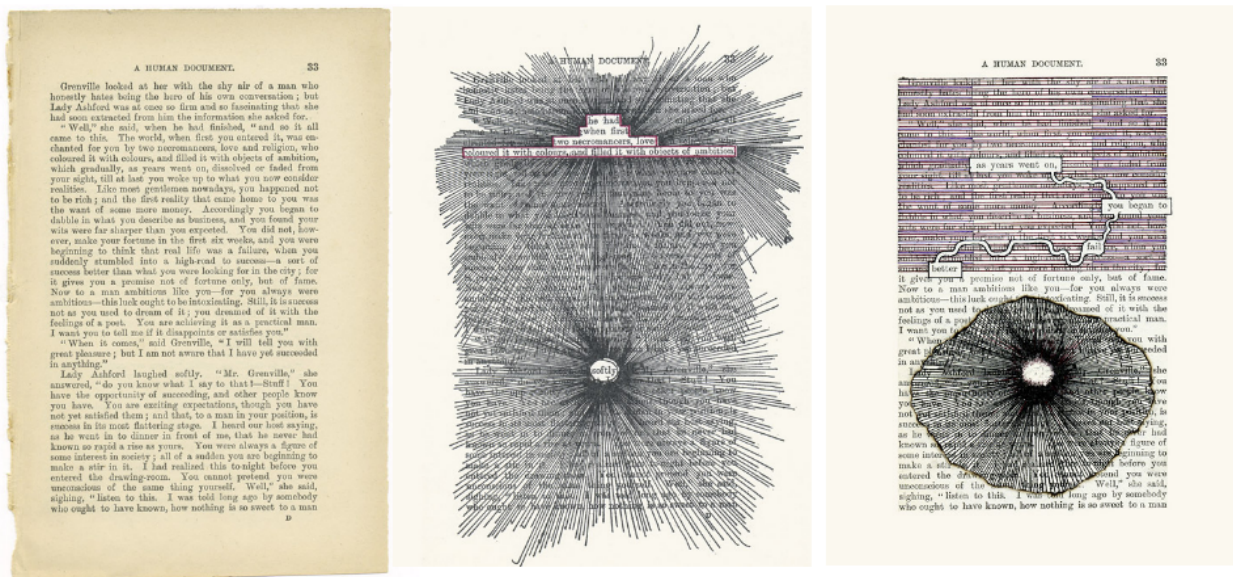


Figure 105. De gauche à droite : la page 1 originale, le premier recouvrement de 1973, le second recouvrement de 2007

D'un recouvrement à un autre, la texture, l'impression d'épaisseur graphique se module, la poétique de recomposition du récit change.

Certaines pages jouent justement avec la matière, la résistance de l'ouvrage original, allant l'entailler par endroit, la brûler ou la noyer.

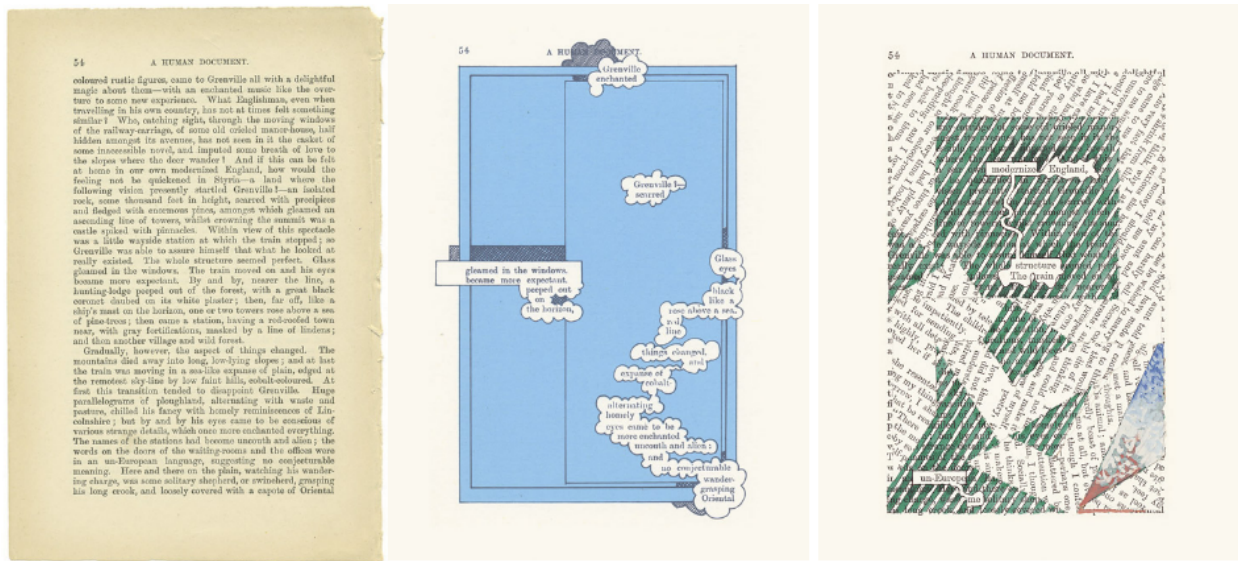


Figure 106. De gauche à droite : la page 1 originale, le premier recouvrement de 1973, le second recouvrement de 1986



Figure 107. De gauche à droite : la page 1 originale, le premier recouvrement de 1973, le second recouvrement de 2014

« [L]ivre altéré », <sup>758</sup> le projet de Phillips n'est pas un *cut-ups*, il n'atteint pas directement la matière de la première écriture, il vient y superposer une nouvelle par jeu d'épaisseur de matière (la première écriture n'est pas retravaillée de quelque manière que ce soit, grattage de la surface ou bains pour ôter l'encre comme pour la pratique du palimpseste) en

<sup>758</sup>Bertrand Gervais, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *LHT Fabula*, 2016, disponible en ligne : <http://www.fabula.org/lht/16/gervais.html>.



se basant sur la disparition progressive sous une texture couvrante, plus épaisse : ainsi les premières éditions montrent beaucoup de pages en travail de reformatage, avec le schéma de compositions graphiques à venir, l'architecture d'un recouvrement futur.



Figure 108. De gauche à droite : la page 1 originale, le premier recouvrement de 1973, le second recouvrement de 2015

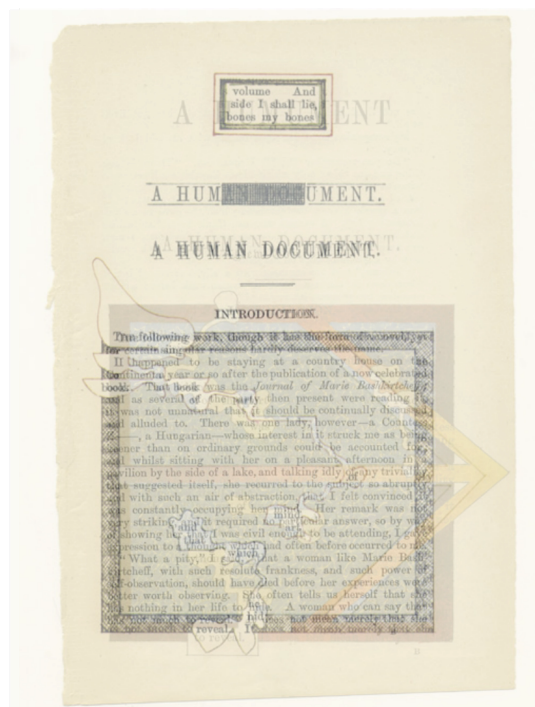


Figure 109. Coïncidence de la page 1 de *Humument*

In a palimpsest, the original bleeds through, interweaves its presence with the new materials to a greater or lesser degree. In a transformed work the presence of the original can be reduced to almost nil, or be so fragmented and restructured as to be a Frankenstein monster of the original.<sup>759</sup>

Dans un palimpseste, l'original est visible en profondeur, il entrelace sa présence avec le nouveau matériau de façon plus ou moins importante. Dans une œuvre transformée, la présence de l'original peut être réduite à presque rien, ou être tellement fragmentée et restructurée qu'elle devient un « monstre Frankenstein » de l'original. (traduction personnelle)

Plus proche du *petimento* (recouvrement d'un tableau pour modifier la profondeur de la toile), la création fait de la trace écrite un support pour nouvelle donnée graphique. Pour autant, la sur-inscription n'empêche pas en effet l'objet de demeurer un livre qui ne semble plus vouloir décider de sa nature entre image et texte (on pourrait penser, sans connaître, se trouver devant un roman graphique, soit en face d'un objet qui construit un récit par l'agencement de signes, figuratifs ou narratifs).

Dans l'agencement des matières, l'apparente stratification relève en réalité de la coïncidence dans la mesure où les niveaux de matières ne sont plus distinguables dans les éditions imprimées qui viennent aplatir la réalité de la texture. Alliage et alignement de deux composants en un même corps, les éditions que l'on peut se procurer de *A Humument* ne peuvent en réalité témoigner de la texture, seule témoin de l'intervention, et peuvent ainsi être à la source de déceptions proches de celle de Gibson : la page ne pèse pas en main, il n'y a ni craquelure des pâtes de peinture ni monstruosité d'un mot qui crierait sous les couches l'étouffant, il n'y a qu'une illusion graphique que produit le recouvrement.

Si la stratification ou la superposition sont deux dispositifs qui gardent isolées, distinguables et en quelque sorte pérennes les couches, la coïncidence fait de la première trace un espace graphique pour la suivante. Réinventée, l'œuvre d'origine de Mallock n'en reste pas moins intègre, rien n'a été ajouté littéralement à la procession du récit, il a *juste* été ombragé à certains instant de son cortège. La nouvelle histoire de Phillips n'est rien de moins qu'une extraction de l'ancienne, sans être une totale recomposition : l'organisation des pages de *A Humument* répond à l'ordre des pages du roman de Mallock, et a donc été continuée malgré toute la liberté et la possible insolence de laisser le dessin s'attaquer à une

---

<sup>759</sup>Johanna Drucker, *The Century Of Artists' Books*, New York City, Granary Books, 2004, 2nd Revised ed. edition, 378 p., p. 109.



littérature publiée. L'ordre de la matière contraint le geste de création, ce qui lui permet, paradoxalement, d'exploser dans les interprétations possibles :

I was very into the I Ching under the influence of my friend John Cage, so I thought of [a Humument] as an oracle. The meaning is suspended in each page, so it can be used like the I Ching. I didn't think of any way it could really happen, until more than 40 years later.<sup>760</sup>

J'étais très attiré par le Yi King, sous l'influence de mon ami John Cage, et j'ai donc considéré [A Humument] comme un oracle. La signification est suspendue à chaque page, de sorte qu'il peut être utilisé comme le Yi King. Je n'ai pensé à aucune façon dont cela pourrait réellement se produire, jusqu'à plus de 40 ans plus tard. (traduction personnelle)

Classique de la culture chinoise, le « livre des mutations » est un ouvrage du I<sup>er</sup> millénaire avant l'ère chrétienne qui a servi comme traité de divination, et qui, cité en lien avec le travail de l'artiste plasticien John Cage – un des fondateurs du mouvement Fluxus qui souhaitait supprimer les frontières entre l'art, le principe du vivant et le monde – évoque une composition de l'instant, de la rencontre avec le présent incarné. La co-présence est ainsi épaisse en termes de compositions de signes graphiques, mais également au regard d'une temporalité puisque les rééditions sont autant d'états d'un texte qui rencontre une livrée et destinée graphique au fur et à mesure de son ensevelissement (les versions sont rendues disponibles sur le [site de l'auteur](#)).

*Inhumation* sous le tracé présent, les consonances du titre recouvert avec le terme « humus » sont un écho à cette procédure du recouvrement comme rencontre avec la matière et à un travail de la porosité des signes.

Terreau sensible et plastique, la page se libère des catégories de la raison graphique pour devenir un tableau à partir de mots assimilés par le travail de réédition de Phillips. Le récit humain évolue pour devenir un document composé à partir de l'enracinement du signe dans une recherche graphique (le terme composé *humument* résume cet embrassement).<sup>761</sup>

---

<sup>760</sup>Tom Phillips, *The App of A Humument*, 2010, disponible en ligne : <https://www.eyemagazine.com/blog/post/the-app-of-a-humument> (page consultée le 15 novembre 2023).

<sup>761</sup>Margot Mellet, *loc.cit.*

Le recouvrement constitue un dépassement des catégories pour la prise en compte du geste de création dans une mesure de la plastique, soit des incidences matérielles, des porosités qui viennent atteindre, survoler, empreindre la main et l'outil. Le geste ici dépasse la trace, annule les classes non pas pour disputer un relativisme où tout se vaut, mais où l'expérience de la trace est ce qui guide l'écriture au signe et le signe au trait.

Dans une tentative de mimétique de rééditions par recouvrement, les images des différentes éditions du projet de Phillips, incluant l'édition de référence, ont été saisies pour être quelque peu bouleversées dans l'écriture qui les structure.

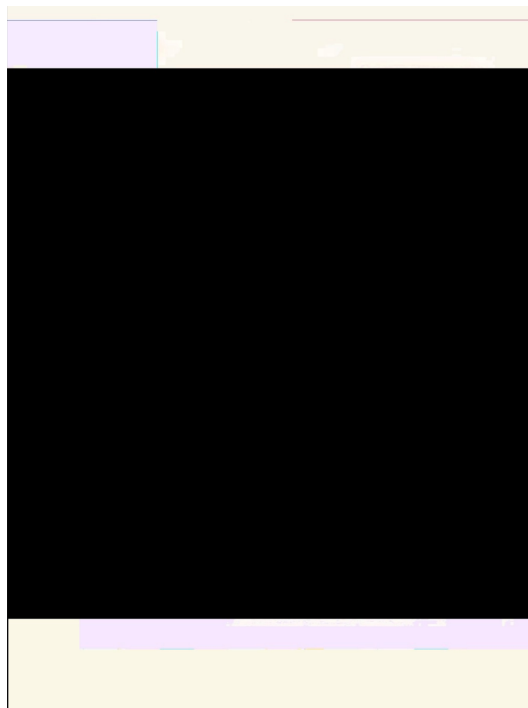


Figure 110. *Humument* dans son original

### 5.3.2. Performe

faire la rencontre au-devant du moment  
la littérature en face se fait  
elle n'échappe pas au moment  
elle n'échappe pas à la forme ou à la malforme  
elle est prise au travers de ce qui la constitue

Développement d'une approche holistique de la poésie<sup>762</sup> par le traitement automatique du langage naturel (TALN) et la théorie des graphes, le projet #GraphPoem explore le principe de machine littéraire tout en concevant la création issue comme la base pour une réflexion médiatique<sup>763</sup> et notamment sur la question technique de l'écriture par le principe de performance. À ne pas confondre avec le principe de fabrique même si les deux sont liés par une entreprise de déconstruction, l'effet de la performance n'est pas tant de livrer les modes opératoires et processus qui la constituent en tant que telle « from beyond »,<sup>764</sup> mais plutôt de refaçonner le lieu de l'écriture de la performance (ou le *from within*).

Parmi les productions du projet #GraphPoem, l'exemple développé par Tanasescu dans son étude<sup>765</sup> permet de saisir toute l'épaisseur d'une poétique qui est autant une prise de position claire qu'une expérimentation toujours actuelle autour de l'écriture. Conçue à l'occasion de la conférence DHSI 2021, la création *Brussels* du groupe de poésie automatique Margento se définit comme un poème transmédiatique et hypersonnet futur de type HCI (*Human-Computer-Intra-action*) composé d'un ensemble de quatorze poèmes, d'un Jupyter Notebook et de quelques scripts en python, d'un [repositoy GitHub](#), d'une note sur la dimension technique et d'une déclaration poétique, de poèmes résultats d'autres calculs, de listes de mots et des listes des arrangements lexicaux.

La création, si elle aurait pu être simplement présentée comme un ensemble de quatorze poèmes, ne doit pas ici se défaire des espaces techniques qui l'accompagnent. Plus que d'allonger une description, ces environnements sont la création en ce que *Brussels* n'est pas un recueil : c'est une performance poétique qui embrasse autant la fabrique technique de l'écriture que sa généalogie. Le processus de création décrit par Tanasescu :

While strolling in various communes of Brussels I would stumble upon a place speaking to me in a really particular way (but otherwise hardly noticeable to other passers-by), and that is how the compositional process began. As I let my senses be suddenly, fully, and continuously flooded by the feel and vibe (and noise) of the place, I would put together a list of words in my mind, avalanching in no particular order (what natural language processing or NLP calls a “bag of words”) and with no syntax or poetic form in mind, while also trying to think of, or find online, an existing poem that would go best with that environment and the mood it put me in. In many cases, a relevant poem or poet popped into my mind

---

<sup>762</sup>Chris Tanasescu, *loc. cit.*

<sup>763</sup>*Ibid.*

<sup>764</sup>*Ibid.*

<sup>765</sup>*Ibid.*

or was among the Google or various database search results I uncovered afterwards, or I would simply serendipitously come across it much later. This poem would then go in the guiding dataset, while the poem I was working on would continue to evolve. I was being a flaneur around the city, across a database, and along a compositional process at the same time [...].<sup>766</sup>

Au cours de mes promenades dans les différentes communes de Bruxelles, il m'arrivait de tomber sur un lieu qui me parlait d'une manière vraiment particulière (mais qui était à peine perceptible par les autres passants), et c'est ainsi que le processus de composition a commencé. Tout en laissant mes sens être soudainement, pleinement et continuellement inondés par la sensation et l'ambiance (et le bruit) du lieu, je dressais une liste de mots dans mon esprit, en avalanche et sans ordre particulier (ce que le traitement du langage naturel ou NLP appelle un « sac de mots ») et sans syntaxe ou forme poétique à l'esprit, tout en essayant de penser à, ou de trouver en ligne, un poème existant qui irait le mieux avec cet environnement et l'humeur dans laquelle il me mettait. Dans de nombreux cas, un poème ou un poète pertinent m'est venu à l'esprit ou figurait parmi les résultats de recherche de Google ou de diverses bases de données que j'ai découverts par la suite, ou bien j'y suis simplement tombé par hasard bien plus tard. Ce poème était alors intégré à l'ensemble de données de référence, tandis que le poème sur lequel je travaillais continuait d'évoluer. J'étais un flâneur dans la ville, dans une base de données et dans un processus de composition en même temps [...]. (traduction personnelle)

Pérégrinations pensantes, le geste de lecture associé à la marche implique une intervention particulière : *scraping*.

gratter la surface

racler et froter l'instant

L'expérience de pérégrination pensante est ce qu'essaye de retranscrire le fonctionnement de *Brussels*.

