

Université de Montréal

Herméneutiques du code dans les écritures numériques d'Abrüpt

Perspectives critiques pour un champ littéraire en mutation

par

Louis-Olivier Brassard

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès arts (M.A.)

en littératures de langue française

Août 2023

Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Herméneutiques du code dans les écritures numériques d'Abrüpt

Perspectives critiques pour un champ littéraire en mutation

présenté par

Louis-Olivier Brassard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Stéphanie Bernier

(présidente-rapporteuse)

Marcello Vitali-Rosati

(directeur de recherche)

Dominique Forest

(membre du jury)

Résumé

Ce mémoire a pour objet d'étude la maison d'édition Abrüpt, dont la variété et l'hybridité des productions interrogent les frontières de la textualité. On retrouve chez Abrüpt un ensemble hétérogène d'objets numériques et imprimés qui ne se limitent guère au codex classique : espaces web dynamiques, feuillets pliables et imprimables à la demande, installations spatiales en réalité virtuelle, robots littéraires – pour ne nommer que ceux-ci. Si de nombreux choix éditoriaux témoignent d'une continuité marquée avec la tradition imprimée, la particularité d'Abrüpt consiste à investir les potentialités créatives des technologies numériques, notamment par l'écriture du code informatique. La singularité de ce projet de maîtrise repose en partie sur l'étude de l'envers technique, laquelle donne à voir le processus de création et le fonctionnement des productions littéraires que l'on peut étudier en accès libre via des archives (« dépôts ») facilement appropriables (« clonables ») sous des conditions permissives (grâce à des « licences libres »). Nous procédons d'abord à une analyse thématique d'un ensemble de manifestes choisis parmi le catalogue de la maison d'édition, ce qui permet d'en révéler les orientations économiques, politiques et idéologiques. Nous interrogeons ensuite l'« implémentation » de telles visions du monde dans deux études de cas, « *Naufrages* » et « *enfer.txt* ». Les études critiques du code examinant les régimes « extra-fonctionnels » du code informatique situé dans son contexte sociohistorique, c'est notamment par elle que nous entendons faire émerger un surcroît de sens au texte « numériquement conditionné » et à en actualiser le discours latent. Nous intégrons à notre démarche une approche conceptuelle, en particulier au détour d'un approfondissement de la notion de « programme », et recourons à des heuristiques issues des pratiques computationnelles et de l'interprétation modélisante.

Mots-clefs : littérature numérique, hypertexte, édition numérique, études critiques du code, programme, posthumain, culture numérique, Git.

Abstract

The subject of this dissertation is Abrüpt, a collective publisher whose diverse and hybrid productions question the boundaries of textuality. Its wide range of digital and printed objects are far from limited to the classic codex: dynamic web spaces, leaflets that can be folded and printed on demand, virtual reality installations, literary bots—to name but a few. While many of its editorial decisions remain in line with the printed tradition, the publisher’s particularity lies in its creative use of digital technologies, in particular through the writing of computer code. This master’s project examines the technical slope of Abrüpt’s works, attempting to reveal both the creative process and functioning of these literary productions which can be studied in open access via archives (“repositories”) that can be easily appropriated (“cloned”) under permissive conditions (thanks to “free licenses”). We begin with a thematic analysis of a set of manifestos selected from Abrüpt’s catalog, unveiling the economic, political and ideological orientations of the publisher. We then evaluate the “implementation” of such worldviews in two case studies, “*Naufrages*” and “*enfer.txt*”. The method of critical code studies examines the “extrafunctional” significance of computer source code situated in its sociohistorical context. It is through this method in particular that we intend to bring to the surface the additional meanings of these “digitally conditioned” texts, showing some possible actualizations of their latent discourse. We integrate a conceptual approach to our work, in particular through an in-depth examination of the notion of “program”, and draw on heuristics from computational practices and modeling interpretation.

Keywords: digital literature, hypertext, digital publishing, critical code studies, program, posthuman, digital culture, Git.

Table des matières

Résumé	5
Abstract	7
Remerciements	11
Introduction	13
« C'est Abrüpt » : un spécimen littéraire pas comme les autres	15
Des plateformes	24
« Le numérique ».....	26
Internet, un réseau distribué	27
La culture numérique	29
Aperçu des chapitres.....	30
Chapitre 1. Quelques manifestes	33
1.1. <i>Manifeste(s) (au pluriel)</i> ou la récursivité générique comme singularité manifestaire. .	35
1.1.1. Littérature et institution	41
1.1.2. Révolution ?.....	48
1.1.3. Réseau	50
1.1.4. Information	54
1.2. <i>Manifeste</i> sur www.antilivre.org	56
1.3. <i>La transdialectique</i> : entre transhumanisme et dialectique du dépassement	59
1.4. <i>Carré noir sur court-circuit</i> : de l'avant-garde suprématiste à l'avant-garde « supra-électrique »	65
1.5. Conclusion du chapitre	73
Chapitre 2. Naufrages: une œuvre-programme	75
2.1. Une invitation à (re)lire les données	81
2.2. Cartographier l'œuvre-programme: une visualisation alternative	89
2.3. Programme ?.....	90
2.4. La courbe de Shannon et le démon de Maxwell	98
2.5. Gestes et programmes	104
2.6. Entre ouverture et fermeture programmatiques	112
2.6.1. Le rôle du sujet lecteur	114

2.6.2.	Combinatoire et manipulation symbolique	120
2.6.3.	Lecteurs hackers ou programmeurs	125
2.6.4.	Questions de programmabilité	129
2.7.	Conclusion du chapitre	131
Chapitre 3.	<i>enfer.txt</i> : anatomie d'un palimpseste numérique	133
3.1.	Un palimpseste	134
3.2.	Qu'est-ce que Git ?	135
3.3.	Le dispositif de visualisation et d'écriture	142
3.4.	Une poétique de la relecture (numérique)	150
3.5.	Implémentation éditoriale d'un idéal réticulaire	154
3.6.	Conclusion du chapitre	161
Conclusion	163
Références bibliographiques	167
	Corpus	167
	Théorie et méthodologie	167
	Autres références	173

Remerciements

Je tiens d’abord et avant tout à remercier Servanne Monjour. C’est grâce à son enseignement (et à son aimable insistance) que j’ai rejoint la Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques, et que tout a basculé.

Le remerciement suivant est, logiquement, dirigé vers mon directeur de recherche Marcello Vitali-Rosati, dont l’éclectisme et l’originalité ont à maints égards *provoqué* ma réflexion sur le numérique. Sans Marcello, je ne serais (probablement) plus à l’université.

Je remercie la Bibliothèque des lettres et sciences humaines : son lieu, son architecture, sa communauté, et tout ce qui, de près ou de loin, se rattache à elle. Inestimable repaire de ressources documentaires et d’acteurs clés dans l’économie du savoir, elle a hébergé une part substantielle de ma rédaction ; mais surtout, elle été le lieu d’innombrables découvertes que je n’aurais jamais faites sans elle.

Je remercie, parmi bien d’autres, les artistes Nihil Young et Miss Monique : mes pensées ont pendant tant d’heures dansé au rythme de vos sonorités électriques.

Mes amitiés à Laurent de Maisonneuve, qui a influencé mon travail plus qu’il ne le croit.

Merci à mes parents, dont l’éternelle bienveillance a éclairé mon parcours sinueux et mes choix entêtés. Sans eux, il ne resterait de moi qu’une épave échouée sur quelque rocher facultaire. (L’Université de Montréal est située à flanc de montagne.)

Merci à Émile, qui m’emmène ailleurs et toujours plus loin ; ta présence fraternelle m’est infiniment chère. À ma sœur Ophélie, que j’admire pour son excellence et sa résilience.

Enfin, merci à Julia, à qui cette ligne est bien le moindre des « fragments d’un discours amoureux¹ ».

¹Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

Introduction

Sur *quoi* porte ce mémoire ?

Plutôt que sur un auteur ou un genre, nous avons choisi de nous concentrer sur un ensemble de productions littéraires issues d'une maison d'édition : Abrüpt. Pourquoi ce choix ? On retrouve chez Abrüpt un ensemble hétérogène d'objets numériques et imprimés qui ne se limitent guère au format archétypal du « livre », sous forme de codex : espaces web dynamiques, feuillets pliables et imprimables à la demande, installations spatiales en réalité virtuelle, robots littéraires – pour ne nommer que ceux-ci. Ces modèles, inspirés du développement logiciel et de la culture libre, auraient pour visée l'affranchissement, d'une part, de la reconnaissance institutionnelle (de laquelle découle, au moins en partie, la distribution du capital symbolique) ; d'autre part, elle constituerait une voie de résistance contre le pouvoir hégémonique des grandes entreprises technologiques, en donnant aux autrices et auteurs les moyens d'assurer eux-mêmes leur production.

De telles revendications ont certainement de quoi susciter beaucoup de scepticisme, mais un regard attentif au catalogue d'Abrüpt permet de se rendre compte du sérieux de la démarche. La variété et la qualité œuvres témoignent d'une maîtrise soignée des codes de l'édition (de la signature typographique jusqu'au colophon), tout en bousculant certaines conventions établies (couvertures sans titre ni auteur ; installations numériques interactives qui souscrivent aux esthétiques *glitch*, *grunge* ou brutaliste). Le ton irrévérencieux et révolutionnaire annonce une certaine rupture avec le système en place et les manières de faire, notamment en ce qui concerne le marché du livre, la propriété privée et le droit d'auteur. « [N]ous nous vouons à la liberté de l'information et révérons ce que la piraterie littéraire corrompt au sein de nos langueurs sociales » écrit dans son descriptif

celle qui fait de l'Internet son principal espace de publication². Que faire face à ce mouvement qui se présente manifestement comme une avant-garde littéraire et qui semble défendre un nouveau régime poétique? Comment le positionner dans le paysage actuel? Doit-on y voir le discours prémonitoire des changements à venir pour le champ littéraire? Mais surtout, que *signifient* ces œuvres aux typologies incertaines, comme l'« antilivre »? Que disent-elles de différent, de plus?

Révéler le surcroît de sens dans les écritures numériques d'Abrüpt : telle est la tâche que nous nous sommes donné dans ce travail. Quelques commentateurs se sont prêtés au jeu de l'analyse de tels dispositifs numériques, mais leur ancrage se situe généralement dans d'autres domaines comme ceux des théories des médias (Friedrich Kittler, Lev Manovich), de l'histoire (Jeffrey Schnapp, Milad Doueïhi), de la philosophie (David M. Berry, Karen Barad), du design (Anthony Masure, Johanna Drucker) ou des sciences de l'information et de la communication (Marc Jahjah) – plus rarement au sein d'un département de littératures (Mark C. Marino, N. Katherine Hayles). Il s'agit d'ailleurs d'un terrain de l'herméneutique encore peu foulé par la recherche francophone. Nous faisons l'hypothèse que l'écriture du dispositif littéraire – sous forme de code informatique, d'architecture logicielle et de documentation – constitue un gisement à fort potentiel herméneutique, permettant notamment d'informer la lecture du texte proprement « littéraire », prêtant les œuvres à une lecture nouvelle à l'aune des forces de l'époque dont elle est le « produit » hautement polyphonique. Ce mémoire cherchera à faire ressortir les potentialités esthétiques, mais surtout philosophiques, de ces pratiques prétendument démocratiques : quelles valeurs et visions du monde arriverons-nous à faire émerger de ces « objets discursifs » que sont les logiciels, écrits d'abord par des êtres humains? La polyvalence et la reproductibilité inhérentes au phénomène numérique (aisément modelable et copiable) permettraient d'ailleurs de renverser la logique d'enfermement exercée par les acteurs des industries du livre et des technologies de l'information, notamment grâce aux logiciels libres. L'appropriation des « programmes » (l'expression dans un langage informatique, qui ne se limite

²Abrüpt, « Organisation », *Abrüpt*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/organisation/> ; page consultée le 21 avril 2023.

pas à l'écran et permettant de « scripter » l'imprimé) ouvre la voie à des pratiques alternatives et possiblement inédites : c'est ce que nous examinerons dans le cas des initiatives d'Abrüpt, dont il nous tarde de faire une plus longue présentation.