It actually works as a “mental” AR app popping up before our eyes in the process of translating (*scraping* and processing) what we see as we walk. Translation or app or both are shaped in the process. While translation generates both the “original” and the “translation,” the AR does not presuppose a constant or self-contained R either. Rather, AR and R search through/with, and thus shape, each other in the process. Poems are picked for guidance in a specific spot, are de/re/trans-formed, or added to the guidance corpus as we go along, while what we scrape, what we (choose) to see is grounded in those poems.<sup>767</sup>

---

<sup>766</sup> *Ibid.*

<sup>767</sup> *Ibid.*

Il s'agit en fait d'une application AR « mentale » qui apparaît sous nos yeux au cours du processus de traduction (*scrapement* et traitement) de ce que nous voyons pendant que nous marchons. La traduction ou l'application, ou les deux, sont façonnées au cours du processus. Alors que la traduction génère à la fois l'« original » et la « traduction », la RA ne présuppose pas non plus une R constante ou autonome. Au contraire, la RA et la R se recherchent à travers/avec, et donc se façonnent l'une l'autre au cours du processus. Les poèmes sont choisis pour être guidés à un endroit spécifique, sont dé/re/transférés, ou ajoutés au corpus de guidage au fur et à mesure, tandis que ce que nous *scrapons*, ce que nous (choisissons) de voir est ancré dans ces poèmes. (traduction personnelle)

À partir de cette poétique en marche, le code de *Brussels* doit produire des poèmes évolutifs au déplacement, soit constituer un réseau de poèmes ou un hypersonnet. Cet objectif est notamment décrit dans la déclaration poétique ou le *readme* du repository :

Maths. Our code computes (iteratively, where needed) the similarity between the emerging poem's vector and that of the guidance corpus poem involved in mapping the place we loiter about at the time of "writing." This computation is in fact part of the composition process, crucially impacting the poem's form (described, therefore, as vector prosody) and informing the topology and optimal tour across the resulting corpus. It is not only the poetry of place involved that intertwines mapping and touring into a dynamic performative topophilia (Robert T. Tally's term). It is also the mathematics of poetic form transitioning from digits to the digital (or rather submerging the former into the latter) that accomplishes that in mapping and crossing vector and "real-life" spaces alike. [...] The language and form mutual shaping process involves now a space-modeling mathematics of place exploration-generation.<sup>768</sup>

Les mathématiques. Notre code calcule (itérativement, si nécessaire) la similarité entre le vecteur du poème émergent et celui du poème du corpus d'orientation impliqué dans la cartographie de l'endroit où nous flânon au moment de « l'écriture ». Ce calcul fait en fait partie du processus de composition, ayant un impact crucial sur la forme du poème (décrite, par conséquent, comme une prosodie vectorielle) et informant la topologie et la tournée optimale à travers le corpus résultant. Ce n'est pas seulement la poésie du lieu qui entrelace la cartographie et la tournée dans une topophilie performative dynamique (terme de Robert T. Tally). C'est aussi la mathématique de la forme poétique passant du numérique au digital (ou plutôt submergeant le premier dans le second) qui accomplit cela en cartographiant et en traversant les espaces vectoriels et « réels ». [...] Le processus de façonnage mutuel du langage et de la forme implique maintenant une modélisation de l'espace mathématique de l'exploration et de la génération de lieux. (traduction personnelle)

---

<sup>768</sup>*Ibid.*

Conçu en trois étapes (*scrapement* poétique et physique, hypersonnet entre poèmes et plateformes, performance du poème transmédiat), *Brussels* ne trouvera finalement de fin à son écriture que lors du congrès DHSI lorsque *l'hypersonnet est présenté* et surtout complété : les mouvements et répétitions de la performance ont « detoured and/or superseded »<sup>769</sup> les étapes précédentes en constituant une réelle interprétation du poème.

Captation de l'écran du performeur

le curseur a ouvert un nouvel espace de production de poème

le script de l'hypersonnet

le temps passe

la page tarde

le temps passe

scrape le contenu depuis le serveur

le curseur ouvre des fenêtres

à droite, à gauche, en bas, devant

le curseur court de l'une à l'autre

il danse pour ménager l'attente

le temps passe

le script en arrière est un peu oublié

un article s'ouvre

Marco Tulio Ribeiro et al's. "Beyond Accuracy : Behavioral Testing of NLP Models with CheckList."<sup>770</sup>

une piste s'ouvre

basse, batterie

un enregistrement

*Hortus Deliciarum de Hildegard von Bingen par Discantus*

synthétisations exploratoires

SloMoVo de David (Jhave) Johnston

une application

---

<sup>769</sup> *Ibid.*

<sup>770</sup> « Beyond Accuracy : Behavioral Testing of NLP Models with CheckList », dans *Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, Online, Association for Computational Linguistics, 2020, p. 4902-4912, disponible en ligne : <https://www.aclweb.org/anthology/2020.acl-main.442> (page consultée le 24 novembre 2023).

une application

une application une application une application une application une application une

bug : 25:52

Sortie du sentier de sa procédure, la promenade en réseaux *Brussels* a cependant évolué autour d'une forme d'interaction entre humain-machine à partir d'une série d'écritures, ce qui correspond finalement beaucoup aux principes de #GraphPoem.

The various spaces and times that the performance crosses, plots, and/or alternates become therefore instrumental in the context in inscribing and (re)shaping—and thus intermedially (re)performing and rewriting—the poem from scratch.<sup>771</sup>

Les différents espaces et temps que la performance traverse, trace et/ou alterne deviennent donc des instruments dans le contexte de l'inscription et de la (re)mise en forme - et donc de la (re)représentation et de la réécriture intermédiaires - du poème à partir de zéro. (traduction personnelle)

Projet de performance, #GraphPoem pose la question de l'interface médiatique : lieu-performance (« venue-performance ») du commun, l'interface est fondamentalement multiple, engendrant des communautés en tant que performance et action, soit en tant que fabrique de l'évènement et de la création. Dans ce projet, la contribution humaine est entrevue au sens large, ce qui la rend proéminente : par l'écriture, l'exécution du code, l'apport de données, le mouvement du curseur, la recherche de contenu, etc. Cette performativité, avec les dysfonctionnements qu'elle peut provoquer, est justement une façon de mieux illustrer les rapports entre matière et sens du point de vue des médias.

Performativity is the element of each action that eludes determination. It is what happens in the instant of action that could not have been foreseen. [...] Performativity disturbs norms because it overflows from their determinative power and produces something new, unexpected and therefore, to some degree, subversive.<sup>772</sup>

La performativité est cet élément de chaque action qui échappe à la détermination. C'est ce qui se passe dans l'instant de l'action et qui n'aurait pas pu être prévu. [...] La performativité perturbe les normes parce qu'elle se soustrait à leur pouvoir de détermination et produit quelque chose de nouveau, d'inattendu et donc, dans une certaine mesure, de subversif. (traduction personnelle)

<sup>771</sup>Chris Tanasescu, *loc. cit.*

<sup>772</sup>Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *op. cit.*, pp. 49-50.

Cette transgression ne signifie cependant pas que la relation est rompue, bien au contraire, puisqu'elle s'établit avec davantage de cohésion et permet de révéler l'entrelacement entre humain et non-humain (« intertwining »)<sup>773</sup> qui amène progressivement à la perspective du détournement.

### 5.3.3. Détourne

de la programmation comme production de calligramme  
de la génération de texte qui dysfonctionne  
de l'encryption dans la confusion des images  
de l'utilisation d'un logiciel de montage vidéo comme outil d'édition de texte

Le détournement a été un des axes transversaux des expérimentations tentées tout au long de ce travail. Au-delà de son insolence affirmée, le détournement fait office de désécriture, de recherche des hybridités poreuses entre les traces d'utilisations et la production de signes.

Les artistes de diverses disciplines sont toujours les premiers à découvrir comment permettre à un médium d'utiliser ou de libérer l'énergie d'un autre médium.<sup>774</sup>

Libérer l'énergie d'un autre médium ou rappeler les incidences matérielles des supports, les expérimentations ont souhaité, dans le bricolage de textures non déterminées par une sémantique, extraire un moment de l'inscription, suspendre un geste, pour le laisser être travaillé de l'intérieur par les environnements d'écriture dont les modalités sont explorées avec humilité et avec irrévérence vis-à-vis de leur but premier. L'hybridation permet selon McLuhan d'adopter une autre posture vis-à-vis du média, d'aller à la rencontre de son étrangeté pour en faire une méthode de compréhension. Comme solution à la désécriture, Kittler appelle à une maîtrise des langages de la machine.

[J]e ne peux pas comprendre que les gens n'apprennent à lire et à écrire que les 26 lettres de l'alphabet. Ils devraient au moins y ajouter les 10 chiffres, les intégrales et les sinus [...]. Ils devraient de plus maîtriser deux langages de programmation, afin de disposer de ce qui, en ce moment, constitue la culture. (Kittler cité par Vagoz)<sup>775</sup>

<sup>773</sup>*Ibid.*, p. 123.

<sup>774</sup>Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1994c, 1st MIT Press ed, p. 75.

<sup>775</sup>« Friedrich Kittler. Y a-t-il quelqu'un dans la machine ? », *MCD. Magazine des cultures digitales*, n° 66, 2012, disponible en ligne : <https://www.digitalmcd.com/friedrich-kittler/>.



Conclusion des plus humanistes, la lutte insoumise a pour arme la connaissance éclairée<sup>776</sup> : le lieu numérique est en effet un « lieu de dissimulation » ou les entreprises de la haute technologie, comme des marionnetistes jouant à Dieu, en créant nos pratiques d'écriture, maîtrisent nos besoins, nos demandes, et font des utilisateurs/utilisatrices des utilisés. L'appel de Kittler entre les lignes est celui d'une reprise en main de nos écritures en ne conjurant plus le code à une non-écriture, mais en intégrant la réalité technique dans nos représentations du texte et ce, même si nous ne pourrions pas en saisir tous les mécanismes de pouvoir. La maîtrise appelée des vœux doit, pour ce faire, rester dans le balancement entre humilité et insolence de l'exploration.

je ne peux pas prétendre connaître le fonctionnement des outils utilisés  
je ne suis pas avertie des bonnes pratiques  
je peux en revanche dire avoir pratiqué leurs dysfonctionnements,  
avoir touché les limites de leurs résistances

Recherche de l'interaction,<sup>777</sup> l'approche non-savante d'un outil confronte à ce qu'il impose dans l'ombre des pratiques habituelles, normées, respectueuses des manuels d'utilisation. L'hybridation, phénomène qui force à un décentrement de l'analyse du contenu vers le contenant, est alors importante parce qu'elle entraîne et implique un processus de discernement. Avec cette hybridation en horizon, le détournement s'enrichit d'une ouverture du paysage des attentes : j'écris en un lieu qui n'était pas pensé pour cela.

je ne respecte rien  
je ne lis pas les manuels  
je n'indente pas  
j'écris mon HTML à la main  
je laisse en attente d'enregistrement  
je ne tiens pas à jour  
je ne suis pas informaticienne

---

<sup>776</sup>Comme celle d'Orwell (1984 1948), la réflexion de Kittler expose le système des renseignements trente ans avant leur diffusion. Sa conviction l'a justement mené à être l'un des premiers à constituer des cours de programmation à l'Université Humboldt de Berlin.

<sup>777</sup>Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 76.

La logique du détournement fait ici écho aux notions de désautomatisation ou étran-gisation telles qu'énoncées par Šklovskij<sup>778</sup> qui désigne par ces termes un procédé artistique visant à susciter un sentiment d'étrangeté face à la création, soit à détruire une approche dite automatique. L'exemple donnée par Šklovskij est notamment celui du *Cheval* de Tolstoï, un récit qui se fonde sur la perspective d'un cheval pour rompre avec les habitudes de la narration littéraire.

Pour implémenter le *matterring* du fait littéraire dans les cadres d'environnements dont ce n'était pas la destinée, l'écriture « interroge[nt] la technologie d'inscription qui la produit »<sup>779</sup> à l'instar de technotextes, créations qui « mobilise[nt] des boucles réflexives entre son monde imaginaire et l'artefact matériel qui lui fournit une présence physique ».<sup>780</sup>

```
je bricole
je trifouille
je tricote
```

Les détournements d'encodage du texte des images présents ci-dessus ont été opérés à partir des méthodes de Goldsmith :

Let's take a .jpg of the famous Droeshout engraving from the title page of the 1623 First Folio edition of Shakespeare's plays and change the extension from .jpg to .txt. When we open it in a text editor, we'll see garbled code. Now let's insert his ninety-third sonnet into it, three times at somewhat equal intervals, and save the file and change the extension back to .jpg.<sup>781</sup>

Prenons un fichier .jpg de la célèbre gravure Droeshout de la page de titre de l'édition First Folio de 1623 des pièces de Shakespeare et changeons l'extension de .jpg en .txt. Si nous l'ouvrons dans un éditeur de texte, nous verrons un code confus. Insérons maintenant son quatre-vingt-treizième sonnet, trois fois à intervalles à peu près égaux, sauvegardons le fichier et changeons l'extension en .jpg.

Ce que montre Goldsmith à la suite est une image de Shakespeare (avant et après le détournement de ses signes) : l'image après est un décalage, fendant le crâne du dramaturge dans la longueur, scalp esthétique, décalage qui semble presque trop contrôlé. . .

---

<sup>778</sup>*L'art comme procédé*, Régis Gayraud (dir.), Paris, Éditions Allia, 2008.

<sup>779</sup>N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge, Mediawork, « A Mediawork pamphlet », 2002a, 144 p., p. 25.

<sup>780</sup>*Ibid.*

<sup>781</sup>Kenneth Goldsmith, *op. cit.*, p. 22.

Cette expérience a été reproduite à plusieurs reprises déjà (la bactérie Conan, le roc de Leiris, l'humement), mais, en amont des visuels glitchés produits, s'alterne une longue série d'autres visuels qui sont immontrables. La réalité technique de l'exercice de Goldsmith est aujourd'hui gênée dans la procédure. Parce que les machines modernes sont désormais équipées de CRC (Contrôle de redondance cyclique) qui détectent les erreurs dans les fichiers : la majeure partie des expérimentations ne pouvaient être visualisées.