« C'est Abrüpt » : un spécimen littéraire pas comme les autres

Abrüpt est une maison d'édition qui existe d'abord « sur Internet ». Elle se présente comme un collectif dont les membres ne sont pas nommés, se décrivant ainsi :

Abrüpt, il ne s'agit pas là simplement d'une exclamation souhaitant une quelconque effervescence sociale, d'un rêve d'avenir, ou de l'écho hurlant notre présent, mais aussi, plus trivialement, d'une agitation éditoriale organisée autour d'une association à but non lucratif, qui tente de servir une certaine idée du désœuvrement : le renversement par le verbe renversé. [...] Nous œuvrons au désœuvrement, et néanmoins il nous arrive de puiser dans un savoir artisanal, de lui offrir une métamorphose numérique, pour *composer nos ouvrages*, qui composent à leur tour le creuset de nos réflexions. Au travers de leur contingence, nous plaçons notre imaginaire au-delà de la monnaie, là où l'économie du don avive des mondes nouveaux³.

La vocation d'Abrüpt, cette « agitation éditoriale organisée autour d'une association à but non lucratif » est clairement annoncée : il ne s'agit pas d'en faire une structure commerciale, orientée vers la recherche de profits financiers ou même économiquement rentable, mais plutôt un espace dédié à l'expérimentation et à la collaboration (« nous plaçons notre imaginaire au-delà de la monnaie, là où l'économie du don avive des mondes nouveaux »). C'est d'ailleurs ce que reflètent les œuvres mouvantes aux formes multiples et dont la généricité, souvent inclassable, appelle à des modes de lecture particuliers – nous y reviendrons. La littérature qui en émane est militante : le recours à une variété de licences dites « libres », « ouvertes » ou de « libre diffusion » participe de l'idéal cybernétique de « liberté de l'information » défendu par la maison d'édition. La promotion des « communs » au sein de ces licences (parmi lesquelles on compte les emblématiques *Creative Commons*) remet en cause la notion de propriété privée sur laquelle se fonde le droit d'auteur, pourtant bien répandu dans le domaine littéraire. « [N]ous souhaitons secrètement la généralisation

³*Ibid.*

du domaine public à toute notre société», admet Abrüpt, qui n'impose qu'une restriction d'ordre commercial à l'usage de ses œuvres autrement libre de diffusion, et dont plusieurs figurent dans le domaine public volontaire⁴.

La page d'accueil du site web principal de l'éditeur (<http://abrupt.cc>) fonctionne comme un premier « index » sur lequel on retrouve une série de couvertures d'œuvres récemment parues, ainsi qu'un court texte de présentation parsemé d'hyperliens qui mènent soit vers d'autres sections du site, comme des pages d'information (son organisation, sa ligne éditoriale, les moyens de la rejoindre, etc.), soit vers d'autres sites satellites. La composition épurée de la page réduit l'ensemble des éléments à leur plus simple expression, faisant une place de choix au texte, d'ailleurs de très bonne lisibilité grâce à une police à empattements et une disposition soigneusement espacée.

C'est abrupt. Le mot se disperse dans l'obscur, et il ne nous reste plus que des livres à jeter au monde pour manifester rêves et hurlements. Nous nous organisons autour de textes qui s'agitent et se révoltent, s'altèrent en antilivres, s'échouent en partage. Nous fabriquons de la transdialectique et trafiquons du papier, nous prenons note d'une cyberpoétique dont le verbe foment l'erreur au cœur du réel. Il bruit. Nous sommes à l'écoute.



Fig. 0.1. Capture d'écran de la page d'accueil du site web d'Abrüpt.

⁴Abrüpt fait preuve d'une lucidité critique quant aux droits retenus sur les œuvres, admettant que les licences libres n'ont pas que des vertus : « Nous croyons en la liberté de l'information comme vecteur de transformations sociales, mais nous sommes également conscients des effets négatifs qui peuvent être conséquents des licences libres », dans Abrüpt, « Partage », *Abrüpt*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/partage/> ; page consultée le 21 avril 2023. La principale contrepartie choisie par Abrüpt consiste donc à limiter, dans certains cas, l'usage d'une œuvre à des fins également non commerciales. C'est ce que représentent les lettres « NC » dans l'abrégié de licence CC BY-NC-SA 4.0 par exemple (« Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International »), couramment utilisée par la maison d'édition. Une telle licence inclut aussi des clauses d'attribution (« BY ») et de partage dans les mêmes conditions (« SA »).

À première vue, l'accueil du site web d'Abriupt a les allures d'un modeste catalogue de livres, si ce n'est que chaque couverture est dotée d'une illustration animée – chose déjà impossible avec l'impression sur papier. La facture graphique est cohérente, le style « collage » des illustrations témoigne d'une esthétique à la fois minimaliste et résiliente : point de couleur, uniquement du noir sur blanc, un contraste fort et propice à l'impression sur un support bon marché. Chaque œuvre est représentée par une illustration simple et forte, presque à la manière d'une icône, aucun texte ne figurant d'ailleurs sur la première de couverture .

C'est abriupt. Le mot se disperse dans l'obscur, et il ne nous reste plus que des livres à jeter au monde pour manifester rêves et hurlements. Nous nous organisons autour de textes qui s'agitent et se révoltent, s'altèrent en antilivres, s'échouent en partage. Nous fabriquons de la transdialectique et trafiquons du papier, nous prenons note d'une cyberpoétique dont le verbe fomenté l'erreur au cœur du réel. Il bruit. Nous sommes à l'écoute.

Mémoire vive

Pierre Ménard



octobre 2019 — 112 pages
Format : 131 x 212 mm
ISBN : 978-3-0361-0072-2
Chez votre libraire ou
Dans notre échoppe : 9,00 €
En numérique : 3,49 €
L'antlivre : 0 €
◦ antlivre.pdf
◦ antlivre.html
◦ antlivre.git

Fig. 0.2. Capture d'écran de la page web de l'œuvre *Mémoire vive* de l'auteur Pierre Ménard : <https://abriupt.cc/pierre-menard/memoire-vive>

En visitant la page dédiée à l'un de ses livres, on se sent rapproché de l'univers du papier : l'illustration de couverture est cette fois-ci figée, comme en impression, et le survol de la souris retourne la couverture comme s'il s'agissait d'un objet en trois dimensions, affichant alors son « plat verso », comme s'il s'agissait d'un « vrai » livre qu'on était en train de retourner. On peut alors y lire le texte de la quatrième, une citation de quelques mots dont la taille de police surdimensionnée pastiche à peine la fonction d'appât au lecteur. Dans la portion inférieure, contre-balançant le poids visuel de la citation, on y retrouve le code-barres accompagné de quelques indications en pattes de mouche. Un « livre » chez Abrüpt, même en ligne, a toutes les apparences d'un exemplaire en bonne et due forme, et il est d'ailleurs possible de s'en procurer un non seulement depuis la boutique en ligne (« l'échoppe »), mais aussi sur d'autres plateformes plus usitées, comme Amazon.

Sur la page web d'un livre, on retrouve des éléments de son paratexte formel, voire légal (isbn, prix au détail, date de publication) mais aussi une liste de liens vers d'autres formats, typiquement :

- le format imprimable, PDF, exprimé par l'extension `.pdf` ;
- le format web, utilisant notamment le langage de balisage HTML, exprimé par l'extension `.html` ;
- le dépôt des sources, grâce au système de gestion de version Git, exprimé par l'extension `.git`.

Il ne s'agit que de la pointe de l'iceberg, puisque les productions d'Abrüpt se ramifient dans de nombreux « espaces », divisés selon une certaine typologie, et se déclinent en plusieurs formats, que nous présenterons sommairement.

Deux autres sites portent la division thématique de la maison d'édition : www.cyberpoetique.org (dont le travail formel exploite les spécificités esthétiques du numérique) et www.transdialectique.org (textes de théorie critique, de philosophie), des sites eux-mêmes découpés en taxonomies plus fines (« espaces », « persona », « échos », qui sont des réécritures d'étiquettes répandues pour la division des contenus sur le web : « sections », « auteur », « tags »). Un autre site, www.error.re, explore le

« Énigmes dans la circulation du sens. »

texte post-codex



9 783036 100722

le livre est à 9 euros
l'antlivre est gratuit
<https://abrupt.ch>

Fig. 0.3. Quatrième de couverture de l'œuvre *Mémoire vive*.

août 2020 — 120 pages
Format : 131 x 212 mm
ISBN : 978-3-0361-0092-0
Chez votre libraire ou
Dans notre échoppe : 9,00 €
En numérique : 3,49 €
L'antilivre : 0 €
◦ *antilivre.pdf*
◦ *antilivre.html*
◦ *antilivre.git*

Fig. 0.4. Capture d'écran du paratexte figurant sur la page web d'une œuvre du catalogue d'Abrüpt.

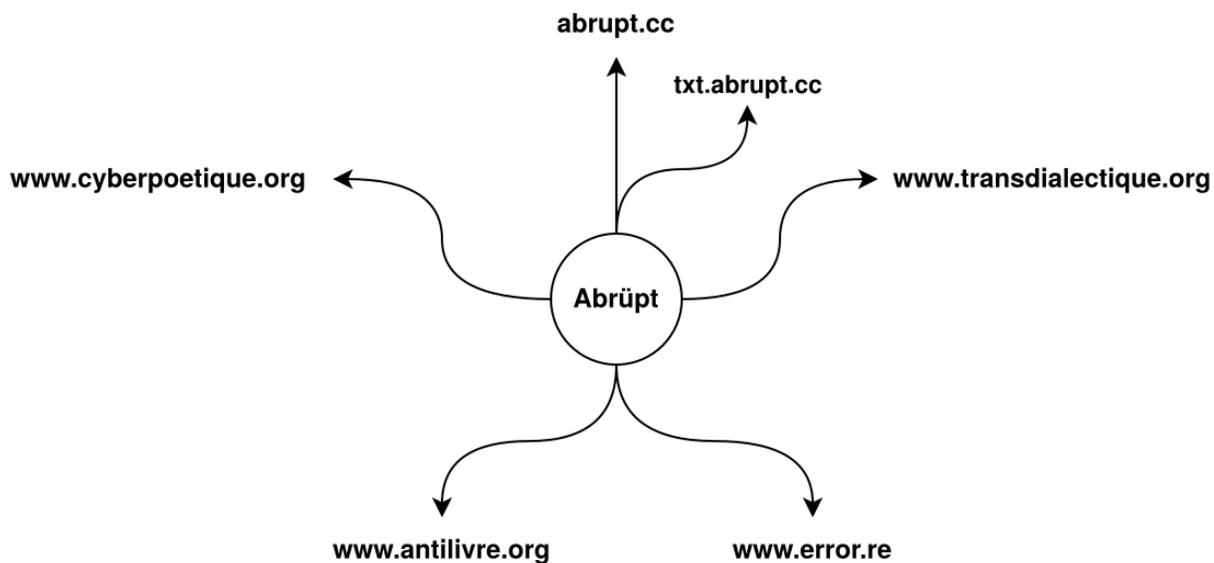


Fig. 0.5. Schéma présentant différents domaines d'Abrüpt.

format de la revue (ou zine), en regroupant une série d'articles dans une disposition éclatée. Deux compositions imprimables sont proposées : une publication paginée, l'autre imprimable et pliable, prête à la confection sous forme de feuillet, le zine.

Cette division en différents sites montre une première arborescence de la maison d'édition, avec des espaces dédiés à des thèmes et des esthétiques relativement définis, mais aussi à différents niveaux d'expérimentations (des livres sous forme d'artefacts plus « traditionnels » disponibles sur le site principal, jusqu'aux expérimentations numériques les plus étonnantes dans l'espace dédié aux « antilivres »).

Tableau 0.1. Sommaire de la répartition de contenus sur les différents « espaces » d'Abrüpt.

Site	Type d'entrée	Nombre	
		d'entrées	Formats proposés
www.abrupt.cc	Livres	63	Web, codex, PDF imprimable, Git
www.antilivre.org	« Antilivres »	127	Web, PDF imprimable, Git, robots
www.cyberpoetique.org	Articles	31	Web, robots, Git
www.transdialectique.org	Articles	49	Web, PDF imprimable
www.error.re	Articles	71	Web, PDF imprimable

Résumons la teneur de ces différents formats, puisque la matérialité des œuvres sera centrale dans notre analyse littéraire. Le format PDF (*Portable Document Format*, ou « format de document portatif ») est décrit par une norme de l'Organisation internationale de normalisation (ISO) pour la représentation numérique de documents « indépendamment de l'environnement dans lequel ils sont consultés ou imprimés⁵ ». Il permet ainsi de fixer la mise en page et d'y inclure des éléments multimédias, tels que des images ou des polices de caractère. Son utilité réside principalement dans la diffusion de documents numériques destinés à l'impression, pour une mise en page précise : la

⁵Organisation internationale de normalisation, « ISO 32000-2:2020 », *ISO*, 2020, disponible en ligne : <https://www.iso.org/fr/standard/75839.html>.

taille de la page et la composition du document ne peuvent plus être modifiées une fois le document PDF généré.