Ce fut notamment le cas pour le détournement de l'image de *Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE* avec le terme « AMOUR ».

```
*y*#JFIF,*,.lExifII=12iá:GoogLe0220t+*`CC
AMOUR
*cc`z`v`f AMOUR

*FI
11A"0aQ 2ÁEAMOUR
#B*ziR--30SbrCC%Si64cces`f`f@1AQ"a2qbÁE#R*zi--*5Sbrç04Cic`/
70rs2!9xb=1 iG.8.<`
0D*ó`Eñ`*lAMOUR
L<Nj.YáE8"*a`n`"t0á"É3"7>8*§[EN{ç.-`8c,i0úGc80=EI(0~u~kshñt=0-AuRu`08|Cw<)-e-Á<
Á<ç`Iç`0`X0&~_7011ÁÁ-0=éEÁ`y0 j10úGc80=EI(0~u~kshñt=0-AuRu`08|Cw<)-e-Á<`á`n`d`ú`0`y`j~*H0`+8u<`'á`n`á`0`=1~e`É`v`su`=`à`700`ñ`Á
Bj`J`c`P`ç`z`N15E-8.AMOUR`N`"A`X`911b`=éÁ`6y`-E4M`+B`f`á`i`f`AMOUR12(8ú`Y#0_É00E`á`b`c`U`S`C`X`O`U`+01)0NEBYAT<SVOÉE`=1eá1`-á`ú`v`X`S`C`-ZD[1`z`E`V`e`S`f`S`U`F`Á`.\Á`e`É`E`F`0`11`0`I`X`I`S`Á-
BÁÁXcÉ.0u0L`Üe.ááif.iR00E'ç`c3á0TÉú:.,>."Á6Á.ete@As<Y.-`t`z`á0`-`-n`-z`y`ÁÁ-ñ`v`e`v`á`I`C`Á`É`U`+1`a`E`T`0`/Á`Á`AMOUR
ÁÁ`e`0`I`e`0`E`"e`"0:~/4Ér`f`á`É`e`dS`§`c` I0;`h;`_0j`É`P0` kL2i0655r`+é46Ij`V310E`A`h`é`D`U`Á`L`d`J,AMOURÁ`'Á`L`L`,"YFNÁ6j`U`+a#G0e`[N6`~`VR6D`v`ú`-É`Q46+`y`I4`+á`E`#5`f`f`z`=á"2fj3`'z`w`á`s`d`E(v`n`á`'s`á`X`E`I`0\,0`'a`{`
AMOUR
Kl`*%s0zVÁ=,»áE0j`EÁPFA
`v`áe`0`S`z`c`"d`I`U`0`0`0`b1.AMOUR
Ár1Á`áe0j`MWD3Á`C`u`0`ç`c`X`T`U`U`O`C`5`E`;`d`7B9i`j`0`S`f`e`4`-i`'D`W`I`C`-á`Á`!`W`I`!`á`'`µ`i`z`e`0`E`.#B`V`-0`B`+`0`Á`Y`0`6`0`6`N`4`R`=ç`a`á`Z`Z`'B`Á`0`L`T`0`4`h`b`j``u`i`4`µ`M`0`/`B`H`+`-f`06I`ú`f`p`0`S`K`M`U`G`B`{`1`e`b`S`f`C`ó`g`K`n`6`"a`-ú`l`0`=i`R`/`e
éñ`"z`0`0`*`e`S`Y`L`ú`y`c`"!=áX0
C`U`Á`0`"d`AMOUR`i`n`+`u`=D`z`!`=00`$`{1`HR!Áoi`f`C`á`S`i`t`i`i`i`K`R`Á`f`>`y`ú`S`É`x`-
0`áe`c`L`á`"z`0`;"v`Á`0`"É`B`."`0`"Z`0`W`S`"c`y`S
0á1`z`a`0`h`_C`0`x`0`?`+`+`ç`ñ`h`S`_AMOUR
0v`I`G`9`7`Á`á`ç`p`!`i`b`7`Á`_`x`P`I`0`U`S
4`"z`v`e`0`p`0`j`N`=0`S`E`U`G`U`á`v`+
á`y`Á`q`z`á`0`z`P`K`z`="0`á`P`Ú`"0`J3`ç`C`A`N`+`t`i`f`3`h`ú`É`""a`"/`n`"~`e`0`P`6`e`6`á`v`X`;`é`I`'`<`T`:"`Ú`S`y`ú`M`z`I`j`:"110`?`)
"8`T`E`ñ`1
r`-`(-`i`d`U`3`z`a`ç`)"á`E`F`i`"á`m`Á`i`0`á`R`i`U`N` »É`É`ú`é`N`0`c`{`p`j`0`0`S`0`6`0`f`9`Ú`i`-k`6`"K`/`c`/`Á`/`ñ`j`U`é`W`+`ç`0`+`é`6`w`z`0`ú`S`i`E`.,;`0`=É`L`r`p`K`U`ç`É`3`H`>`b`z`L`I`e`I`0`C`U`Z`i`K`Y`2`I`Á`N`E`="`"1`>+`Á`S`á`b`ú`"é`V`k`"0`É`3`u`-`t`ú`e`U`j`E`H`-`"Ú`I`Á`X`E
{0`Á`1`6`L`"f`H`0
(U`m`E`S`0`J`U`ç`9`1`b`-`E`0`E`I`#`j`Z`i`N`N`U`j`d`i`>`u`i`-`y`Z`á`0`ç`-`y`0`P`"j`*`b`"á`"S`^`Á`+`á`á`i`X`á`0`N`Á`U`É`/(`n`h`Á`E`9`0`ç`[á`j`f`"é`ñ`é`0`E`L`E`T`+`f`N`0`T`+`*,`á`µ`L`0`=(`$`á`E`E`('!`W`0`1`ñ`1`Á`V`W`U`_`E`=0`f`k`T`E`Z`0`T`S`?`#`ú`v`é`k`"Q`0`p`0`v`g`"-N`m`Á
ç`f`i`á`S`0`H`K`X`"00`u`VP,i`µ`m`"Á`c`9`c`z`z`f`é`0`z`ç`L`0`_Á`-Á`i`f`r`-
Z`"i`o`K`É`z`0`á`i`0
» AMOUR
4`-`U`0`á`0`=0`"F`0E
418`0`i`P`V`0`f`X`{`á`R`L`E`d`2`3`_á4`z`[r`r`c`f`D`E
ç`i`6`ç`E`P`"S`q`C`J`Á`Q`f`H`2`-U`N`+`M`+`0`G`E`2`/`v`á`0`n`0`"ñ`0`"L`F`N
V`K`I`N`J`U`6`Á`0`-B`;<`E`Y`"Y`é`á`#1`I`S`P`P`"0`I`T`N`E`i`i`á`Á`
»
AMOUR
é`"S`0`0`á`j`
é`"Z`U`+`á`i`é`z`z`b`n`7`0`X`+`{`0`Á`R`/`I`z`c`Z`G`0`H`"S`X`I`"N`ç`"0`E`Á`"N`é`é`i`I`;"`"é`ç`á`S`i`U`P`É`0`_á`
É`"z`i`á`e`0`E`I`É`M`j`h`E`D`Y`á`G`á`d`ç`é`é`2`J`j`z`é`"é`"1`6`>`á`q`I`d`á`U`0`á`"8`D`H`I`T`)Á`N`0`Y`k`?`0`á`Y`G`Á`h`%F`0`L`E`U`:"0`i`é`v`i
l`0`I`G`E`"L`"U`0`#`ú`=á`S`@`1`0`V`
Á`P`"ç`á`e`z`8`-R`
S`I`C`N`N`+`j`"á`"=1
i`U`0`Y`_0`A`+`y`b`i`0`-0`B1`_Z`E`0`j`_0`v`i`0`d`g`_i`j`ç`é`f`1`j`9`C`S`S`É`L`Á`6`#E`i`ç`i`E`6`f`c`_`'2
i`n`d`v`f`"á`i`9`m`0`X`E`"0`"Á`f`-3`"á`e`c`e`é
I`0`6`S`"0`U`á`_`0`P`i`1`u`0`ç`C`E`S`S`0`S`3`I`N`V`á`L`V`m`Q`c`"á`u`D`S`*`"á`X`Z`%`é`á`-l`_0`"c`"s`"t`-`0`z`j`+`Z`r`0`r`y`_0`0`I`AMOUR`3`ç`0`I`_i`e`U`+`H`0`"7`L`E`X
s`n`v`6`U`0`Á`G`Á`ç`Y`R`+`c`m`v`i`K`0`U`i`C`"K`-E`c`x`W`2`P`0`:É`'s`d`'á`T`n`+`L`D`"z`x`,"9`9`+`=`m`I`i`w`f`A`2`+1`T`P`-Á`G`-Á`z`-é`0`S`5`'S`z`ç`B`z`o`a`7`j`z`>`É`T`q`é`v`U`I`S`i`6`z`o`f`U`Á`0`N`i`"0`0`á`E`é`0`0`=É`i`./+I`D`E`X`0`i`4`µ
s`v`f`=A`n`J`e`=I`w`f`"Y`V`S`I`T`J`0`B`G`U`j`u`=w`A`M`c`0`Y`á`0`W`"á`I`E`0`"é`3`v`m`é`á`M`U`U`0`t`r`p`g`0`á`V`0`I`f`"v`"H`f`v`á`k`U`V`i`b`2`I`0`!`H`Ú`S`á`á`ç`e`S`Y`;"Á`0`á`S`-A`-w`d`i`"i`É`r`"f`w`i`0`m`-`p`P`M`á`1`0`0`"c`"S`R`0`S`;/m`B`á`x`k`i`T`{`h`A`S`Á`z`"9`y`E`Q`á`S
I`I`"s`v`"t`-0`i`f`=0`B`0`S`C`I`_ç`_Á`_7Á
~`á0`0`U`Á`A`X`á`U`P`z`=0`"1`"0`_á0`_ç0`_0`[U`U`0`é`U`á`i`v`"
N`N`0`N`E`"»`Á`á`j`A`á`S`i`ç`"0`U`+`E`I`"±`z`2`C`0`=0`U`G`0`G`%P`á`"7`i`N`i`0`U`X`/`Á`y`N`A`B`0`4`f`Y`i`"0`=é`I`K`i`1`0`+`T`"é`j`Á`ç`I`K`"w`é`b`0`I`A`y`/`S`Y`ç`c`q`µ`n`'._0`m`p`j`9`á`m`%E`F`"ç`_`^`_8`p`0`ç`L`I`0`i`4`U`0`#`Q`-w`á`!`L`f`#`S`i`C`h`i`"(0`y`v`+r`_i`H`á`-»_B`i`É`0`_0`E`%0
5`P`(-É`i`á`v`0` AMOUR`X`_0`_0`y`i`á`E`N`Á`S`ç`-X`Á`"0`S`"l`_á`á`5
6`ú`ç`N`E`S`E`0`i`V`ñ`0`"7`E`U`-I`0`?`0`0`%L`I`+É`i`É`9`-G`-Y`C`0`á`E`0`É`S`=0`=I`b`"V`C`I`K`7`6`S`D`E`
~`_H`i`é`f`7`I`É`I`F`-E`L`Á`A`_n`c`é`0`ñ`j`w`_q`-q`0`N`=3`0`N`E`0`W`E`"="F`I`R`"é`g`A`E`C`B`i`|`-x`q`á`l`0`/$`g`-0`D`y`0`N`0
|`J`|`ç`"»`á`f`ñ`U`I`Y`k`á`+0`"f`z`0`L`i`h`c`Y`"ñ`S`")`Á`G`F`W`D`V`ç`=A`Á`P`z`S`0`0`I`i`ç`_`_i`i`0`."=0`U`U`I`T`r`"Á`0`N`-
á`G`á`I`_t`U`I`g`I`A`K`T`m`E`y
ç`y`Y`"0`Z`K`K`+G`R`i`v`+0`Á`K`ç`E`R`á`0`I`0`"l`U`é`y`;"`-`b`X`i`µ`="0`Á`V`%`<`-á`L`z`ç`E
4é?`"Á`" AMOUR`"Y`X`:"é`0`U`E`:"v`i`j`l`i`d`i`n`+I`
```

Figure 111. Encodage du terme « AMOUR » dans l'image de *Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE*

L'AMOUR a été inscrit à de multiples endroits dans le code de l'image d'origine, parsemé pour saturer le poème de sa propre finalité : en toute apparence, l'amour a été trop, a étouffé le poème puisque le logiciel de visualisation de l'image informe qu'il « Could not load image "leiris2.jpg". Error interpreting image file ». Error détournements produits ne relèvent pas non plus de l'intention : ils sont des bricolages au hasard du résultat de bouleversement des pixels.

Dans le détournement, l'épreuve des limites peut mener à l'échec, le trou dans la page qui comme la maladie dans l'éternel retour de Nietzsche est une occasion de saisir le moment présent. Le trouble n'en reste pas moins un rapport aux incidences matérielles, à la mortalité ou du moins à l'affectuosité de ce que l'on pense comme désincarné, étranger, mystérieux au point de ne pouvoir être impacté par nos mains. Le bruit créé, l'insecte qui grouille dans l'écriture, est un indicateur de ce qui a lieu, qui dépasse largement l'intentionnalité (déjà quelque peu abandonnée dans la démarche d'expérimentation). De cet ensemble de gestes, des confrontations des gestes d'écritures par l'incidence de la matière, il ne peut cependant rester que des archives, des reconstitutions qui sont malgré tout incapables de témoigner de l'épaisseur du geste dans lequel nous sommes portés. Si tout revient au final à des implications matérielles, éclaboussures du réel sur nos mondes, la restitution de cet état de fait ne peut qu'être une essentialisation, un verbiage, de ce que ce fait est *de fait*.

## 5.4. La matière plate

La question de la *mattering* du fait littéraire  
qui de la matière ou du sens  
parvient le premier à la ligne de l'entendement ?  
la matière est-elle cette force de la tortue  
qui progresse lentement mais continuellement ?  
le sens est-il ce mouvement aux larges oreilles  
qui une fois s'assoupit à l'ombre d'une page ?

est en fait, comme de nombreux a priori des sciences humaines, une question mal posée. Il n'y a pas le fait littéraire et les matières littéraires de chaque côté d'un mur : il n'y a rencontre, une confrontation, une implémentation dans le réel qui fait émerger le fait littéraire en tant qu'un réseau de discours incarnés, entaillés dans un contexte concret qui n'est pas distinguable. L'intentionnalité de l'individu est dans cette équation une projection, celle d'un geste ou d'une pratique de discours qui ne peuvent en réalité pas se soustraire à l'environnement.

le sujet est dans l'objet  
son intention dans l'incidence  
la lance dans le mouvement du bois

Les déclinaisons de la matière de l'écriture et du geste d'inscription conduisent à un aveu, déjà appréhendé lors de l'introduction de la recherche, mais qui n'en est pas moins la marque de l'argumentaire déployé.

discours et restitutions  
rhétoriques et illusions  
toujours écrasent  
l'épaisseur et la densité  
la relation et l'incidence  
même celle de l'écriture  
dont ils déroulent le geste

Rempart à l'idéalité et l'abstraction du fait littéraire, la matière a été cette tentative pour ramener le bruit d'une désécriture, le trouble, « the froth from which artistic effects emerge »<sup>782</sup> / « l'écume d'où émergent les effets artistiques ».



**Figure 112.** *Matter désécriture* à partir de l'encodage de la partie \*matière

Si sur la matière de l'écriture, il ne peut y avoir que des restitutions a posteriori qui, ce faisant, s'écartent de ce qu'est l'écriture, qui la désécrivent.

<sup>782</sup>N. Katherine Hayles, *op. cit.*, p. 94.



# Dénouement

---

on est à la fin automne, début hiver  
il a neigé quelque fois  
les mains gèlent un peu  
et j'écris ma conclusion

Le fait littéraire est une composition de rapports. C'est l'idée qu'aura souhaité filer de son corps cette thèse pour montrer des parts aveugles ou seulement les ombres de nos écritures. Obsessif écho, tout a tourné beaucoup autour des mains, de leurs manipulations, de leurs jeux avec des images comme avec des dés, de leurs échappées hors de la page, hors des cadres, hors des contrôles, hors des figures.

La composition des rapports a été déployée, implémentée, articulée et tissée de diverses manières, enroulée autour et entre les croisements des cinq extensions, pour au final venir empoigner une épaisseur noueuse. Chaque phalange de cette thèse est une facette de la problématique, mais témoigne aussi d'un temps de l'écriture, quadrillé de lectures, de discussions, de nerfs, de soutiens et d'incidents qui comptent tout autant dans l'activité sérieuse de rédaction que les discussions captant plus aisément la lumière de l'entendement.

fabrique infinie d'un collectif qui a porté une maturation scientifique  
média documenté d'un engagement dans un modèle alternatif d'écriture  
machine grinçante dans le dysfonctionnement de rapports humains  
page posée entre les regards et les recettes littéraires  
matière tortueuse au milieu de réflexions à poursuivre

Déséquilibrées entre elles – en longueur, en tonalité ou en imaginaires –, extensions propres et poreuses, les parties de l'écriture ont permis d'établir un entrelacs de discours, un système d'inscriptions (un *Aufschreibesysteme*)<sup>783</sup> qu'il reste désormais – étape poliment obligée d'une fermeture de thèse – à synthétiser.

---

<sup>783</sup>Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München, Fink, 1985b, 3., vollst. überarb. Neuaufl.

## Dans la paume

des fourmis dans les doigts  
vibrations de ce qui se termine bientôt

La partie *fabrique* a été le modèle et le lieu d'une écriture pour retranscrire, consigner, reconnaître la dimension toujours fondamentalement collective des discours et d'un discours en particulier, celui de la thèse, qui ne peut s'extraire du contexte universitaire qui est le sien tant ce discours est également déterminé par ce lieu. La recherche de mode de valorisation du collectif s'inscrit dans la suite d'explorations éditoriales diverses, comme la thèse « [De la revue au collectif : la conversation comme dispositif d'éditorialisation des communautés savantes en lettres et sciences humaines](#) »<sup>784</sup> qui défend autant la transparence de ses coulisses (en donnant accès aux versions de retravail) que la conversation au sein de l'espace d'écriture (par le dispositif de l'annotation par ailleurs adopté dans le cadre de la version Web de la thèse). Le développement d'une culture du texte et du travail du texte qui contrevient à l'idée d'auteur unique, de génie éburnéen ou d'*Homo faber* doit fonder ses propres modèles, paradoxalement en marge d'intellectualisation, en deçà de conceptions ou de distinctions (entre les lieux de savoir et les autres lieux, entre les amateurs et les spécialistes). Ce que résume notamment Vitali-Rosati dans une note de son article :

Ce texte essaie de rendre visibles ses dynamiques de production. Un texte se tisse grâce à des mouvements qui mettent en place des relations. Le tissage du texte – dont il sera question dans ces pages (terme si peu approprié ici) – se fait dans les marges, les annotations, les requêtes. Le dispositif d'annotation [hypothes.is](#) a un rôle important dans l'émergence de ce texte. Il sera possible de retrouver les annotations qui ont contribué à cette écriture. Malheureusement, lorsque les contenus cités ne sont pas en accès libre, les annotations seront visibles seulement par ceux qui ont payé un abonnement. L'accès libre est la seule possibilité pour éviter que le sens ne soit un produit entre les mains de riches pouvoirs.<sup>785</sup>

---

<sup>784</sup>Nicolas Sauret, *De la revue au collectif : la conversation comme dispositif d'éditorialisation des communautés savantes en lettres et sciences humaines*, Montréal, Canada, Université de Montréal, 2020.

<sup>785</sup>Marcello Vitali-Rosati, « Qu'est-ce que l'écriture numérique ? », *Corela. Cognition, représentation, langage*, n<sup>os</sup> HS-33, 2020, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/corela/11759> (page consultée le 20 novembre 2023).



À l'image du biface de Ingold,<sup>786</sup> outil dont la forme se crée au cœur de la main, la pensée n'émerge pas à partir de préconceptions, de designs inspirés des Muses ou de l'instinct : elle émerge des lignes, multiples et croisées, des différentes mains qui l'ont manipulée.

dans le bifait de la littérature,  
chaque ligne est importante  
car elle fait exploser  
les grains d'une intention seule

La chambre ou l'atelier de l'écrit ne correspond pas à une architecture abstraite, mais ne se limite pas non plus à ses murs.

La maison de l'écriture est l'endroit où il n'y a plus de dichotomie entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre l'intime et le non-intime.<sup>787</sup>

Ainsi dans la fabrique – lieu théorique, imaginaire, mais également physiquement incarné dans une géographie scientifique – les individus ne sont pas entourés des artefacts qu'ils ont conçus ou engendrés : ils sont inclus dans un réseau de relations potentielles d'où émerge un faire (et en parallèle différentes individualités).

Vivant dans un monde d'images et de sons, nourri par une culture éclectique, l'écrivain actuel ne vit plus dans le mythe romantique de la séparation ou dans celui de l'artisan spécialisé et spécialiste, responsable de son seul art. Il entre dans des collaborations artistiques et sociales, expérimente lui-même des procédures pour lesquelles il n'a pas de compétences établies, celles du plasticien, du comédien, du pédagogue ou du sociologue, avec lesquelles il bricole et perfectionne peu à peu de nouveaux modes d'actions littéraires.<sup>788</sup>

La proposition de l'illimitation entre les environnements et les êtres, les processus et les produits qui en résultent, s'est retrouvée autant dans la partie *matière*, mais a été abordée dans la fabrique comme un outil théorique pour reformer une écriture comme une rencontre toujours *en train de se faire au contact de*, au sens du savoir-faire de Ingold comme « a form of attentive movement ».<sup>789</sup>

---

<sup>786</sup>*Making : Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Milton Park, Abingdon, Oxon, Routledge, 2013.

<sup>787</sup>Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit : écrits sauvages et domestiques*, Montréal, La Mèche, « L'Ouvroir », 2017, 2e édition, revue et augmentée, p. 20.

<sup>788</sup>David Ruffel, « Une littérature contextuelle », *Litterature*, vol. 160, n° 4, 2010, p. 61-73, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-61.htm> (page consultée le 14 mars 2023), p. 63.

<sup>789</sup>*Op. cit.*

Le *média* parcourt les images raisonnées de théories dansant ensemble, parfois sans se voir ni dialoguer directement, et qui ainsi, dans leurs narrations filées, implémentent en tant que telle la dynamique de l'*entre*, de la rencontre, de l'*inter*, soit de ce qui vient s'incarner comme un système de relations culturelles.

The intermedial approach likewise investigates processes that extend into the distant past. Researchers such as Peter Boenisch argue that intermedial processes have existed since the invention of the alphabet, and interartistic theoreticians regard the complex, ceaseless relationships between artistic disciplines since antiquity as compelling models of intermedial dynamics. One of the first propositions advanced by the intermedialists was that the arts are media, indeed the oldest media, and that intermedial phenomena date back tens of millennia.<sup>790</sup>

L'approche intermédiaire étudie également des processus qui remontent à un passé lointain. Des chercheurs tels que Peter Boenisch affirment que les processus intermédiaux existent depuis l'invention de l'alphabet. L'invention de l'alphabet, et les théoriciens de l'interartistique considèrent les relations complexes et incessantes entre les disciplines artistiques depuis l'Antiquité comme des modèles convaincants de dynamique intermédiaire. L'une des premières propositions avancées par les intermédiaalistes est que les arts sont des médias, voire les plus anciens, et que les phénomènes intermédiaux remontent à des dizaines de millénaires. (traduction personnelle)

Travaillé par la problématique d'une essence qui vient réduire le mouvement complexe de schéma pluriel, où l'individu, le nom, la rose ne sont plus les acteurs du propos, mais les éléments d'une composition de rapports, le média a permis d'exposer un jeu avec les formes que prend le texte

procédures entre les signes  
usure d'une méthode pour faire tourner en rond des phrases  
rejouer l'intermédiaire des médias

Pour capter la vague, le vol ou la course des médias comme un flot, un flux, un geste qui remue, l'exploration des images a mené à une sortie de la médiation comme discours, de revenir aux signes *bruts* comme n'étant pas déterminés par une rationalité en amont, aspect du média qui est commun à la partie matière.

---

<sup>790</sup>Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *Media Do Not Exist : Performativity and Mediating Conjunctions*, Institute of Network Cultures, 2019, disponible en ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/22937> (page consultée le 28 juillet 2020), p. 7.

Appréhendée par l'œil littéraire (et non par l'aura philosophique), la *machine* fait office de réflexion sur l'écriture comme mécanique : des mécanisations concrètes des outils d'inscription, des imaginaires autour de la matrice génératrice permettant de produire ou d'automatiser un principe de production de la création, jusqu'aux inventions littéraires de la machine. Ensemble de fonctionnements, d'interprétations, de modélisations et de procédures poétiques, la machine adresse la question de la posture de l'humain dans le geste d'inscription, de l'humain face à l'écriture. En écho à la grammatologie de Derrida,<sup>791</sup> dont Kittler d'ailleurs tire beaucoup de sa réflexion, l'écriture échappe toujours déjà à la main qui l'écrit et le graphème fait ainsi office de testament.

toujours déjà hors de l'humain  
le texte n'est pas notre engendrement  
les secrétaires ne le sont pas plus  
le faire croire relève seul d'une ruse littéraire

Les parties *machine* et *matière* se parlent à quelques pages de distance dans le même vertige d'une problématique, celle de l'intentionnalité, la mettant au défi de l'écart, d'une retraite ne serait-ce que dans un imaginaire technique et poétique. Envisager les frontières ou assimilations entre les mains et l'outil comme une construction, parfois romanesque, permet de percevoir l'engendrement de cadres (borne) ou cadres (autorité supérieure).