À l'autre bout du spectre numérique, on retrouve ce qui est peut-être le format adaptatif par excellence⁶, le format web. Le HTML réfère au langage de balisage qui permet de structurer des documents grâce à une syntaxe facilement lisible à la fois pour les humains et les machines. À celui-ci s'ajoutent des instructions de présentation – les feuilles de style, dénotées par l'extension `.css` – et d'interaction – les scripts en langage JavaScript, `.js`). À la fin des années 1980, le chercheur au CERN Tim Berners-Lee cherchait à faciliter la collaboration sur des documents scientifiques⁷. Devant l'absence de solutions pratiques, Berners-Lee créa, à la suite de certaines idées comme le « memex » de Vannevar Bush ou le projet Xanadu de Ted Nelson, d'une part, un protocole hypertexte permettant de structurer des documents numériques et, d'autre part, une infrastructure rendant possible son application via le réseau Internet⁸. L'ensemble des sites web repose aujourd'hui sur ces technologies ouvertes, que son auteur a très tôt fait de placer dans le domaine public. HTML permet d'intégrer un large éventail de contenus multimédias (images, vidéos, animations) et de programmer des expériences riches et complexes, le tout sans avoir besoin de télécharger des logiciels spécialisés (un navigateur web suffit⁹). Le développement du web, encadré depuis ses débuts par le consortium international à but non lucratif W3C¹⁰ (notamment dans le but d'en garantir l'accès et la pérennité), est désormais passé sous l'autorité du WHATWG¹¹, un groupe de

⁶Le paradigme du design adaptatif (*responsive design*) (Ethan Marcotte, « Responsive Web Design », *A List Apart*, 2010, disponible en ligne : <https://alistapart.com/article/responsive-web-design/>; page consultée le 10 juin 2022) s'est imposé dans le développement des interfaces numériques depuis 2010. Il s'agit de paramétrer la disposition selon des contextes d'affichage différents, notamment grâce à l'ajout de technologies de ciblage (*media queries*) dans les spécifications CSS 2.1. Voir notamment <https://www.w3.org/standards/>.

⁷Yannick Maignien, « Les enjeux du web sémantique », dans *Pratiques de l'édition numérique*, Les Ateliers de [sens public], « Parcours numériques » n° 1, 2014, disponible en ligne : <http://www.parcoursnumeriques-pum.ca/1-pratiques/chapitre5.html>.

⁸Rappelons que le web n'est qu'une facette spécifique utilisant l'infrastructure d'Internet, ces deux termes n'étant rigoureusement pas interchangeables. Le site d'Abrupt, à l'adresse <http://abrupt.cc>, est un exemple de plateforme web. En revanche, il existe des applications permettant de communiquer à distance grâce à l'Internet (s'envoyer un courriel ou passer des appels téléphoniques par VoIP), mais sans nécessairement utiliser les technologies web.

⁹Des exemples de navigateurs web incluent par exemple Mosaïc (premier logiciel permettant de visualiser une page web), Netscape (aujourd'hui obsolète), et Mozilla Firefox ou Google Chrome (activement développés).

¹⁰W3C, « Media types », s. d., disponible en ligne : <https://www.w3.org/TR/CSS21/media.html>.

¹¹WHATWG, « HTML Standard », *WHATWG*, s. d., disponible en ligne : <https://html.spec.whatwg.org/multipage/>.

travail composé des grands acteurs industriels tels que Apple, Google et Microsoft (avec l'exception notable de la fondation Mozilla). Les spécifications sont d'ailleurs substantiellement influencées par les principales entreprises agissant dans ce secteur (on peut penser par exemple à l'intégration de mécanismes de verrouillage, ou DRM, qui restreignent l'usage que peut faire un internaute sur certaines ressources, comme des films ou des chansons).

Enfin, qu'est-ce qu'un « dépôt Git »? Git est un système de versionnement largement utilisé dans le développement de logiciels¹², mais fonctionnant également pour tout fichier au format texte. Un « dépôt » est un dossier de travail contenant les fichiers d'un projet, et dont les changements peuvent être suivis avec une granularité au caractère près. Un dépôt peut être gardé privé, mais il existe aujourd'hui des plateformes qui facilitent, voire encouragent la mise à disposition publique de projets utilisant Git. Il est possible de reproduire uniformément chaque publication en « clonant » le répertoire d'une œuvre ainsi publiée. Nous reviendrons sur fonctionnement de Git dans le chapitre 3; pour l'instant, retenons qu'un dépôt Git représente un potentiel gisement pour l'étude du texte et de ses différentes couches – et éventuellement, pour mieux comprendre le processus de création grâce au suivi des modifications.

Un terme étonne, celui de l'« antilivre », utilisé en apparente substitution à celui de simple « livre ». L'adressage <https://abrupt.cc/livres> confirme qu'Abrüpt propose bien une série de « livres », mais aussi d'« antilivres » avec un site web dédié (www.antilivre.org). En quoi consiste cet *alter ego* éditorial? Que représente-t-il et pourquoi le distinguer ainsi du simple « livre » imprimé dont la forme s'est stabilisée il y a quelques siècles, et dont des détracteurs ont à diverses

¹²Git a été inventé par Linux Torvalds (l'auteur du kernel de Linux) à la suite de la révocation de la licence du logiciel propriétaire Bitkeeper, utilisé pour faire le suivi des versions. L'un des contributeurs de Linux avait tenté de faire la rétro-ingénierie de certaines fonctionnalités de Bitkeeper, ce qui était contraire à ses conditions d'utilisation. Git et son code source ont rapidement été mis en ligne par Torvalds, suscitant un important enthousiasme de la part de la communauté des développeurs et une adoption massive (voir Joe Barr, *BitKeeper and Linux: The End of the Road?*, 2005, disponible en ligne: <https://www.linux.com/news/bitkeeper-and-linux-end-road/> et Zack Brown, *A Git Origin Story*, 2018, disponible en ligne: <https://www.linuxjournal.com/content/git-origin-story>). Ironiquement, le code source de Bitkeeper a plus tard été rendu public, sous forme de dépôt Git (disponible sur GitHub: <https://github.com/bitkeeper-scm/bitkeeper>), et ne fait plus l'objet de développements importants.

reprises annoncé la mort¹³? Nous verrons au premier chapitre portant sur les manifestes que cette opposition sert davantage à véhiculer un ensemble de valeurs (économiques, culturelles, politiques, voire philosophiques) qu'à produire un objet techniquement nouveau (en témoignent les nombreux choix éditoriaux qui soulignent une continuité marquée avec la tradition littéraire existante). Plusieurs « formats » sont répertoriés sur le site de l'antilivre au moment d'écrire ces lignes, signalés par leurs suffixes correspondants (des « extensions », habituellement ajoutées aux noms des fichiers informatiques pour leur permettre d'être reconnus par des logiciels) : `.html` (format hypertexte), `.pdf` (pour l'impression), `.img` (diminutif d'image, renvoyant à des productions visuelles), `.diy` (de l'acronyme en langue anglaise *Do It Yourself*, à bricoler soi-même), `.git` (pour le système de contrôle de version des fichiers texte), `.bot` (robot programmé à produire des discours). Le site – sous-titré « pour une antilittérature... » – s'accompagne d'un court manifeste non signé et dont la prose libre évoque, l'esprit militant que nous analyserons au premier chapitre.

Des plateformes

Sur ses propres domaines, comme `www.abrupt.cc`, la maison d'édition jouit d'une autonomie presque totale sur la présentation et les modalités de publication, grâce au maniement des technologies web. Elle contrôle aussi des composantes plus avancées, comme la boutique en ligne (qu'on peut retrouver à l'adresse `http://abrupt.cc/echoppe`). Toutefois, elle investit également des plateformes tierces comme Facebook, Instagram et Twitter, ou encore le réseau fédéré Mastodon¹⁴. Si ses comptes sont garnis de publications régulières, les contenus originaux, eux, sont d'abord publiés et hébergés « chez » la maison d'édition elle-même, sur des domaines qu'elle contrôle. On

¹³Au sujet de l'histoire du livre imprimé jusqu'aux changements introduits par le numérique, voir Alessandro Ludovico et Florian Cramer, *Post-digital print : la mutation de l'édition depuis 1894*, trad. par Marie-Mathilde Bortolotti, Paris, B42, 2016.

¹⁴Moins connus du grand public, les réseaux sociaux dits « fédérés » proposent une inter-opérabilité entre eux, permettant aux contenus d'être disséminés d'un domaine à un autre, plutôt qu'un fonctionnement « en silo », où les contenus circulent uniquement au sein d'un même service. Facebook et Twitter sont des exemples de plateformes en silo (un message privé ne peut être envoyé qu'à une adresse de la même entreprise), alors que Mastodon est un exemple de réseau fédéré.

note aussi le recours aux populaires plateformes YouTube pour l'hébergement de contenus vidéo et Soundcloud pour certains contenus sonores.

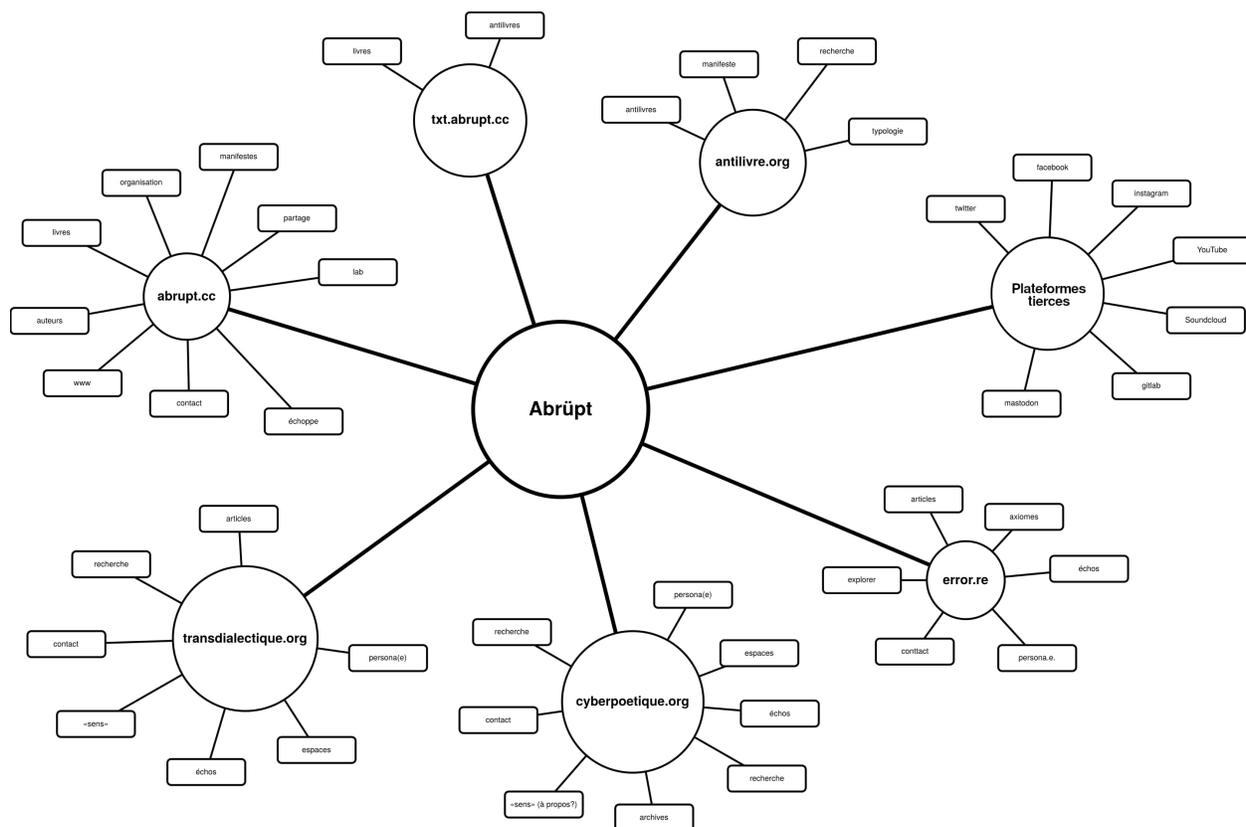


Fig. 0.6. Cartographie schématique des principaux espaces web occupés par Abrüpt et leurs composantes respectives.