Écrire, qu'est-ce donc ? Je désigne par écriture l'activité concrète qui consiste sur un espace propre, la page, à construire un texte qui a pouvoir sur l'extériorité dont il a d'abord été isolé. [...] L'île de la page est un lieu de transit où s'opère une inversion industrielle : ce qui y entre est un « reçu », ce qui en sort est un « produit ». Les choses qui y entrent sont les indices d'une « passivité » du sujet par rapport à une tradition ; celles qui en sortent, les marques de son pouvoir de fabriquer des objets. Aussi bien l'entreprise scripturaire transforme ou conserve au-dedans ce qu'elle reçoit de son dehors et créé à l'intérieur les instruments d'une appropriation de l'espace extérieur...<sup>792</sup>

Dans la même pensée hors du cadre, la *page* file la fibre et allonge la ligne pour penser l'espace de l'écriture non plus comme délimité, isolé, insulaire, mais cherchant à imploser dans le blanc plein d'un paysage. Les différentes explorations des extérieurs suggérés de la page, de la profondeur de ses traces jusqu'à ses travers traversés ont été autant d'exercices

---

<sup>791</sup>*De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, « Collection "Critique" », 1967, 448 p.

<sup>792</sup>Michel de Certeau, *Arts de faire*, Luce Giard (dir.), Paris, Gallimard, « L' invention du quotidien / Michel de Certeau » n° 1, 2010 Nouvelle éd, 349 p., pp. 199-201.

pour travailler le regard de l'entendement et lui permettre de percevoir une dimension épaisse de cette surface.

lit de ce que l'on lit  
pâleur plongée dans une étendue  
un champ dont je peux changer l'horizon  
et les lignes d'arrêts en simplement débordant

La déclinaison de chairs de page qui vient bouleverser la norme du papier et ainsi repenser le geste d'inscription comme une rencontre avec un ensemble de caractéristiques physiques est justement ce qui fait écho aux incidences matérielles (les *mattering*) développés dans la partie *matière*.

La *matière* cristallise différents grains semés ci et là dans les extensions différentes en ce qu'elle représente certainement le niveau le plus concret ou atomique d'une quête. Ouvrant l'abord d'un sujet qui aurait pu être traité par un œil philosophique ou un scalpel physicien, la matière est pensée comme poétique.

L'écriture s'impose.<sup>793</sup>

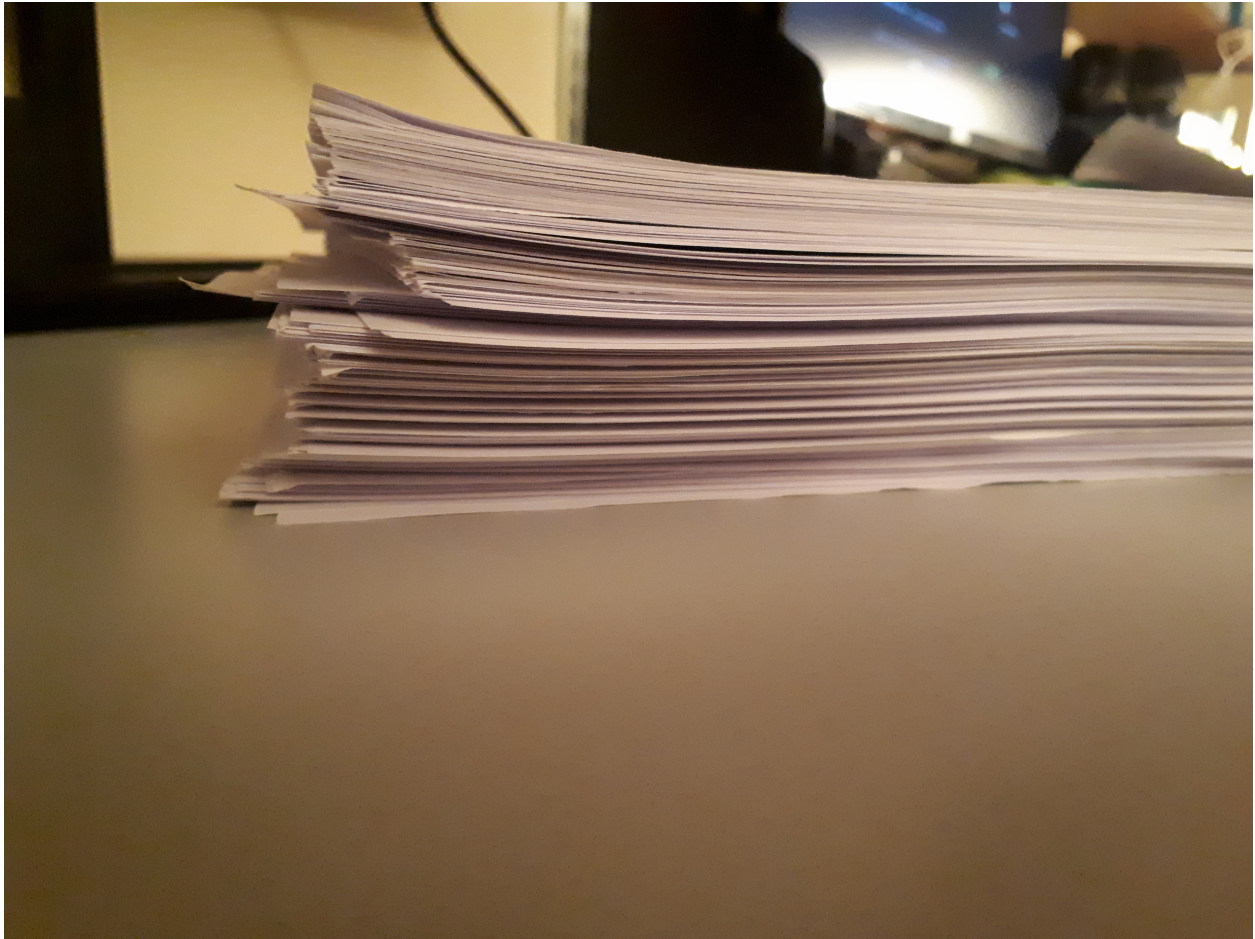
Impositions et incidences permettent de considérer le fait littéraire non plus comme une culture, qui se serait emparée de corps passifs pour y imposer une forme comme fruit futur, mais comme une capture, une transformation, une déprise de l'intentionnalité par les corps passifs.

plume, onde, marteau  
inscrivent Flaubert, Nelson et Nietzsche  
sans permission ni raison graphique

Face aux déterminations, les gestes, comme mesure de l'impact et de l'action, contemplation patiente des effets et des collisions, sont une piste envisagée pour dépasser la problématique essentialisation par un mouvement, un *faire toujours en course*, une dérogation à des formatages de pratiques. Cette question de la pensée émergeant de la composition des rapports, de la participation des laissé(e)s dans l'ombre du savant, des triviales ou monotones réalités de la recherche, constitue une amorce vers une future excavation.

---

<sup>793</sup>Marcello Vitali-Rosati, *loc.cit.*



**Figure 113.** Épaisseur finale en relecture de la thèse à la date du 28 novembre 2023

cinq comme les doigts d'une main  
une petite main  
pour saisir un remou dense  
une épaisseur de l'écriture

## Le regret un peu

j'ai mal aux mains  
de nerfs d'écriture  
essoufflement des nuances  
et des synonymes existants

Il est des moments magiques, de grande fatigue physique et d'intense excitation motrice, où surgissent des visions de personnes connues par le passé [...] surgissent pareillement des visions de livres non encore écrits.<sup>794</sup>

Au-delà de ce qui aura été filé, depuis l'intérieur ou l'extérieur des pages, il reste un ensemble désécrié qui dérive dans les coulisses<sup>795</sup>

les livres liés qui n'ont pas été lus  
les chutes des bouts qui n'ont pas trouvé place  
les recommandations qui n'ont pas été suivies à la lettre

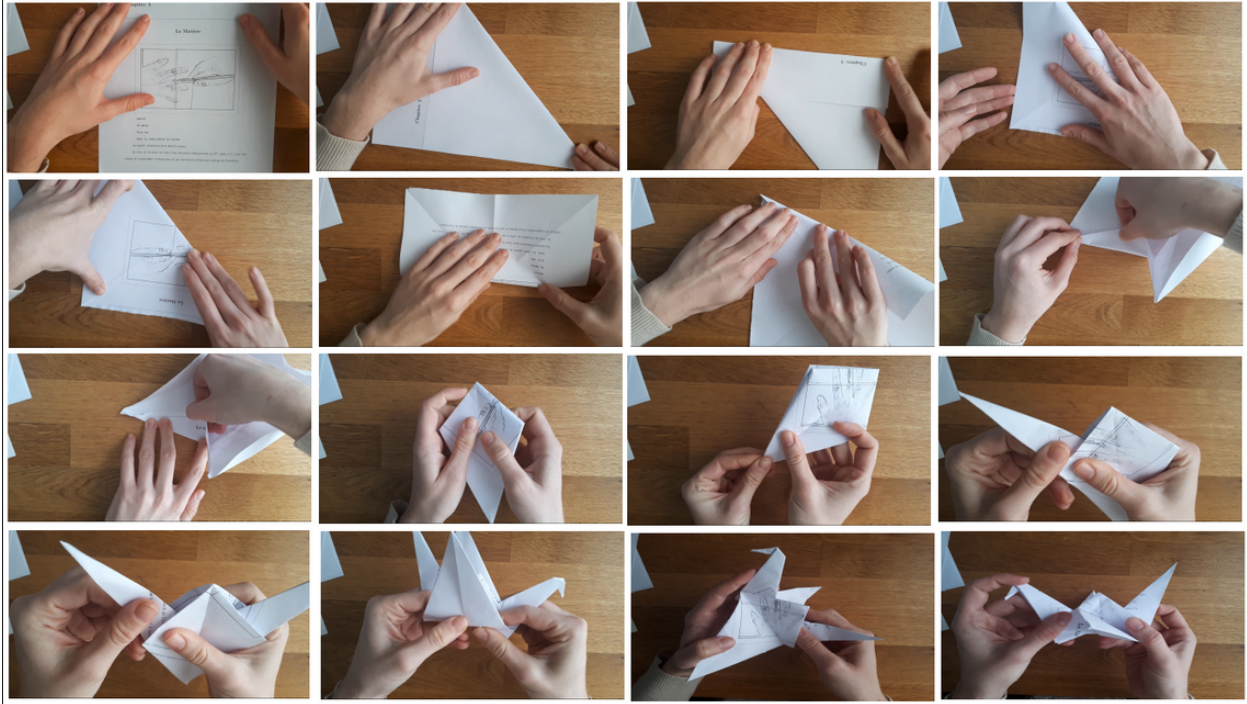
et une envie dans la paumée paume de reprendre l'écriture, de *refaire* la thèse, pour saisir d'autres strates, ~~mêler~~ mêler d'autres figures, d'autres rapports du fait littéraire dans les espaces qui ne sont pas directement associés à lui.

---

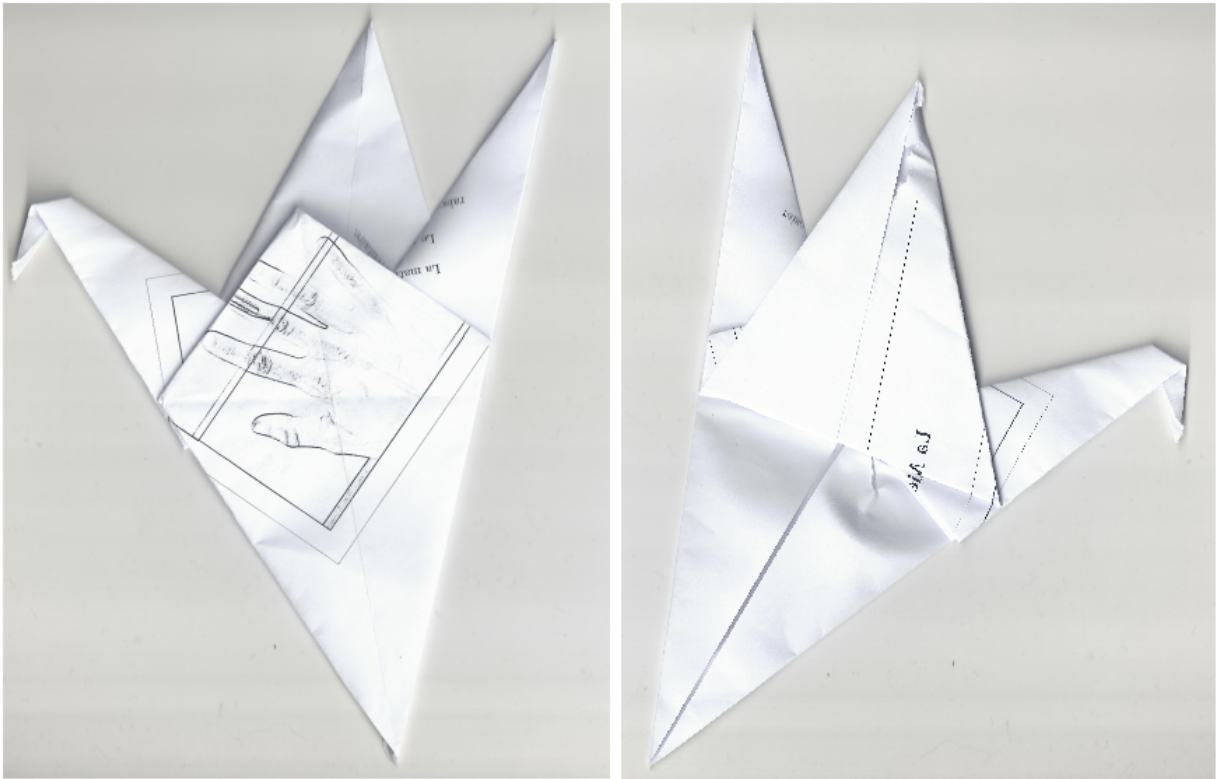
<sup>794</sup>Umberto Eco, *Le nom de la rose*, trad. de Mario Andreose, Paris, Bernard Grasset, 2022 Nouvelle éd. augmentée des dessins et notes préparatoires de l'auteur.

<sup>795</sup>Les *chutes* de la thèse, ce qui n'a pas été intégré, sont disponibles sur le site [Paume.page](#).





**Figure 114.** Montage en 16 étapes de *Ce que l'on peut faire d'une thèse autrement*



**Figure 115.** *Ce que l'on peut faire d'une thèse autrement*

## Le Nœud

Wo es nichts zu verstehen und nichts zu deuten gibt, vor einer Menge von Abfällen ist es das Erste, Ordnung zu machen. [...] Was zählt, ist die Relevanz oder Pertinenz in einem Puzzlespiel, nicht die Bedeutung in einer Welt.<sup>796</sup>

Là où il n'y a rien à comprendre et rien à interpréter, devant une masse de rebuts, la tâche première est de mettre de l'ordre. [...] Ce qui compte, c'est la relevance, la pertinence dans un puzzle, et non la signification dans un monde.<sup>797</sup>

Cette thèse n'a pas été une ~~soumission~~ solution.

Elle n'a peut-être même pas mis de l'ordre dans sa chasse aux fantômes et son programme de l'exorcisme des « humains, trop humains » des sciences humaines.

ressortir les cadavres des casses

faire se disputer des vivants avec des morts

amener à la conversation théorie sérieuse et café réchauffé

recomposer des narrations collectives, des mouvements par la métaphore

Elle n'est peut-être pas tant un *discourse network* qu'un *meshwork*.

Cette thèse est un nœud.

phrases trop longues qui suivent le fil d'une pensée qui ne veut pas s'arrêter

je sais écrire des phrases courtes

mais je ne voulais pas mettre de cloison

style d'inscrustes dans des boîtes

lyre lourde

Implémentation de ses propres travers, le maillage des signes ne trouve de dénouement que dans un arrêt, déjà préparé bien à l'avance puisque l'écriture d'une thèse est autant le plat d'une épaisseur qu'elle est le deuil d'une composition de rapports.

... et les doigts d'écrire se referment sur la paume

<sup>796</sup>Friedrich A. Kittler, *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften Programme des Poststrukturalismus*, München ; Wien ; Zürich, Paderborn, 1980a, p. 10.

<sup>797</sup>Friedrich A. Kittler, « Exorciser l'homme des sciences humaines : programmes du poststructuralisme », *Appareil*, n° 19, 2017, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/appareil/2522> (page consultée le 23 novembre 2023).



## Références bibliographiques

---

- O'Rourke, Meghan. 2010. « The Unfolding ». *The New Yorker*, juillet.
- Abbott, Edwin. 1878. *How to Parse : An Attempt to Apply the Principles of Scholarship to English Grammar - With Appendixes on Analysis, Spelling, and Punctuation*. Roberts Brothers.
- Acland, Charles R., éd. 2007. *Residual Media*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Agamben, Giorgio. 2006. « Théorie des dispositifs ». Traduit par Martin Rueff. *Poésie* N° 115 (1) :25-33.
- Aiello, Giorgia. 2022. *Communication, espace, image*. Édité par Marta Severo. La petite collection ArTeC. Paris Dijon : ArTeC les Presses du réel.
- Anderson, Sam. 2010. « Family Album ». *New York Magazine*, avril.
- Archibald, Samuel. 2009. *Le Texte et La Technique*. Collection Erres Essais. Montréal, (Québec) : Le Quartanier.
- Audet, René, et Simon Brousseau. 2011. « Pour Une Poétique de La Diffraction de l'œuvre Littéraire Numérique : L'archive, Le Texte et l'œuvre à l'estompe ». *Protée* 39 (1). Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi :9-22. <https://doi.org/10.7202/1006723ar>.
- Avérous Verclytte, Valérie. 2008. « Clarisse Herrenschmidt, Les trois écritures. Langue, nombre, code ». *Mots. Les langages du politique*, n° 86 (mars). ENS Éditions :122-26. <https://doi.org/10.4000/mots.13872>.
- Bachimont, Bruno. 1999. « Du texte à l'hypotexte : les parcours de la mémoire documentaire ». In *Mémoire de la technique et techniques de la mémoire*, 195-225. Technologies, idéologies, pratiques. Toulouse : Érés. <https://doi.org/10.3917/eres.lenay.1999.01.0195>.
- Baillehache, Jonathan. 2021. « The Digital Reception of A Hundred Thousand Billion Poems ». *Sens Public*, 1. <https://doi.org/10.7202/1089666ar>.
- Baillet, Adrien. 1722. *Jugemens Des Savans Sur Les Principaux Ouvrages Des Auteurs*. Paris : C. Moette.