La plateforme GitLab (dont le profil d'Abrüpt peut être consulté à l'adresse <http://gitlab.com/cestabrupt>) sert à héberger les dépôts Git, soit l'ensemble des ressources numériques (textes, images, gabarits, micrologiciels, documentation technique...) servant à la fabrication de chaque publication. Il en sera question plus en détail dans le chapitre 3.

Maintenant qu'un premier tour d'horizon de la maison d'édition est fait, arrêtons-nous un instant sur ce « numérique » ainsi que la culture qui l'accompagne.

« Le numérique »

Que signifie ce substantif « numérique » aux contours flous – pourtant distinct de son domaine parent, l’informatique – et surtout que représente-t-il pour la discipline littéraire, caractérisée par une longue tradition sur support imprimé ? Entendu comme « fait social total¹⁵ », le terme « numérique » est sans conteste passé dans l’usage courant, notamment grâce à l’intégration massive de l’informatique dans la vie courante (ordinateurs portables et de bureau, montres et téléphones « intelligents », objets connectés en tous genres). Il est souvent opposé, non sans raison, aux artefacts analogiques en raison de ses allures de « fluidité » et de « dématérialisation ». Or, l’opposition entre le « virtuel » cybernétique (la simulation par les moyens de l’informatique) et un « réel » analogique constitue une dichotomie fallacieuse, qui traduit au mieux une confusion de bonne foi, au pire un « désarroi¹⁶ » face à des objets et phénomènes dont la teneur et le fonctionnement demeurent souvent obscurs, mais qui s’avèrent bel et bien réels¹⁷.

Parmi les caractéristiques du phénomène numérique, Stéphane Vial relève le caractère programmable, voire ludogène, car interactif ; il est trivialement copiable ; tantôt réversible, tantôt totalement néantisable, mais toujours instable ; et grâce à la réticularité dont il jouit, il permet de faire l’expérience d’autrui. Vial décrit le phénomène numérique comme une nouvelle façon « d’être-au-monde¹⁸ » : derrière cette expression heideggerienne se révélerait une véritable révolution dans la manière de faire l’expérience d’autrui (comme l’a fait le téléphone, en permettant de réunir simultanément, par la voix, deux présences éloignées). De même, Marcello Vitali-Rosati remarque qu’une plateforme numérique autorisant les interactions en temps réel comme Twitter modifie, voire multiplie les manières d’assister à un événement (comme une conférence), en permettant à des personnes qui ne sont pas présentes sur place d’être tenues informées des contenus diffusés, voire d’y

¹⁵Ainsi que l’a introduit Marcel Mauss en 1950, expression reprise par Stéphane Vial dans Stéphane Vial, *L’être et l’écran : Comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires France, 2013, p. 90.

¹⁶Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier, « L’énonciation éditoriale dans les écrits d’écran », *Communication & Langages*, vol. CXLV, n° 1, 2005, p. 3-15, disponible en ligne : 10.3406/colan.2005.3351.

¹⁷Sur le concept de virtuel, voir Pierre Lévy, *Qu’est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, « Sciences et société », 1995.

¹⁸Stéphane Vial, *L’être et l’écran*, *op. cit.*, p. 282.

réagir, et éventuellement de créer des espaces de discussion parallèle avec le public présent, ce qui produit une économie de l'attention différente¹⁹. Pour le dire rapidement, le numérique n'offre pas simplement de nouveaux lieux à nos existences, il le fait avec des modalités nouvelles, qui bousculent certains repères spatiaux, temporels et parfois même conceptuels. Des contenus originellement sous forme d'artefacts physiques (un livre papier sous forme de codex, un enregistrement sur vinyle ou sur bande magnétique) sont appelés à recirculer sous forme numérisée dans les espaces numériques grâce à un processus de « discrétisation²⁰ » (ce qui ne se fait pas sans heurts, comme l'a montré le projet de numérisation des livres par Google autour de questions comme la souveraineté culturelle, la qualité des numérisations ou les lois entourant le droit d'auteur²¹).

Internet, un réseau distribué

Le numérique, s'il repose souvent sur l'infrastructure d'Internet, n'en est pas pour autant le synonyme ; néanmoins, il serait loin d'être le même sans le grand réseau mondial qui en a façonné la culture, les usages, les applications. On l'a dit, le phénomène numérique est, pris dans sa globalité, un phénomène réticulaire, permettant de faire l'expérience d'autrui – sauf qu'Internet n'est pas tombé des nues, et la manière dont est permise cette réticularité mérite une attention particulière.

Issu de la DARPA (l'agence américaine dédiée à la recherche militaire créée à la fin des années 1950), le premier grand réseau permettant à des ordinateurs de communiquer entre eux comportait une caractéristique particulière : plutôt qu'un réseau *centralisé*, comme c'était le cas du système national de téléphonie, il a plutôt été conçu selon le principe de réseau *distribué*. Un réseau centralisé

¹⁹Marcello Vitali-Rosati, « Pour une définition du "numérique" », dans Michael Sinatra et Marcello Vitali-Rosati (dir.), *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, Parcours numériques, « Parcours numériques » n° 1, 2014, p. 244, disponible en ligne : <http://parcoursnumeriques-pum.ca/pour-une-definition-du-numerique> ; page consultée le 14 septembre 2020.