- Balsamo, Anne Marie. 1996. *Technologies of the Gendered Body : Reading Cyborg Women*. Durham : Duke University Press.
- Balzac, Honore de. 1979. *La Comedie humaine*. Vol. 10. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- Balzac, Honoré de. 2006. *Correspondance*. Édité par Roger Pierrot et Hervé Yon. Vol. 1. Bibliothèque de La Pléiade. Paris : Gallimard.
- Barad, Karen Michelle. 2007. *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham : Duke University Press.
- Barbier, Frédéric. 2012. « Gutenberg et l'invention de l'imprimerie ». In *Histoire du livre en Occident*, 83-102. Collection U. Paris : Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.barbi.2012.01.0083>.
- Barthes, Roland. 1968. « La Mort de l'auteur ». *Manteia*, n° 5.
- Battles, Matthew. 2016. *Palimpsest : A History of the Written Word*. W. W. Norton & Company.
- Baudelaire, Charles. 2016. *Fusées*. Édité par André Guyaux. Folio. Paris : Gallimard.
- Baum, L. Frank. 1913. *The Patchwork Girl of Oz*. Chicago : The Reilly & Birtto Co.
- Beaulieu, Étienne. 2005. « Différenciations romanesques : l'imaginaire technique chez Balzac, Villiers de l'Isle-Adam et Jules Verne ». *Intermédialités*, n° 6. Centre de recherche sur l'intermédialité :121-39. <https://doi.org/10.7202/1005510ar>.
- Benabou, Marcel. 2000. « Quarante siècles d'Oulipo ». *Raison présente* 134 (1). Persée - Portail des revues scientifiques en SHS :71-90. <https://doi.org/10.3406/raipr.2000.3611>.
- Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations : Essays and Reflections*. Édité par Hannah Arendt. Traduit par Harry Zohn. Boston ; New York : Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt.
- Benjamin, Walter. 2007. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*. Édité par Maurice de Gandillac et Seloua Luste Boulbina. Traduit par Lambert Dousson. Folioplus. Paris : Gallimard.
- Benn, Gottfried. 1966. *Den Traum alleine tragen*. Erstausgabe. edition. Limes.
- Bennes, Crystal. 2023. « Klara et la bombe ». Traduit par Guillaume Heuguet. *Tèque* 3 (1). Audimat Éditions :10-38.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*. Durham : Duke University Press.
- Bens, Jacques, et Jacques Duchateau. 2005. *Genèse de l'Oulipo : 1960-1963*. Bordeaux : Le Castor Astral.

- Bernanos, Georges. 2015. *La France contre les robots*. Les Inattendus. Bègles : Le Castor Astral.
- Bernardot, Marc. 2018. « Plongée dans les métaphores et représentations liquides de la société numérique ». *Netcom. Réseaux, communication et territoires*, n° 32-1/2. Netcom Association :29-60. <https://doi.org/10.4000/netcom.2886>.
- Beyerlen, Angelo. 1909. « Eine Lustige Geschichte von Blinden Usw. » *Schreibmaschinen-Zeitung Hamburg* 138 :362-63.
- Birkets, Sven. 2006. *The Gutenberg Elegies : The Fate of Reading in an Electronic Age*. New York : North Point Press.
- Bisenius-Penin, Carole, et André Petitjean. 2012. *50 ans d'OULIPO : de la contrainte à l'œuvre*. La Licorne 100. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Blanchard, Alain. 1993. « Les papyrus littéraires grecs extraits de cartonnages : études de bibliologie ». In *Ancient and Medieval book materials and techniques : Erice, 18-25 september 1992 / edited by Marilena Maniaci, Paola F. MunafÀ<sup>2</sup>*. Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Bliven, Bruce. 1954. *Wonderful Writing Machine*. First Edition. Random House~childrens.
- Bloomfield, Camille, et Hélène Campaignolle-Catel. 2016. « Machines littéraires, machines numériques : l'Oulipo et l'informatique ». In *Oulipo, mode d'emploi*, 15. Honoré Champion éditeur.
- Bohac, Barbara. 2021. « Mallarmé et l'esthétique du livre ». In *L'Esthétique du livre*, édité par Alain Milon et Marc Perelman, 149-64. Livre et société. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.1883>.
- Bök, Christian. 2015. *The Xenotext. Book 1*. Toronto : Coach House Books.
- Bolter, Jay David, et Richard Grusin. 2003. *Remediation : Understanding New Media*. 6. Nachdr. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Bon, François. 2003. « Pas Besoin de La Notion d'oeuvre ».
- Bon, François. 2021. « Flaubert Écrivain Technologique | Les Numériques #11 ».
- Bon, François. 2022. « #numériques | Littérature & Intelligence Artificielle, La Bagarre a Commencé! »
- Bonaccorsi, Julia. 2012. « Fantasmagories de l'écran ». Thèse de doctorat, Celsa - Université Paris Sorbonne.
- Bonnet, Gilles. 2017. *Pour une poétique numérique : littérature et Internet*. Collection Savoir lettres. Paris : Hermann.
- Borges, Jorge Luis. 2008. *El libro de arena*. 12. reimpr. Biblioteca Borges 3. Madrid : Alianza Ed.

- Borges, Jorge Luis. 2018. *Le livre de sable*. Édité par Françoise Rosset. Nouvelle éd. Collection Folio 1461. Paris : Gallimard.
- Bosanquet, Theodora. 2006. *Henry James at Work*. Édité par Lyall Powers. Ann Arbor, MI : University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.98996>.
- Bouchardon, Serge. 2014. *La Valeur Heuristique de La Littérature Numérique*. Collection Cultures Numériques. Paris : Hermann.
- Bouchardon, Serge, Eduardo Kac, et Jean-Pierre Balpe. 2006. *Formules # 10 : La Littérature numérique et caetera*. Paris : Agnès Vienot éditeur.
- Bouchet, Marie. 2020. « The SKIN Project by Shelley Jackson. The Tattooed Text as a Mortal Work of Art. » *La Peauologie - Revue de Sciences Sociales Et Humaines Sur Les Peaux*, n° 4 :145.
- Bousseyroux, Michel. 2015. « Lacan avec Mallarmé : l'Action restreinte de l'analyste ». *L'enjeu lacanien* 24 (1). Toulouse : Érès :57-71. <https://doi.org/10.3917/enje.024.0057>.
- Bradbury, Ray. 1953. *Fahrenheit 451*. Ballantine Books.
- Bradshaw, Bethany. 2013. « The Work of Art in the Age of Technological Translation : The Materiality of Anne Carson's Nox ». *Free Verse*, n° 23.
- Braidotti, Rosi. 2019. *Posthuman Knowledge*. Medford, MA : Polity.
- Brubaker, Leslie. 1987. « Palimpsest ». *Dictionary of the Middle Ages* 9. New York : Charles Scribner's Sons :355.
- Brück, Anita. 1930. *Schicksale hinter Schreibmaschinen*. Sieben-Stäbe-Verlag.
- Brück, Anita. 1950. *Mademoiselle Brückner, dactylo*. Traduit par Raymond Henry. Busson.
- Bruzina, Ronald. 1982. « Art and Architecture, Ancient and Modern ». *Research in Philosophy & Technology* 5 :163-87.
- Burghagen, Otto. 2003. *Die Schreibmaschine. : Ein praktisches Handbuch enthaltend Illustrierte Beschreibung aller gangbaren Schreibmaschinen*. Kunstgrafik Dingwerth.
- Bustarret, Claire. 2010. « Couper, Coller Dans Les Manuscrits de Travail Du XVIIIe Au XXe Siècle ». In *Lieux de Savoir. 2 : Les Mains de l'intellect*, 353-75. Paris : Albin Michel.
- Butler, Judith. 2005. *Humain, inhumain. Le travail critique des normes : entretiens*. Traduit par Christine Vivier et Jérôme Vidal. Paris : Éditions Amsterdam.
- Butler, Judith. 2006. *Défaire le genre*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Butler, Shane. 2011. *The Matter of the Page : Essays in Search of Ancient and Medieval Authors*. Wisconsin Studies in Classics. Madison : University of Wisconsin Press.
- Calle-Gruber, Mireille. 1998. *Butor et l'Amérique : Colloque de Queen's University*. Édité par Queen's University (Kingston, Ont.). Collection Trait d'union. Paris, France : L'Harmattan.

- Carrier-Lafleur, Thomas, André Gaudreault, Servanne Monjour, et Marcello Vitali-Rosati. 2018. « L'Invention littéraire des médias ». *Sens public*, n° 1305 (mars).
- Carson, Anne. 2010. *Nox*. New York : New Directions.
- Casilli, Antonio A. 2019. *En Attendant Les Robots : Enquête Sur Le Travail Du Clic*. La Couleur Des Idées. Paris XIXe : Éditions du Seuil.
- Casilli, Antonio A. 2021. « Il n'y a pas d'intelligence artificielle, il n'y a que le travail du clic de quelqu'un d'autre ». In, 33. Éditions du Détours.
- Cendrars, Blaise, et Sonia Delauney. 1913. *La Prose Du Transsibérien et de La Petite Jehanne de France*. Édition des Hommes Nouveaux.
- Cendrars, Miriam. 2006. *Blaise Cendrars : la vie, le verbe, l'écriture*. Éd. revue, corrigée, augmentée. Paris : Denoël.
- Certeau, Michel de. 2010. *Arts de faire*. Édité par Luce Giard. Nouvelle éd. L' invention du quotidien / Michel de Certeau 1. Paris : Gallimard.
- Chartier, Roger. 1997. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIVe - XVIIIe siècle)*. Bibliothèque Albin Michel Histoire. Paris : Albin Michel.
- Chartier, Roger. 2005a. « De l'écrit sur l'écran. Écriture électronique et ordre du discours ». In *Les écritures d'écran : histoire, pratiques et espace sur le Web*. Aix-en-Provence : Hypotheses.
- Chartier, Roger. 2005b. *Inscrire et Effacer : Culture Écrite et Littérature (XIe-XVIIIe Siècle)*. Hautes Études. Paris : Gallimard : Seuil.
- Chartier, Roger. 2006. « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire ». *Entreprises et histoire* 43 (2) :15. <https://doi.org/10.3917/eh.043.0015>.
- Chenoweth, Katie. 2020. « Faute de frappe : Derrida dactylo ». *Philosophiques* 47 (2). Société de philosophie du Québec :333-49. <https://doi.org/10.7202/1075127ar>.
- Choderlos de Laclos, Pierre Ambroise François. 1782. *Les liaisons dangereuses*. Édité par Michel Delon. Le livre de poche 354. Paris : Librairie Générale Française.
- Christin, Anne-Marie. 1995. *L'image Écrite, Ou, La Déraison Graphique*. Idées et Recherches. Paris : Flammarion.
- Christin, Anne-Marie. 1999. « Les origines de l'écriture : image, signe, trace ». *Le Débat* 106 (4) :28. <https://doi.org/10.3917/deba.106.0028>.
- Christin, Anne-Marie. 2009. *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Nouvelle éd. revue et augmentée. Essais d'art et de philosophie. Paris : Vrin.
- Citton, Yves. 2015. « Herméneutique et (re)médiation : vers des études de media comparés ? » *Critique* 817-818 (6-7). Paris : Éditions de Minuit :569-81. <https://doi.org/10.3917/criti.817.0569>.

- Cocteau, Jean. 2003. *Du cinématographe*. Édité par André Bernard. Nouvelle [3.] éd. revue et augmentée. Monaco : Ed. du Rocher.
- Coffee, Neil, Jean-Pierre Koenig, Shakthi Poornima, Roelant Ossewaarde, Christopher Forstall, et Sarah Jacobson. 2012. « Intertextuality in the Digital Age ». *Transactions of the American Philological Association* 142 (2) :383-422. <https://doi.org/10.1353/apa.2012.0010>.
- Collet, Isabelle. 2004. « La disparition des filles dans les études d'informatique : les conséquences d'un changement de représentation ». *Carrefours de l'éducation* n° 17 (1) :42-56.
- Collet, Isabelle. 2009. « L'auto-engendrement des informaticiens : comment supprimer la différence des sexes grâce à un mode de reproduction fantasmée ». *Sextant*, n° 27 :207-20.
- Collet, Isabelle. 2017. « Les informaticiennes : de la dominance de classe aux discriminations de sexe ». *1024 – Bulletin de la société informatique de France*, n° 2 :25.
- Collet, Isabelle. 2019. *Les oubliées du numérique*. Paris : le Passeur éditeur.
- Courant, Elsa. 2016. « Écrire Au « Folio Du Ciel » : Le Modèle De La Constellation Dans "Un Coup De Dés" De Mallarmé ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 116 (4). Presses Universitaires de France :869-91. <https://www.jstor.org/stable/44516157>.
- Crozat, Stéphane, Bruno Bachimont, Isabelle Cailleau, Serge Bouchardon, et Ludovic Gaillard. 2011. « Éléments Pour Une Théorie Opérationnelle de l'écriture Numérique ». *Document numérique* 14 (3) :9-33. <https://doi.org/10.3166/dn.14.3.9-33>.
- Current, Richard Nelson. 1988. *The Typewriter and the Men Who Made It*. 2nd ed. Arcadia, CA : Post-Era Books.
- Cyrulnik, Boris. 2010. *Sous le signe du lien : une histoire naturelle de l'attachement*. Nouvelle éd. Paris : A. Fayard-Pluriel.
- De Iulio, Simona. 2003. « Lev Manovich, The Language of New Media. Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2001, 354 p. » *Questions de communication*, n° 4 (décembre). Presses universitaires de Nancy :473-75.
- Debbaut, Jan. 1991. *El Lissitzky : 1890-1941 : Architect, Painter, Photographer, Typographer*. Paris : Thames & Hudson.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon, logique de la sensation*. L'ordre philosophique. Paris : Éditions du Seuil.
- Deleuze, Gilles. 2003. *Pourparlers 1972-1990*. Reprise. Paris : Éditions de Minuit.
- Depaule, Jean-Charles. 2014. « La fable d'une fabrique. Ponge et son pré ». *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 20 (octobre). Musée du quai Branly :22-47. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2821>.



- DeRose, Steven J., David G. Durand, Elli Mylonas, et Allen H. Renear. 1997. « What Is Text, Really? » *SIGDOC Asterisk J. Comput. Doc.* 21 (3) :1-24. <https://doi.org/10.1145/264842.264843>.
- Derrida, Jacques. 1967. *De La Grammatologie*. Collection "Critique". Paris : Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 2005. *Paper Machine*. Traduit par Rachel Bowlby. 1st edition. Stanford, Calif : Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 2006. *L'animal Que Donc Je Suis*. Édité par Marie-Louise Mallet. Collection La Philosophie En Effet. Paris : Galilée.
- Descartes, René. 2010. *Œuvres philosophiques*. Édité par Ferdinand Alquié et Denis Moreau. Éd. corrigée. Textes de philosophie 4. Paris : Éditions Classiques Garnier.
- Despoix, Philippe, et Yvonne Spielmann. 2005. « Présentation ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6. Centre de recherche sur l'intermédialité :9-11. <https://doi.org/10.7202/1005502ar>.
- Diestchy, Mireille. 2020. « Le « faire » au cœur de l'initiation à l'« art de l'enquête » ». *Terrains/Théories*, n° 12 (décembre). Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Dillon, Sarah. 2007. *The Palimpsest : Literature, Criticism, Theory*. Continuum Literary Studies Series. London ; New York : Continuum.
- Dobretsov, G. E., I. G. Kharitonov, V. E. Mishiev, et Iu A. Vladimirov. 1975. « [Relation between fluorescence and circular dichroism of the complex of the fluorescence probe 4-dimethylaminochalcone with serum albumin](#) ». *Biofizika* 20 (4) :581-85.
- Donovan, Matt. 2003. « Line ».
- Doueihi, Milad. 2010. « Le livre à l'heure du numérique : objet fétiche, objet de résistance ». In *Read/Write Book : Le livre inscriptible*, édité par Marin Dacos, 95-103. Read/Write Book. Marseille : OpenEdition Press.
- Doueihi, Milad. 2011. *Pour un humanisme numérique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Drucker, Johanna. 2004. *The Century Of Artists' Books*. 2nd Revised ed. edition. New York City : Granary Books.
- During, Simon. 2002. *Modern Enchantments : The Cultural Power of Secular Magic*. Cambridge (Mass.) London : Harvard University Press.
- Dworkin, Craig. 2008. *Parse*. Atelos.
- Dyens, Ollivier. 2012. *Enfanter l'inhumain. Le refus du vivant*. Éditions Triptyque.
- Eberle-Sinatra, Michael, et Marcello Vitali Rosati. 2014. *Pratiques de l'édition numérique*. Parcours numériques. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

- Eco, Umberto. 1985. *La guerre du faux*. Traduit par Myriam Tanant. Paris : Grasset.
- Eco, Umberto. 1990. *Travels in Hyperreality : Essays*. Traduit par William Weaver. A Harvest Book. San Diego, Calif. : Harcourt Brace.
- Eco, Umberto. 2015a. *How to Write a Thesis*. Traduit par Caterina Mongiat Farina. Cambridge (Mass.) London : MIT Press.
- Eco, Umberto. 2015b. *L'œuvre ouverte*. Édité par Chantal Roux de Bézieux. Points 107. Paris : Éditions Points.
- Eco, Umberto. 2022. *Le nom de la rose*. Édité par Jean-Noël Schifano. Traduit par Mario Andreose. Nouvelle éd. augmentée des dessins et notes préparatoires de l'auteur. Paris : Bernard Grasset.
- Ermolieff, Anne. 2012. « Pillow Book ou l'expression de deux fascinations sans limites : la chair et la calligraphie ». *Savoirs et clinique* n° 15 (1) :151-56.
- Fan, Lai-Tze. 2018. « On the Value of Narratives in a Reflexive Digital Humanities ». *Digital Studies / Le Champ Numérique* 8 (1). Open Library of Humanities. <https://doi.org/10.16995/dscn.285>.
- Fan, Lai-Tze. 2023. « Reverse Engineering the Gendered Design of Amazon's Alexa : Methods in Testing Closed-Source Code in Grey and Black Box Systems ». *Digital Humanities Quarterly* 017 (2).
- Fassié, Pierre. 1984. « Interprétations Du Cryptogramme de La "Physiologie Du Mariage" (Méditation XXV) de Balzac ». *Romance Notes* 24 (3) :249-53. <https://www.jstor.org/stable/43801959>.
- Faure, Elie, et Martine Courtois. 1991. *Histoire de l'art. L'esprit Des Formes*. Collection Folio/Essais 176-177. Paris : Gallimard.
- Felici, James. 2003. *Le manuel complet de typographie*. Peachpitt Press.
- Ferrara, Silvia. 2019. *La Grande Invenzione : Storia Del Mondo in Nove Scritture Misteriose*. Prima edizione in "Varia.". Varia/Feltrinelli. Milano : Feltrinelli.
- Ferrara, Silvia. 2021. *La fabuleuse histoire de l'invention de l'écriture*. Édité par Jacques Dalarun. Paris : Éditions du Seuil.
- Ferrara, Silvia, et La manufacture des idées. 2021. « L'invention de l'écriture ».
- Ferraris, Maurizio. 2014. *Âme et iPad*. Traduit par Hélène Beauchet. *Âme et iPad*. Parcours numérique. Montréal : Presses de l'Université de Montréal. <https://doi.org/10.4000/books.pum.289>.
- Fiormonte, Domenico, Teresa Numerico, et Francesca Tomasi. 2015. *The Digital Humanist : A Critical Inquiry*. Traduit par Desmond Schmidt. First published. Digital Humanities / Global Computing. Brooklyn, NY : punctum books.



- Flusser, Vilém. 1997. *Vom Stand der Dinge : eine kleine Philosophie des Designs*. Édité par Fabian Wurm. Göttingen : Steidl Verl.
- Flusser, Vilém. 1999. *The Shape of Things : A Philosophy of Design*. London : Reaktion.
- Flusser, Vilém. 2002. *Petite philosophie du design*. Traduit par Claude Maillard. Belval : Circé.
- Flusser, Vilém. 2004. *Pour une philosophie de la photographie*. Belval : Circé.
- Foucault, Michel. 1969. « Qu'est Ce Qu'un Auteur? » *Bulletin de la Société française de philosophie* 63 (3) :73-104.
- Foucault, Michel. 2008. *L'archéologie du savoir*. Tel 354. Paris : Gallimard.
- Galison, Peter. 2003. *Einstein's Clocks and Poincaré's Maps : Empires of Time*. 1st ed. New York : W.W. Norton.
- Galloway, Alexander R. 2013. *The Interface Effect*. New York, NY : John Wiley & Sons.
- Galloway, Alexander R., Eugene Thacker, et McKenzie Wark. 2014. *Excommunication : Three Inquiries in Media and Mediation*. Trios. Chicago ; London : The University of Chicago Press.
- Gamble, Christopher N., Joshua S. Hanan, et Thomas Nail. 2019. « What Is New Materialism? » *Angelaki-Journal of The Theoretical Humanities* 24 (6) :111-34. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2019.1684704>.
- Gardey, Delphine. 2009. « Au Cœur à Corps Avec Le "Manifeste Cyborg" de Donna Haraway ». *Esprit*, n° 353 (3/4). Editions Esprit :208-17. <https://www.jstor.org/stable/24268060>.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpseste. La Littérature Au Second Degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard. 1994. *L'œuvre de l'art*. Collection Poétique. Paris : Éditions du Seuil.
- Gervais, Bertrand. 1990. *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*. Collection l'univers des discours. Longueuil : Le Préambule.
- Gervais, Bertrand. 2016. « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires ». *LHT Fabula*, janvier.
- Gilbert, Zanna, et Alt Går Bra. 2019. « Regarder en arrière pour aller de l'avant : Un entretien avec le collectif Alt Går Bra ». Traduit par Étienne Gomez. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2 (décembre). Institut national d'histoire de l'art :143-62. <https://doi.org/10.4000/perspective.15051>.
- Gitelman, Lisa. 1999. *Scripts, Grooves, and Writing Machines : Representing Technology in the Edison Era*. Stanford : Stanford University Press.

- Gitelman, Lisa. 2006. *Always Already New : Media, History and the Data of Culture*. Cambridge, Mass : MIT Press.
- Gleize, Jean-Marie. 1986. *Francis Ponge*. Cahier de l'Herne 51. Paris : Éditions du Seuil.
- Gleize, Jean-Marie, éd. 2004. *Ponge, résolument. Ponge, résolument*. Signes. Lyon : ENS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.34828>.
- Goldsmith, Kenneth. 2003. *Day*. Geoffrey Young.
- Goldsmith, Kenneth. 2011. *Uncreative Writing : Managing Language in the Digital Age*. New York : Columbia University Press.
- Goldsmith, Kenneth. 2018. *L'écriture sans écriture : du langage à l'âge numérique*. Traduit par François Bon. Jean Boîte Éditions.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing.
- Goody, Jack. 1977. *The Domestication of the Savage Mind*. Themes in the Social Sciences. Cambridge London New York [etc.] : Cambridge university press.
- Goody, Jack. (1979) 1986. *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Traduit par Jean Bazin. Le sens commun. Paris : Éditions de Minuit.
- Grusin, Richard. 2015. « Radical Mediation ». *Critical Inquiry* 42 (1). The University of Chicago Press :124-48. <https://doi.org/10.1086/682998>.
- Guez, Emmanuel, et Frédérique Vargoz. 2017. « La mort de l'auteur selon Friedrich Kittler ». *Appareil*, n° 19 (octobre). Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. <https://doi.org/10.4000/appareil.2561>.
- Gunder, Anna. 2001. « Forming the Text, Performing the Work - Aspects of Media, Navigation, and Linking ». *Human IT : Journal for Information Technology Studies as a Human Science* 5 (2-3).
- Haraway, Donna Jeanne. 2007. *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*. Édité par Laurence Allard et Delphine Gardey. Essais. Paris : Exils.
- Hayles, N. Katherine. 1999. *How We Became Posthuman : Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, Ill : University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine. 2002. *Writing Machines*. A Mediawork Pamphlet. Cambridge : Mediawork.
- Hayles, N. Katherine. 2005. *My Mother Was a Computer : Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago : University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine. 2012. *How We Think : Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago, IL : University of Chicago Press.

- Heidegger, Martin. 1977. *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. New York : Garland Pub.
- Heidegger, Martin. 2011. *Parménide : cours de Fribourg du semestre d'hiver 1942 - 1943*. Édité par Thomas Piel et Manfred S. Frings. Oeuvres de Martin Heidegger. Paris : Gallimard.
- Heilbroner, Robert L. 1967. « Do Machines Make History? » *Technology and Culture* 8 (3) :335. <https://doi.org/10.2307/3101719>.
- Herbertz, Richard. 1909. *Zur Psychologie des Maschinenschreibens*. J. A. Barth.
- Herrenschmidt, Clarisse. 2007. *Les Trois Écritures : Langue, Nombre, Code*. Bibliothèque Des Sciences Humaines. Paris, France : Gallimard.
- Hodges, Andrew. 1992. *Alan Turing : The Enigma*. London : Vintage Books.
- Hookway, Branden. 2014. *Interface*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.
- Huang, Bei. 2014. « Henri Michaux et l'aventure du geste ». *Littérature* 175 (3). Paris : Armand Colin :106-22. <https://doi.org/10.3917/litt.175.0106>.
- Hugo, Victor. 2013. *Œuvres complètes. Tome VII*. Hachette. HACHETTBNF.
- Husserl, Edmund. 2014. *Ideas for a Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy. First Book : General Introduction to Pure Phenomenology*. Indianapolis/Cambridge : Hackett Publishing Company.
- Hyland, J. M. E. 2016. « The Forgotten Turing ». In *The Once and Future Turing : Computing the World*, édité par Andrew Hodges et S. Barry Cooper, 20-33. Cambridge : Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511863196.005>.
- Ian Daffern. 2012. « Skin (A Mortal Work of Art) by Shelley Jackson ».
- INA. 1964. « Le livre de poche et le mépris ».
- Ingarden, Roman. 1983. *L'œuvre d'art Littéraire*. L'âge d'homme.
- Ingold, Tim. 1989. « Tools, Minds and Machines : An Excursion in the Philosophy of Technology ». *Techniques & Culture. Revue Semestrielle d'anthropologie Des Techniques*, n° 12 (juin). Les Éditions de l'EHESS. <https://doi.org/10.4000/tc.805>.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203466025>.
- Ingold, Tim. 2010. « L'Outil, l'esprit et la machine : Une excursion dans la philosophie de la "technologie" ». Traduit par Arundhati Virmani. *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 54-55 (juin). Les Éditions de l'EHESS :291-311. <https://doi.org/10.4000/tc.5004>.
- Ingold, Tim. 2013. *Making : Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Milton Park, Abingdon, Oxon : Routledge.

- Ingold, Tim. 2016. *Lines : A Brief History*. Routledge Classics. London New York : Routledge.
- Ingold, Tim, Hervé Gosselin, et Hicham-Stéphane Afeissa. 2017. *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*. Bellevaux : Éditions Dehors.
- Ingold, Tim, et La manufacture des idées. 2021. « Entre les lignes ».
- Jackson, Shelley. 2003. « Author Announces Mortal Work of Art ». *Ineradicable Stain*. <https://ineradicablestain.com/skin-call.html>.
- Jean A. Baudot. 1964. *La machine à écrire : mise en marche et programmée par Jean A. Baudot*. Éditions du Jour.
- Jeanneret, Yves, et Emmanuël Souchier. 2005. « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran ». *Communication & Langages* 145 (1). Armand Colin :3-15. <https://doi.org/10.3406/colan.2005.3351>.
- Johnson, William A. 2003. *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*. University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442671515>.
- Johnston, Dave. 2008. « 1964 : Baudot, La Machine à Écrire – Digital Poetics Prehistoric ». *Digital Poetics Prehistoric*.
- Jünger, Ernst. 2014. *La cabane dans la vigne : Journal 1945-1948*. Édité par Julien Hervier. Traduit par Maurice Betz. Titres, titre 175. Paris : C. Bourgeois.
- Junod, Philippe. 2004. *Transparence et opacité : Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*. Rayon art. Nîmes : J. Chambon.
- Kapelusz, Anyssa. 2016. « Dispositifs Sonores et Écoute Performative : Le Cas de l'Autoteatro Par La Compagnie Rotozaza ». *L'Annuaire théâtral*, n° 56-57 (août) :149-59. <https://doi.org/10.7202/1037335ar>.
- Kattenbelt, Chiel. 2006. « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality ». In *Intermediality in Theatre and Performance*. BRILL. <https://doi.org/10.1163/9789401210089>.
- Kattenbelt, Chiel. 2015. « L'intermédialité Comme Mode de Performativité ». *Théâtre et intermédialité, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion*, 101-15.
- Kayser, Cédric. 2019. « Déconstruction et spatialité dans Patchwork Girl de Shelley Jackson ». *Sens public*, avril.
- Kenyon, Frederick. 1932. *Books And Readers In Ancient Greece And Rome*. Oxford University Press.
- Kirschenbaum, Matthew. 2016. « Extreme Inscription : A Grammatology of the Hard Drive ». In *New Media, Old Media : A History and Theory Reader*, Second edition. New York, NY : Routledge.

- Kittler, Friedrich A. 1980. *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften Programme des Poststrukturalismus*. München ; Wien ; Zürich : Paderborn,.
- Kittler, Friedrich A. 1985. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 3., vollst. überarb. Neuaufl. München : Fink.
- Kittler, Friedrich A. 1986. *Grammophon Film Typewriter*. Berlin : Brinkmann & Bose.
- Kittler, Friedrich A. 1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, Calif : Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich A. 1993. *Draculas Vermächtnis : technische Schriften*. 1. Aufl. Reclam-Bibliothek 1476. Leipzig : Reclam.
- Kittler, Friedrich A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Writing Science. Stanford, Calif : Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich A. 2004. « Geschichte Der Kommunikationstechniken ». In *Semiotik*, édité par Roland Posner, Klaus Robering, et Thomas A. Sebeok, 3345-57. Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110179620.4.15.3345>.
- Kittler, Friedrich A. 2015. *Mode protégé*. Édité par Emmanuel Guez. Traduit par Frédérique Vargoz. La petite collection Arts-H2H. Dijon Saint-Denis : les Presses du réel Labex Arts-H2H.
- Kittler, Friedrich A. 2017. « Exorciser l'homme des sciences humaines : programmes du poststructuralisme ». Traduit par Slaven Waelti. *Appareil*, n° 19 (octobre). Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. <https://doi.org/10.4000/appareil.2522>.
- Kittler, Friedrich A. 2018. *Gramophone, film, typewriter*. Édité par Emmanuel Alloa et Emmanuel Guez. Traduit par Frédérique Vargoz. Médias / théories. Dijon : les Presses du réel.
- Klock-Fontanille, Isabelle. 2010. « Des supports pour écrire d'Uruk à Internet ». *Le français aujourd'hui* 170 (3). Paris : Armand Colin :13-30. <https://doi.org/10.3917/lfa.170.0013>.
- Koltès, Bernard-Marie. 1986. *Dans La Solitude Des Champs de Coton*. Paris : Editions de Minuit.
- Krämer, Sybille. 2015. *Medium, Messenger, Transmission : An Approach to Media Philosophy*. Recursions : Theories of Media, Materiality, Et Cultural Techniques. Amsterdam : Amsterdam university press.
- Krauss, Rosalind E. 1994. *Optical Unconscious*. 1st paperback ed. An October Book. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Kristeva, Tzvetana. 1994. « The Pillow Hook ». *Nichibunken Japan review : bulletin of the International Research Center for Japanese Studies* 5 :15-54.

- Lacan, Jacques. 1966. *Écrits*. Le Champ Freudien. Paris : Éditions du Seuil.
- Lange-Berndt, Petra, éd. 2015. *Materiality*. Documents of Contemporary Art. London : Cambridge, Massachusetts : Whitechapel Gallery ; The MIT Press.
- Lanham, Richard A. 1995. *The Electronic Word : Democracy, Technology, and the Arts*. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Laprand, Marc. 1998. *Poétique de l'Oulipo*. Faux titre 142. Amsterdam Atlanta (Ga.) : Rodopi.
- Larrue, Jean-Marc. 2016a. « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale ». In *Théâtre et intermédialité*, 27-56. Arts du spectacle – Images et sons. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.8158>.
- Larrue, Jean-Marc, éd. 2016b. *Théâtre et intermédialité*. *Théâtre et intermédialité*. Arts du spectacle – Images et sons. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.8153>.
- Larrue, Jean-Marc. 2020. « De l'intermédialité à l'excommunication ». *Cahiers d'Études Germaniques* 1 volume (79). Université Aix-Marseille (AMU) :31-48. <https://doi.org/10.4000/ceg.12226>.
- Larrue, Jean-Marc, et Marcello Vitali-Rosati. 2019. *Media Do Not Exist : Performativity and Mediating Conjunctions*. Institute of Network Cultures.
- Lassègue, Jean. 1998. *Turing*. Figures Du Savoir 12. Paris : Belles lettres.
- Latour, Bruno. 2014. « Agency at the Time of the Anthropocene ». *New Literary History* 45 (1). The Johns Hopkins University Press :1-18. <https://www.jstor.org/stable/24542578>.
- Laurens, Pierre. 2016. *Les mots latins pour Mathilde : petites leçons d'une grande langue*. Paris : les Belles lettres.
- Le Lionnais, François. 1973. « La LiPo. Le Premier Manifeste ». Papier. In *Oulipo, La Littérature Potentielle (Créations Re-Créations Récréations)*, 19-21. Paris : Gallimard.
- Le Tellier, Hervé. 2006. *Esthétique de l'OULIPO*. Bègles : le Castor astral.
- Leiris, Michel. 2014. *Glossaire j'y serre mes gloses suivi de Bagatelles végétales*. Édité par André Masson et Louis Yvert. Collection poésie 492. Paris : Gallimard.
- Leroi-Gourhan, André. (1964) 2014. *Le geste et la parole. [I], Technique et langage*. Paris : Albin Michel.
- Lessing, Gotthold Ephraim, et Frédéric Teinturier. (1766) 2011. *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*. L'esprit et les formes 35. Paris : Klincksieck.



- Levin Becker, Daniel. 2012. *Many Subtle Channels : In Praise of Potential Literature*. Cambridge, Mass : Harvard University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. (1962) 2010. *La pensée sauvage*. Agora 2. Paris : Presses Pocket.
- Lévy, Pierre. 1997. *L'intelligence Collective : Pour Une Anthropologie Du Cyberspace*. La Découverte/Poche 27. Paris : La Découverte.
- Lichtenthal, Julia. 2018. « L'invention de La Topographie Dans Un Coup de Dés Jamais n'abolira Le Hasard : » In *Europe En Mouvement 2*, 39-46. Hermann. <https://doi.org/10.3917/herm.heurg.2018.03.0039>.
- Locke, John. 1997. *An Essay Concerning Human Understanding*. Édité par R. S. Woolhouse. London : New York : Penguin Books.
- Lorusso, Silvio. 2022. « Liquider l'utilisateur ». Traduit par Sophie Garnier. *Tèque* 1 (1). Audimat Éditions :10-57. <https://doi.org/10.3917/tequ.001.0010>.
- Lucretius, Carus. 1850. *Caroli Lachmanni in T. Lucretii Cari De rerum natura libros commentarius*. Édité par Karl Lachmann. Berolini : Impensis G. Reimeri.
- Ludovico, Alessandro. 2012. *Post-Digital Print : The Mutation of Publishing Since 1894*. Onomatopée 77. Eindhoven : Onomatopée.
- MacDonald, Tanis. 2015. « Night in a Box : Anne Carson's Nox and the Materiality of Elegy ». In *Material Cultures in Canada*, 51-64. Wilfried Laurier UP.
- Mak, Bonnie. 2011. *How the Page Matters*. Studies in Book et Print Culture Series. Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press.
- Mallarmé, Stéphane. 1897a. *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard : Épreuves d'imprimerie*. Paris : A. Vollard.
- Mallarmé, Stéphane. 1897b. « Un Coup de Dé Jamais n'abolira Le Hasard ». *Cosmopolis*, n° 17.
- Mallarmé, Stéphane. (1886-1889) 1969. « À Edmond Deman, 28 Avril 1888 ». In *Correspondance*, édité par Henri Mondor et Lloyd James Austen, 3 :188. NRF. Paris : Gallimard.
- Mallarmé, Stéphane. 1981. *Un Coup de Dés Jamais n'abolira Le Hasard*. Édité par Tipor Papp et Mitsou Ronat. Paris : Change errant.
- Mallarmé, Stéphane. 1998. *Œuvres complètes*. Édité par Bertrand Marchal. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- Mallarmé, Stéphane. 1999. *Correspondance complète 1862 - 1871*. Édité par Bertrand Marchal et Yves Bonnefoy. Collection Folio Classique 2678. Paris : Gallimard.
- Mallarmé, Stéphane. 2004a. *Quant au livre*. Tours Paris : Farrago L. Scheer.
- Mallarmé, Stéphane. 2004b. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris : Michel Pierson & Ptyx, Éditeurs.

- Mallarmé, Stéphane. 2010. *Divagations*. Montpellier : publie.net.
- Mallarmé, Stéphane. 2014. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Faksimile-Edition der Ausgabe 1914. Paris : Gallimard.
- Mallock, William H. 2005. *A Human Document*. United States : Elibron Classics : Adamant Media Corporation.
- Malloy, Judy, et Espen J. Aarseth. 1998. « Cybertext, Perspectives on Ergodic Literature ». *Leonardo Music Journal* 8 :77. <https://doi.org/10.2307/1513408>.
- Manning, Erin. 2020. *For a Pragmatics of the Useless*. Thought in the Act. Durham : Duke University Press.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Leonardo. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Manovitch, Lev. 2010. *Le langage des nouveaux médias*. Traduit par Richard Crevier. Perceptions. Dijon : les Presses du réel.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1925. *I Nuovi Poeti Futuristi*. Edizioni Futuriste di "Poesia". Roma.
- Mariniello, Silvestra. 2007. *Appareil et intermédialité*. Esthétiques. Paris : Harmattan.
- Martin, Côme. 2021. « Lorsque l'objet devient virtuel ». *Sens public*, n° SP1486 (juin). Département des littératures de langue française.
- Martinuik, Lorraine. 2011. « A Careful Assemblage ». *Jacket2* 8 (décembre).
- Marx, Karl. 2014. *Le capital : Critique de l'économie politique*. Édité par Jean-Pierre LeFebvre. Nouvelle éd. Quadrige. Paris : PUF.
- Masure, Anthony. 2019. « Vivre dans les programmes ». *Multitudes* 74 (1). Paris : Association Multitudes :176-81. <https://doi.org/10.3917/mult.074.0176>.
- Maxwell, John, Erik Hanson, Leena Desai, Carmen Tiampo, Kim O'Donnell, Avvai Ketheeswaran, Melody Sun, Emma Walter, et Ellen Michelle. 2019. *Mind the Gap : A Landscape Analysis of Open Source Publishing Tools and Platforms*. 1<sup>re</sup> éd. PubPub. <https://doi.org/10.21428/6bc8b38c.2e2f6c3f>.
- Mayaux, Catherine. 2022. « Dessins Commentés Ou Le Fantôme Du Poète ». In *Henri Michaux : Corps et Savoir*, édité par Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix, 17-31. Signes. Lyon : ENS Éditions.
- McCarty, Willard. 2004. « Modeling : A Study in Words and Meanings ». In *A Companion to Digital Humanities*, 254-70. John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470999875.ch19>.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media : The Extensions of Man*. New-York : McGraw-Hill.



- McLuhan, Marshall. 1977. *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*. Traduit par Jean Paré. Collection Points 83. Paris : Éditions du Seuil.
- McLuhan, Marshall. 1994. *Understanding Media : The Extensions of Man*. 1st MIT Press ed. Cambridge, Mass : MIT Press.
- McPherson, Tara. 2018. *Feminist in a Software Lab : Difference + Design*. MetaLABprojects. Cambridge, Massachusetts ; London, England : Harvard University Press.
- Méchoulan, Eric. 2008. *La culture de la mémoire : ou comment se débarrasser du passé ?* Champ libre. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Méchoulan, Eric. 2010. *D'où Nous Viennent Nos Idées ? Métaphysique et Intermédialité*. Le Soi et l'Autre. Montréal : VBL Éditeur.
- Méchoulan, Eric. 2017. « Intermédialité, ou comment penser les transmissions ». *Fabula Colloques*, mars.
- Mellet, Margot. 2020. « Penser Le Palimpseste Numérique. Le Projet d'édition Numérique Collaborative de l'Anthologie Palatine ». *Captures*, Hors-Dossier, 5 (1).
- Mellet, Margot. 2021a. « Défaire et remédier le livre. Analyse de la figure-écran du livre dans The Pillow Book de Peter Greenaway ». *Études du livre au XXIe siècle*.
- Mellet, Margot. 2021b. « Manifeste des petites mains ». *Blank.blue*.
- Mellet, Margot. 2022. « Celles qui survivent aux Hommes ».
- Mellet, Margot. 2023. « «Mais étaient-ce des signes ? » ». *Revue Fémur* 7 (juin).
- Mellet, Margot. 2024a. « L'image Organique Du Texte Numérique ». In *La Pensée de l'organe*. Presses universitaires de l'Université de Laval.
- Mellet, Margot. 2024b. « La Poursuite Du Fait Littéraire ». *Imaginations*.
- Mellet, Margot, et Mathilde Verstraete. 2024. « Passés et Présents Anthologiques. Le Projet d'édition Numérique Collaborative de l'Anthologie Grecque ». In *Communautés et Pratiques d'écritures Des Patrimoines et Des Mémoires*. Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Merzeau, Louise. 2009. « Du signe à la trace : L'information sur mesure ». *Hermès, La Revue* n° 53 (1) :21-29.
- Merzeau, Louise. 2013. « Éditorialisation Collaborative d'un Événement : L'exemple Des Entretiens Du Nouveau Monde Industriel 2012 ». *Communication et organisation*, n° 43 (juin) :105-22. <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.4158>.
- Merzeau, Louise. 2014. « Entre évènement et document : vers l'environnement-support ».
- Meunier, Jean-Guy. 2014. « Humanités numériques ou computationnelles : enjeux herméneutiques ». *Sens public*. Département des littératures de langue française. <https://doi.org/10.7202/1043651ar>.

- Michaux, Henri. 1994. *Plume*. Nouv. éd., revue et corr. Paris : Gallimard.
- Michaux, Henri. 1997a. *La nuit remue*. Nouvelle éd. rev. et corr. Collection Poésie 217. Paris : Gallimard.
- Michaux, Henri. 1997b. *Un barbare en Asie*. Nouv. éd., revue et corr. Collection l'imaginaire 164. Paris : Gallimard.
- Michaux, Henri. (1972) 1998. *Émergences - Résurgences*. Milano : Skira.
- Michaux, Henri. 1998. *Œuvres Complètes*. Édité par Raymond Bellour et Ysé Tran. Vol. II. Bibliothèque de La Pléiade. Paris : Gallimard.
- Miller, Peter N., éd. 2013. *Cultural Histories of the Material World*. The Bard Graduate Center Cultural Histories of the Material World. Ann Arbor : The University of Michigan Press.
- Mitcham, Carl. 1978. « Types of Technology ». *Research in Philosophy & Technology* 1 :229-94.
- Mitcham, Carl. 1979. « Philosophy and the History of Technology ». *The History and Philosophy of Technology*, janvier, 163-201.
- Monjour, Servanne. 2015. « Dibutade 2.0 : la "femme-auteur" à l'ère du numérique ». In *Sens public*. Association Sens public.
- Monjour, Servanne. 2018a. « De la remédiation à la rétromédiation ». In *Mythologies postphotographiques. L'invention littéraire de l'image numérique*, 55-62. Parcours Numériques 10. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Monjour, Servanne. 2018b. *Mythologies postphotographiques. L'invention littéraire de l'image numérique*. Parcours numériques 10. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Monjour, Servanne. 2018c. « Introduction ». In *Mythologies postphotographiques. L'invention littéraire de l'image numérique*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Monjour, Servanne. 2018d. « Le modèle anamorphique ». In *Mythologies postphotographiques. L'invention littéraire de l'image numérique*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Monjour, Servanne. 2020. « La Littérature Numérique n'existe Pas. La Littérarité Au Prisme de l'imaginaire Médiatique Contemporain : ». *Communication & langages* N° 205 (3) :5-27. <https://doi.org/10.3917/com1a1.205.0005>.
- Monjour, Servanne, Marcello Vitali Rosati, et Gérard Wormser. 2016. « Le fait littéraire au temps du numérique ». *Sens public*, décembre.
- Montinari, Mazzino. 1975. « Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe ». *Nietzsche-Studien* 3 (1). <https://doi.org/10.1515/9783110244243.374>.
- Motion, Andrew. 2010a. *The Cinder Path*. London : Faber.
- Motion, Andrew. 2010b. « Nox by Anne Carson ». *The Guardian*, juillet.

- Mouawad, Wajdi. 2015. *Incendies*. Montreal : Leméac.
- Mouralis, Bernard, et Anthony Mangeon. 2011. *Les Contre-Littératures*. "Fictions Pensantes". Paris : Hermann.
- Mucelli, Elena, et Francesco Gulinello. 2023. *La fabbrica diffusa : produzione e architettura a Cesena*. Macerata : Quodlibet.
- Müller, Jürgen E. 1996. *Intermedialität : Formen moderner kultureller Kommunikation*. Film und Medien in der Diskussion 8. Münster : Nodus-Publ.
- Mumford, Lewis. 1937. « Technics and Civilization ». *The Journal of Nervous and Mental Disease* 86 (1) :111-12. <https://doi.org/10.1097/00005053-193707000-00053>.
- Nail, Thomas. 2019. *Being and Motion*. New York, NY, United States of America : Oxford University Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1880. *Le voyageur et son ombre*. Culturea.
- Nietzsche, Friedrich. 1986a. *Correspondance I : Juin 1850 - Avril 1869*. Édité par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduit par Henri-Alexis Baatsch, Jean Bréjoux, et Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich. 1986b. *Correspondance II : Avril 1869 - Décembre 1874*. Édité par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduit par Jean Bréjoux et Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich. 2008. *Correspondance III : Janvier 1875 - Décembre 1879*. Édité par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduit par Jean Lacoste. Paris : Gallimard.
- Nowell, Elizabeth. 1960. *Thomas Wolfe : A Biography*. First Edition. Doubleday.
- Nyhan, Julianne, et Melissa Terras. 2017. « Uncovering "Hidden" Contributions to the History of Digital Humanities : The Index Thomisticus' Female Key punch Operators ». In *Digital Humanities Conference 2017*. Montréal.
- Oresme, Nicole. 1968. *Le Livre Du Ciel Et Du Monde*. Édité par A. D. Menut et A. J. Denomy. Madison, Wisconsin : The University of Wisconsin Press.
- Oulipo. 1988. *La Littérature potentielle : créations, re-crétions, récrétions*. Collection Folio 95. Paris : Gallimard.
- Oulipo, éd. 2003. *Atlas de littérature potentielle*. Collection folio Essais 109. Paris : Gallimard.
- Oulipo, éd. 2005. *Abrégé de littérature potentielle*. Mille et une nuits 379. Paris : Éditions Mille et Une Nuits.
- Palleau-Papin, Françoise. 2014. « Nox : Anne Carson's Scrapbook Elegy ».
- Parikka, Jussi. 2012. *What Is Media Archaeology ?* Cambridge, UK ; Malden, MA : Polity Press.

- Parinello, Giacomo. 2008. « La sinistra rivoluzionaria italiana dopo il Sessantotto Esperienze, orizzonti, linguaggi ». *Storicamente*. <https://doi.org/10.1473/stor334>.
- Paveau, Marie-Anne. 2015a. « Ce Qui s'écrit Dans Les Univers Numériques : Matières Technolangagières et Formes Technodiscursives ». *Itinéraires*, n° 2014-1 (janvier). <https://doi.org/10.4000/itineraires.2313>.
- Paveau, Marie-Anne. 2015b. « Présentation. Les textes numériques sont-ils des textes? » *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2014-1 (février).
- Perec, Georges. 1989. *L'infra-Ordinaire*. La Librairie Du XXe Siècle. Paris : Éditions du Seuil.
- Pestre, Dominique. 2006. *Introduction aux Science Studies*. 1er tirage. Collection Repères sociologie 449. Paris : La Découverte.
- Petit, Victor, et Serge Bouchardon. 2017. « L'écriture numérique ou l'écriture selon les machines. Enjeux philosophiques et pédagogiques ». *Communication & langages* 191 (1). Paris : NecPlus :129-48. <https://doi.org/10.3917/com1a.191.0129>.
- Phillips, Tom. 2010. « The App of A Humument ».
- Pinson, Guillaume. 2012. « L'imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIXe siècle ». *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 11. Groupe de contact F.N.R.S. COntEXTES. <https://doi.org/10.4000/contextes.5306>.
- Pohjoisen kulttuuri-instituutti Institute for Northern Culture. 2013. « Ingold - Thinking through Making ».
- Ponge, Francis. 1989. *Méthodes*. Collection folio Essais 107. Paris : Gallimard.
- Ponge, Francis. 1990. *La fabrique du pré*. 2. Aufl. Les Sentiers de la création 11. Genève : Skira.
- Ponge, Francis. 1997. *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Édité par Jean-Marie Gleize. GF 901. Paris : Flammarion.
- Ponge, Francis. 1999a. *Œuvres Complètes*. Édité par Bernard Beugnot. Bibliothèque de La Pléiade 453-487. Paris : Gallimard.
- Ponge, Francis. 1999b. *Œuvres complètes*. Édité par Michel Collot. Bibliothèque de la Pléiade 453. Paris : Gallimard.
- Ponge, Francis. 2005. *Pages d'atelier, 1917-1982*. Édité par Bernard Beugnot. Les Cahiers de La NRF. Paris : Gallimard.
- Ponge, Francis, et Philippe Sollers. 1967. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. 2e éd. Points. Paris : Éditions du Seuil.

- Portanova, Stamatia. 2013. *Moving Without a Body : Digital Philosophy and Choreographic Thought*. Technologies of Lived Abstraction. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.
- Puff, Jean-François. 2004. « La contrainte et la règle ». *Poétique* 140 (4). Paris : Le Seuil :455-65. <https://doi.org/10.3917/poeti.140.0455>.
- Queneau, Raymond. 1961. *Cent mille milliards de poèmes*. Édité par François Le Lionnais. Paris : Gallimard.
- Rainer Maria Rilke. 1919. *Primal Sound*. Juan Andrés M. Fuentes.
- Rajewsky, Irina. 2005. « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality ». *Intermédialités : Histoire Et Théorie Des Arts, Des Lettres Et Des Techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6. Centre de recherche sur l'intermédialité :43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- Raunig, Gerald. 2009. « In Modulation Mode : Factories of Knowledge ». Traduit par Aileen Derieg. *Knowledge production and its discontents*.
- Raunig, Gerald. 2013. *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Édité par Aileen Derieg et Antonio Negri. Semiotext(e) Intervention Series 15. Los Angeles, CA. : Cambridge, MA : Semiotext(e); distributed by the MIT Press.
- Reggiani, Christelle. 1999. « Rhétoriques de la contrainte ». Dix-neuf-vingt. Thèse de doctorat, Saint-Pierre-du-Mont : Éd. Interuniversitaires.
- Reggiani, Christelle, et Alain Schaffner, éd. 2016. *Oulipo, Mode d'emploi*. Littérature de Notre Siècle 60. Paris : Honoré Champion éditeur.
- Ribeiro, Marco Tulio, Tongshuang Wu, Carlos Guestrin, et Sameer Singh. 2020. « Beyond Accuracy : Behavioral Testing of NLP Models with CheckList ». In *Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, 4902-12. Online : Association for Computational Linguistics. <https://doi.org/10.18653/v1/2020.acl-main.442>.
- Ricœur, Paul. 1983. *Temps et récit. 1*. Paris : Éditions du Seuil.
- Robin, Régine. 1997. *Le Golem de l'écriture : De l'autofiction Au Cybersoi*. Théorie et Littérature. Montréal, Québec : XYZ éditeur.
- Rockwell, Geoffrey, Stan Ruecker, Jennifer Windsor, Mihaela Ilovan, et Daniel Sondheim. 2013. « The Face of Interface : Studying Interface to the Scholarly Corpus and Edition ». *Scholarly and Research Communication* 3 (4). <https://doi.org/10.22230/src.2012v3n4a56>.
- Royer, Marine, et Marie-Julie Catoir-Brisson. 2017. « Le design du livre en contexte numérique : conversation avec Renée Bourassa ». In *Design & innovation dans la chaîne*

- du livre. *Écrire, éditer, lire à l'ère numérique*, édité par Stéphane Vial, 177-81. «Hors collection ». Paris : Presses Universitaires de France.
- Ruffel, David. 2010. « Une littérature contextuelle ». *Litterature* 160 (4). Armand Colin :61-73.
- Ruffel, Lionel. 2016. *Brouhaha : Les Mondes Du Contemporain*. Lagrasse : Verdier.
- Saemmer, Alexandra. 2007. *Matières Textuelles Sur Support Numérique*. Travaux / Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherches Sur l'Expression Contemporaine 132. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Saemmer, Alexandra. 2015. « Hypertexte et narrativité ». *Critique* 819–820 (8-9) :637-52.
- Samoyault, Tiphaine, et Henri Mitterrand. 2014. *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*. Paris : A. Colin.
- San Martin, Caroline, et Karine Bouchy. 2016. « Surface, Coprésence : Circulations. The Pillow Book de Peter Greenaway ». *Lignes de fuite* 02.
- Saporta, Marc. 1962. *Composition N° 1*. Éditions du Seuil.
- Saporta, Marc. 2011. *Composition No. 1 : This Book Can Be Read in Any Order*. Édité par Salvador Plascencia. London : Visual Editions.
- Sauret, Nicolas. 2020. « De la revue au collectif : la conversation comme dispositif d'éditionnalisation des communautés savantes en lettres et sciences humaines ». {Th{\e}se de doctorat}, Montréal, Canada : Université de Montréal.
- Schreibman, Susan, éd. 2011. *A Companion to Digital Humanities*. Nachdr. Blackwell Companions to Literature et Culture 26. Malden, Mass. : Blackwell Publ.
- Schröter, Jens. 2012. « Four Models of Intermediality ». *Travels in Intermedia[lity] : Reblurring the Boundaries*, janvier, 15-36.
- Schwabe, Jenny. 1902. *Kontoristin : Forderungen, Leistungen, Aussichten in Diesem Berufe*. Leipzig.
- Sehgal, Parul. 2011. « Evoking the Starry Lad Her Brother Was ». *The Irish Times*, mars.
- Séné, Joachim. s. d. « Fragments, Chutes et Conséquences. » *Fragments, chutes et conséquences*. <http://jsene.net/>. Consulté le 4 février 2020.
- Shakespeare, William. 2008. *Romeo and Juliet*. Édité par Brian Gibbons et Richard Proudfoot. Nachdr. The Arden Shakespeare / General Ed. : Richard Proudfoot. London : Arden Shakespeare.
- Shillingsburg, Peter L. 1996. *Scholarly Editing in the Computer Age : Theory and Practice*. 3rd ed. Editorial Theory et Literary Criticism. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Shōnagon, Sei. 2009. *Notes de chevet*. Édité par André Beaujard. Connaissance de l'Orient 5. Paris : Gallimard Unesco.

- Sibony, Daniel. 2003. « Création et entre-deux ». *Che vuoi ?* 19 (1). Paris : L'Harmattan :39-56. <https://doi.org/10.3917/chev.019.0039>.
- Sinclair, Stéfan. 2000. « Une application d'HyperPo, un logiciel d'analyse de texte informatisée à La Disparition de Georges Perec ». Thèse de doctorat, Kingston, Ontario : Queen's University.
- Šklovskij, Viktor Borisovič. 2008. *L'art comme procédé*. Édité par Régis Gayraud. Paris : Éditions Allia.
- Smith, Dominic. 2018. *Exceptional Technologies : A Continental Philosophy of Technology*. London, UK : Bloomsbury Academic.
- Sollers, Philippe. 1970. *Entretiens de Francis Ponge*. Gallimard.
- Souchier, Emmanuël. 1998. « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale ». *Les cahiers de médiologie* 6 (2) :137-45.
- Souchier, Emmanuël. 2012. « La « Lettrure » à l'écran Lire & Écrire Au Regard Des Médias Informatisés ». *Communication & Langages* 2012 (174) :85-108. <https://doi.org/10.4074/S033615001201407x>.
- Souchier, Emmanuël. 2015. « Le carnaval typographique de Balzac. Premiers éléments pour une théorie de l'irréductibilité sémiotique ». *Communication langages* 185 (3) :3-22.
- Stang, Charles M. 2012. « "Nox" or the Muteness of Things ». *Harvard Divinity Bulletin* 40 (1-2).
- Stein, Gertrude. 1993. *Geography and Plays*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Stümpel, Rolf. 1985. *Vom Sekretär zur Sekretärin. Eine eine Ausstellung zur Geschichte der Schreibmaschine und ihrer Bedeutung für den Beruf der Frau im Büro*. Mainz : print ; Schmidt & Bödige.
- Suchman, Lucille Alice. 2007. *Human-Machine Reconfigurations : Plans and Situated Actions*. 2nd ed. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.
- Swidzinski, Jan. 1997. « L'art comme art contextuel (manifeste) ». *Inter* 68 :46-50.
- Sze, Gillian. 2019. « The Consolatory Fold : Anne Carson's Nox and the Melancholic Archive ». *Studies in Canadian Literature / Études En Littérature Canadienne* 44 (1) :66-80. <https://doi.org/10.7202/1066499ar>.
- Tanasescu, Chris. 2022. « #GraphPoem @ DHSI : A Poetics of Network Walks, Stigmergy, and Accident in Performance ». *IDEAH* 3 (1). <https://doi.org/10.21428/f1f23564.e6beae69>.
- Tarì, Marcello, et Étienne Dobenesque. 2011. *Autonomie ! Italie, les années 1970*. Paris : Éditions La Fabrique.



- Tassi, Philippe. 2021. « La prédominance de la vue : L'imprimerie, la presse, l'affichage ». In *Les médias et leurs fonctions*, 67-96. Questions de société. Caen : EMS Editions.
- Ted Nelson. 2016. « Ted Nelson in Herzog's "Lo and Behold" ».
- Théval, Gaëlle. 2018. « Une poétique en retravail ». *Acta Fabula*, n° vol. 19, n° 5.
- Thomas, Jean-Jacques. 1986. « Machinations Formelles : Sur l'Oulipo ». *L'Esprit Créateur* 26 (4). The Johns Hopkins University Press :71-86. <https://www.jstor.org/stable/26284662>.
- Tourte, Élise. 2018. « « Contre la colle les uns les autres » : l'épreuve du contact chez Henri Michaux ». *Les Lettres Romanes* 72 (3-4) :385-94. <https://doi.org/10.1484/J.LLR.5.117223>.
- Turcotte, Élise. 2017. *Autobiographie de l'esprit : écrits sauvages et domestiques*. 2e édition, revue et augmentée. L'Ouvroir. Montréal : La Mèche.
- Turing, A. M. 1950. « Computing Machinery and Intelligence ». *Mind* LIX (236) :433-60. <https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433>.
- Turner, Eric G. 1977. *The Typology of the Early Codex*. Haney Foundation Series 18. Philadelphia, Pa : Univ. of Pennsylvania Pr.
- Turner, Eric Gardner. 1978. *The Terms Recto and Verso. The Anatomy of the Papyrus Roll*. Bruxelles : Fondation égyptologique reine Élisabeth.
- Unesco. 2019. « I'd Blush If I Could : Closing Gender Divides in Digital Skills Through Education ». <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000367416.page=1>.
- Valéry, Paul. 1930. *Variété II*. Paris : Gallimard.
- Valéry, Paul. 1998. *Degas, danse, dessin*. Collection folio Essais 323. Paris : Gallimard.
- Vandendorpe, Christian. 1999. *Du papyrus à l'hypertexte : Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Sciences et société. Paris : La Découverte.
- Vargoz, Frédérique. 2012. « Friedrich Kittler. Y a-t-Il Quelqu'un Dans La Machine ? » *MCD. Magazine des cultures digitales*, Machines d'écritures, n° 66.
- Vian, Boris. 1972. « Un robot ne nous fait pas peur ». In *Je voudrais pas crever*. Hachette Le Livre de Poche.
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de. 1993. *L'ève future*. Édité par Alan W. Raitt. Collection Folio 2498. Paris : Gallimard.
- Vitali Rosati, Marcello. 2018. *On Editorialization : Structuring Space and Authority in the Digital Age*.
- Vitali-Rosati, Marcello. 2016. « What Is Editorialization ? » *Sens Public*, janvier.
- Vitali-Rosati, Marcello. 2018. « Mais Où Est Passé Le Réel? Profils, Représentations Et Métaontologie ». *Muse Medusa* 6.



- Vitali-Rosati, Marcello. 2020. « Qu'est-ce que l'écriture numérique ? » *Corela. Cognition, représentation, langage*, n° HS-33 (novembre). Université de Poitiers. <https://doi.org/10.4000/corela.11759>.
- Vitali-Rosati, Marcello. 2021. « Le fait numérique comme "conjonctures médiatrices" ». *Communication & langages* 208–209 (2-3). Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France :155-70. <https://doi.org/10.3917/com1a1.208.0155>.
- Vitali-Rosati, Marcello. 2024. *Éloge Du Bug*. Zone. La Découverte.
- Vitali-Rosati, Marcello, et Margot Mellet. 2021. « Éditorialiser l'Anthologie grecque. L'API comme livre numérique ». In *Le livre en contexte numérique : Un défi de design*. ARCANES, Québec.
- Vitali-Rosati, Marcello, Margot Mellet, Servanne Monjour, Antoine Fauchié, Timothée Guicherd, David Larlet, et Enrico Agostini-Marchese. 2021. « L'épopée numérique de l'Anthologie grecque : entre questions épistémologiques, modèles techniques et dynamiques collaboratives ». *Sens public*, n° SP1596 (juillet). Département des littératures de langue française.
- Vitali-Rosati, Marcello, Servanne Monjour, Joana Casenave, Elsa Bouchard, et Margot Mellet. 2019. « Editorializing the Greek Anthology : The Palatin Manuscript as a Collective Imaginary ». *Digital Humanities Quarterly* 014 (1).
- Vitruve, Marcus. 1986. *De l'Architecture. Livre X*. Les Belles Lettres. Vol. I. Gallimard.
- Wajcman, Judy. 2004. *TechnoFeminism*. Cambridge ; Malden, MA : Polity.
- Wardrip-Fruin, Noah, Nick Montfort, et Michael Crumpton. 2003. *The NewMediaReader*. Cambridge, Mass : MIT Press.
- Web Deleuze. 2019. « Gilles Deleuze - Sur Spinoza - Séance 1 - Cours Du 2 Décembre 1980 ».
- Wershler, Darren. 2012. « The Xenotext Experiment, So Far ». *Canadian Journal of Communication* 37 (1). University of Toronto Press :43-60. <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2526>.
- Wertheim, Christine. 2007. *The Noulipian Analects*. Édité par Matias Viegerner. Los Angeles : Les Figues Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 2000. *Philosophical Investigations : The English Text of the Third Edition*. Édité par G. E. M. Anscombe. 3. ed. Englewood Cliffs, N.J : Prentice Hall.
- Wolff, Mark. 2007. « Reading Potential : The Oulipo and the Meaning of Algorithms ». *Digital Humanities Quarterly* 001 (1).
- Wolterstorff, Nicholas. 1980. *Works and Worlds of Art*. Clarendon Library of Logic et Philosophy. Oxford, New York : Oxford University Press.

- Wurth, Kiene Brillenburg. 2013. « Re-Vision as Remediation : Hypermediacy and Translation in Anne Carson's Nox ». *Image [and] Narrative* 14 (4) :20-33.
- Zacklad, Manuel. 2005. « Transactions communicationnelles symboliques : innovation et création de valeur dans les communautés d'action ». *A paraître in, Lorino, P., Teulier, R. (2005), « Entre la connaissance et l'organisation, l'activité collective », Maspéro, Paris.*, janvier.
- Zacklad, Manuel. 2007. *Réseaux et communautés d'imaginaire documédiatisées*. Peter Lang.
- Zacklad, Manuel. 2015. « Genre de Dispositifs de Médiation Numérique et Régimes de Documentalité ». In *Les Genres de Documents Dans Les Organisations, Analyse Théorique et Pratique*, 145-83. Québec : PUQ.
- Zali, Anne, Annie Berthier, et Bibliothèque nationale de France, éd. 1997. *L'aventure Des Écritures. Naissances*. Paris : Bibliothèque nationale de France.
- Zielinski, Siegfried. 2006. *Deep Time of the Media : Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Electronic Culture–History, Theory, Practice. Cambridge, Mass : MIT Press.

## Table des figures

---

1	<i>Esquisse d'un lacs des doigts</i> .....	17
2	<i>Esquisse d'une main-méta</i> .....	35
3	<i>Esquisse d'un Homme pris sur le vif du faire</i> . CSDH Congress 2019 .....	44
4	<i>Machines et humaine prises sur le vif du faire</i> . CCLA 2020. Crédit photo : Enrico Agostini-Marchese .....	53
5	<i>Mots pressés</i> . Composition calligrammatique d'une presse .....	67
6	Phase de numérisation de <i>Nox</i> pour la création <i>Page filée de nyx</i> (partie page) ..	71
7	Espace de montage de l'édition en texte-vidéo d'un <i>Coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> (partie page).....	75
8	Francis Ponge, <i>La fabrique du pré</i> , extrait, « Les Sentiers de la création » (manuscrit), Genève, Skira, 1971. © Gallimard .....	79
9	<i>La rivière du Lignon à la date du 30 novembre 2023 via Google Maps</i> . Capture et collage.....	81
10	Table de fabrication de la thèse au 14 novembre 2023.....	89
11	<i>La vraie Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques</i> (fragment). Crédit photo : Antoine Fauchié .....	91
12	Palimpseste du parcours <i>Greek Anthology 7.69</i> et du lien faible <i>Cerberus</i> de William Blake à partir de la Plateforme Ouverte des Parcours d'imaginaires (POP), Chaire de recherche du Canada sur les Écritures numériques (2020) .....	96
13	Palimpseste du parcours <i>Greek Anthology 7.68</i> , du lien faible <i>Orphée</i> de Jean Cocteau et du code source de la page web à partir de la Plateforme Ouverte des Parcours d'imaginaires (POP), Chaire de recherche du Canada sur les Écritures numériques (2020) .....	97

14	Premier graphe de thèse à partir d'un échantillon des thématiques .....	103
15	Graphe de thèse final à partir de toutes les thématiques .....	103
16	Graphe des Tags selon les Titres à 16h .....	104
17	Graphe des Tags selon les Titres à 16h40 .....	105
18	Graphe des Tags selon les Titres à 17h .....	105
19	Graphe des Tags selon les Titres à 17h40 .....	106
20	Graphe des Tags selon les Titres à 17h50 .....	106
21	Site <a href="#">Blank.blue</a> à la date du 29 novembre 2023 .....	109
22	<i>Du repository Github au site</i> . Capture et collage .....	110
23	Composition de « media/um » à partir de l'origine graphique des lettres .....	113
24	Récolte (aile de cigale). Première étape de la création <i>Nervure</i> (à gauche)   Preuve de concept de la création <i>Nervure</i> (à droite) .....	118
25	Modèle pour l'expérimentation de la création <i>Nervure</i> .....	119
26	De gauche à droite, haut en bas, états 1 à 6 de la création <i>Nervure</i> .....	120
27	Topographie du calligramme de la création <i>Nervure</i> .....	121
28	État 7 de <i>Nervure</i> .....	121
29	<i>Media rosa</i> . Création à partir du programme de <i>Nervure</i> .....	132
30	Topographie du <i>Media rosa</i> #1, étape 2 .....	134
31	Topographie de <i>Media rosa</i> #1, étape 2 .....	135
32	<i>Media rosa</i> #2 .....	137
33	<i>Media rosa</i> #3 (encore) .....	144
34	<i>Imago</i> du banc de poissons .....	155
35	Topographie de <i>Media Michaux</i> .....	157
36	<i>Media Michaux</i> .....	158
37	Topographie de l'espace d'édition de <i>Nervure</i> .....	159
38	<i>Media Nervure</i> .....	160
39	Coïncidence des Goldsmiths #1 .....	164

40	Coïncidence des Goldsmiths #2.....	165
41	Coïncidence des Goldsmiths #3.....	166
42	Métamorphose des Goldsmiths.....	167
43	<i>Océrisation des Goldsmiths</i> .....	168
44	Première encryption des Goldsmiths.....	170
45	Deuxième encryption des Goldsmiths.....	171
46	<i>Esquisse de mains-machines</i> .....	174
47	<i>Les stylos plume et les mains de Heidegger</i> . Capture et collage.....	188
48	<i>Nietzsche, yeux et mains, et la boule de Hansen</i> . Capture et collage.....	194
49	<i>Les Cent Mille Milliards de Poèmes de Queneau</i> . (Source Wikicommons, Creative Commons Attribution 2.0).....	212
50	Nuage de mots de <i>CMMP</i> à partir de l'outil Voyant - Vue Feuille.....	217
51	Nuage de mots de <i>CMMP</i> à partir de l'outil Voyant - Vue Sonnet.....	218
52	Nuage de mots de <i>CMMP</i> à partir de l'outil Voyant - Vue Page.....	219
53	<i>François Bon et ChatGPT</i> . Capture de <a href="#">littérature &amp; intelligence artificielle, la bagarre a commencé !</a> .....	222
54	<i>Perdmens</i> . Dégénérateur de texte (à la date du 29 novembre 2023).....	224
55	Extrait du script <a href="#">dlft.js</a> qui génère la démence.....	225
56	Contenu du script <a href="#">glissement.js</a> qui supprime les éléments générés.....	226
57	<i>Human computers around 1920</i> . © Courtesy of the Library of Congress.....	233
58	<i>Un secrétaire rempli de secrétaire</i> . Collage.....	235
59	<i>Les Liaisons dangereuses</i> , Laclos, Image de Lingée.....	236
60	Coïncidence entre Resa von Schirnhofer, Meta von Salis, Hélène Druskowitz, Lou von Salomé et <i>Par delà le bien et le mal</i> (édition 1898).....	241
61	Illustration d'une édition de 1925 de <i>l'Ève future</i> , de Villiers de L'Isle-Adam. Gravure de Raphaël Drouart. Coll. © Archives Larousse.....	246
62	Photographie de la diskette de <i>Patchwork girl</i> en 1995. Source Dene Grigar and Stuart Moulthrop : Pathfinders project.....	252

63	<i>Patchworkgirl</i> . CC BY-SA Shelley Jackson.....	254
64	<i>Esquisse de la paume-format</i> .....	257
65	Papyrus sans papyrus. Image à partir d'un vidéo-Montage.....	262
66	Capture du Volumen numérique .....	263
67	<i>A Tumultuous Assembly. Numerical Sensibility</i> (Une Assemblée tumultueuse. Sensibilité numérique) publié dans <i>Les mots en liberté futuristes</i> , 1919 (source Wikicommons) .....	270
68	Recouvrement de la <i>Physiologie du mariage</i> avec l'édition Charpentier de 1838 (pages 319, source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) et édition Les Presses de l'Opéra (pages 323).....	276
69	Recouvrement de la <i>Physiologie du mariage</i> avec l'édition Charpentier de 1838 (pages 320, source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) et édition Les Presses de l'Opéra (pages 324).....	277
70	Recouvrement de la <i>Physiologie du mariage</i> avec l'édition Charpentier de 1838 (pages 321, source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) et édition Les Presses de l'Opéra (pages 324).....	278
71	Résultat de l'expérimentation : <i>Coup2D</i> .....	286
72	Première mouture du <i>Coup2D</i> hypertexte.....	287
73	Édition partielle du <i>Coup2D</i> hypertexte.....	288
74	Page filée de nyx.....	292
75	Page Blanc/k.....	299
76	Extraits joints des hommes-livres de Nagiko. Collage à partir des images du film <i>The Pillow Book</i> (Greenaway 1996).....	311
77	De gauche à droite, haut à bas, Coupe   Ébourre   Baigne, ponce et sèche   Relie   Chute. Captures du film <i>The Pillow Book</i> (Greenaway 1996).....	312
78	Montage du visage de Nagiko (au centre) superposé avec une page des <i>Notes de chevet</i> avec le cadre d'une Sei Shōnagon fictionnelle (rectangle haut). Capture du film <i>The Pillow Book</i> (Greenaway 1996) .....	313

79	Amalagame de Nagiko et de Sei Shōnagon avec en cadre une page des <i>Notes de chevet</i> . Capture du film <i>The Pillow Book</i> (Greenaway 1996).....	314
80	Extrait de la scène d'ouverture où le visage de Nagiko enfant est entourée des doubles noms. Capture du film <i>The Pillow Book</i> (Greenaway 1996).....	314
81	Montage du corps de Nagiko calligraphié (au centre) sur une page des <i>Notes de chevet</i> superposée sur un paysage. Capture du film <i>The Pillow Book</i> (Greenaway 1996).....	316
82	Montage de Sei Shōnagon (au centre) sur une page des <i>Notes de chevet</i> superposée sur un paysage. Capture du film <i>The Pillow Book</i> (Greenaway 1996).....	317
83	Capture de <i>Faire page paysage</i> (2021).....	318
84	Capture de <i>Celles qui survivent aux Hommes</i> (2022).....	319
85	Paysage final de <i>Faire page paysage</i> (2021).....	321
86	Paysage final de <i>Celles qui survivent aux Hommes</i> (2022).....	321
87	<i>La page en une page</i> .....	323
88	<i>Esquisse des mains-matières</i> .....	325
89	Capture de <i>Mines à mues</i> .....	338
90	Code de la création <i>Mines à mues</i> .....	339
91	Encodage du segment « any style of life/ is prim » dans l'image de la bactérie Conan.....	351
92	Miroir entre une image de la bactérie Conan (à gauche) et le résultat de l'encodage <i>Conan any style of life/ is prim</i> (à droite).....	351
93	Encodage de la partie « L'autre écrit » dans l'image de la bactérie Conan (vue large).....	353
94	<i>Conan L'autre écrit</i> .....	354
95	Premier état du Coup de dés. Manuscrit autographe (Février-Mars 1897). Source : Wikicommons. Domaine public.....	362
96	Maquette autographe (Avril-Mai 1897). Source : Wikicommons. Domaine public.	364

97	Modèle étrusque de foie de mouton utilisé par les haruspices, trouvé à Plaisance. Source : Wikicommons. Domaine public .....	365
98	<i>Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE</i> 1939. André Masson .....	368
99	Encodage du segment <i>Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE</i> dans l'image <i>Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE</i> .....	369
100	<i>Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE</i> <i>Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE</i> .....	370
101	<i>Sans titre</i> , Henri Michaux (1970). (Galerie Le Point Cardinal, Paris) .....	373
102	<i>Composition</i> . Henri Michaux (sans date) .....	375
103	<i>Mouvements</i> , Henri Michaux (1950) .....	376
104	De gauche à droite : la page 1 originale, le premier recouvrement de 1973, le second recouvrement de 2010 .....	381
105	De gauche à droite : la page 1 originale, le premier recouvrement de 1973, le second recouvrement de 2007 .....	381
106	De gauche à droite : la page 1 originale, le premier recouvrement de 1973, le second recouvrement de 1986 .....	382
107	De gauche à droite : la page 1 originale, le premier recouvrement de 1973, le second recouvrement de 2014 .....	382
108	De gauche à droite : la page 1 originale, le premier recouvrement de 1973, le second recouvrement de 2015 .....	383
109	Coïncidence de la page 1 de <i>Humument</i> .....	383
110	<i>Humument</i> dans son original .....	386
111	Encodage du terme « AMOUR » dans l'image de <i>Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné par la double ÉCHELLE</i> .....	395
112	<i>Matter désécriture</i> à partir de l'encodage de la partie *matière .....	397
113	Épaisseur finale en relecture de la thèse à la date du 28 novembre 2023 .....	405



114	Montage en 16 étapes de <i>Ce que l'on peut faire d'une thèse autrement</i> .....	407
115	<i>Ce que l'on peut faire d'une thèse autrement</i> .....	407

CC BY-SA 4.0

La licence de libre diffusion autorise tous les usages  
non commerciaux, avec un partage dans les mêmes conditions.

Cette thèse est composée en Latin Modern, en recourant notamment à  
pandoc de John McFarlane et au L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X de Donald Knuth.