²⁰Le passage à cette forme numérisée peut se faire selon divers modes d'échantillonnage (selon qu'il s'agisse d'un média visuel, comme une peinture ou les pages d'un livre, ou d'un média sonore comme un enregistrement sur bande magnétique), mais toujours dans une suite d'informations discrètes, c'est-à-dire une chaîne finie de 0 et de 1. Il résulte inévitablement de cette « conversion » une perte d'informations, car le signal est passé d'un enregistrement continu à un découpage sélectif servant à représenter *numériquement* ce signal (« l'échantillonnage »). Voir Marcello Vitali-Rosati, *Ibid.*

²¹*Google and the World Brain*, British Broadcasting Corporation (BBC), Hellenic Radio & Television (ERT), Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC), 2013, disponible en ligne : http://archive.org/details/GoogleAndTheWorldBrain_201611.

comporte un nœud central par lequel toutes les informations doivent obligatoirement transiter, ce qui permet d'exercer un certain contrôle la communication entre deux nœuds périphériques ; dans un réseau distribué, le pouvoir opérationnel est plutôt laissé aux différents nœuds connectés au réseau, ce qui permet notamment de multiplier les « chemins » entre deux points donnés²². Le caractère distribué d'un réseau lui confère une résilience notable en contexte militaire (puisqu'en cas de panne ou d'attaque, il est possible d'utiliser un chemin de contournement – aucun nœud n'ayant, en principe, le potentiel de compromettre à lui seul l'ensemble du réseau, contrairement à un réseau centralisé). Comme le relève Dominique Cardon, ce choix d'infrastructure a des implications significatives :

Il convient en revanche d'insister sur une différence fondamentale entre les deux types de réseau [centralisé et distribué] : dans un réseau intelligent à la périphérie, chaque nœud a la possibilité d'être créatif et innovant, contrairement à l'appareil fixe d'un réseau intelligent au centre, comme la téléphonie, dont seuls l'opérateur central et son centre de recherche sont susceptibles d'innover pour l'ensemble du réseau [...]. L'infrastructure spécifique d'internet, qui déplace la capacité d'innovation du centre vers les périphéries et donne beaucoup de pouvoir à l'utilisateur, résulte du choix technique fait par l'ARPA de permettre aux ordinateurs d'échanger dans un réseau distribué²³.

En pratique cependant, Internet repose aujourd'hui sur des infrastructures propriété d'un nombre restreint d'entreprises privées²⁴ et le nombre limité de nœuds clés l'éloignent considérablement de l'idéal du réseau distribué²⁵.

Retenons donc deux éléments plus ou moins opposés – mais qui s'avéreront utiles pour l'analyse thématique – en convoquant le concept de réseau : la liberté (opérationnelle et éventuellement créative) conférée par l'infrastructure d'Internet à des acteurs périphériques, d'une part, et la relative centralisation de son ensemble, d'autre part, au profit d'intérêts politiques et commerciaux importants.

²²Alexander R. Galloway, *Protocol: How Control Exists After Decentralization*, Cambridge, MA, The MIT Press, « Leonardo », 2004, disponible en ligne : 10.7551/mitpress/5658.001.0001, p. 5.

²³Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, « Les petites humanités », 2019, disponible en ligne : 10.3917/scpo.cardo.2019.01, p. 35.

²⁴Pour une cartographie détaillée des câbles sous-marins d'Internet et de leurs propriétaires, voir le site web interactif : <https://www.submarinecablemap.com/>.

²⁵Nicole Starosielski, *The Undersea Network*, Durham, Duke University Press, « Sign, storage, transmission », 2015, p. 2.

La culture numérique

Qu'est-ce donc que cette *culture numérique* ? L'historien des religions Milad Doueihi identifie une convergence significative entre l'héritage culturel complexe de l'humanité et un phénomène technique inédit, celui de la prolifération de l'informatique dans l'ensemble des sphères de la société²⁶, donnant lieu à des pratiques et des sociabilités nouvelles, car reconfigurées selon les caractéristiques spécifiques des environnements numériques :

L'humanisme numérique est l'affirmation selon laquelle la technique actuelle, dans sa dimension globale, est une *culture*, dans le sens où elle met en place un nouveau contexte, à l'échelle mondiale. Une culture, car le numérique, et cela malgré une forte composante technique qu'il faut toujours interroger et sans cesse surveiller (car elle est l'agent d'une volonté économique), est en train de devenir une civilisation qui se distingue par la manière dont elle modifie nos regards sur les objets, les relations et les valeurs, et qui se caractérise par les nouvelles perspectives qu'elle introduit dans le champ de l'activité humaine²⁷.

Le numérique encourage ses propres modalités de partage de l'information, avec une vitesse et une liberté fulgurantes : la copie est invisibilisée par la puissance de traitement des ordinateurs et facilitée grâce aux interfaces graphiques. On voit alors émerger de nouvelles formes « d'activités culturelles²⁸ » découlant de la prolifération massive de l'informatique personnelle :

[...] le numérique interroge nos objets premiers, ceux du savoir, comme ceux du politique et du social. Il le fait par un double jeu : d'une part, il semble s'approprier ces objets culturels tout en les faisant circuler dans un nouveau contexte et en modifiant leurs propriétés et, d'autre part, il introduit de nouveaux objets inédits²⁹.

Le numérique impose de nouveaux rapports à l'espace et sème la confusion autour de notions autrefois bien établies, comme celle d'espace public ou privé, avec les compressions (« ce qu'on croyait éloigné se rapproche abruptement³⁰ ») et reconfigurations (« ce qui auparavant relevait du

²⁶Alain Mille, « D'Internet au web », dans *Pratiques de l'édition numérique*, Les Ateliers de [sens public], « Parcours numériques » n° 1, 2014, disponible en ligne : <https://www.parcoursnumeriques-pum.ca/1-pratiques/chapitre2.html>.

²⁷Milad Doueihi, *La Grande conversion numérique, suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*, Paris, Points, 2011, p. 33.

²⁸Lev Manovich, *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*, New York; London, Bloomsbury, « International texts in critical media aesthetics », 2013, p. 84.

²⁹Milad Doueihi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2011.

³⁰Antonio Casilli, *Les liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2010, p. 10-11.

privé est désormais exposé dans l'espace public, et inversement³¹ ») qu'il entraîne. L'identité doit y être renégociée dans le contexte des multiples plateformes en ligne (normes et pratiques acceptées, conditions d'utilisation), notamment sous l'angle de la « confidentialité » (en anglais : *privacy*) et du capital social qu'on cherche à y échanger. « L'espace numérique n'est pas un espace parallèle, c'est l'espace principal de notre vie » martèle Marcello Vitali-Rosati³², et il n'y a pratiquement plus d'objet qui puisse éviter de passer au rouleau compresseur du numérique, avec les avantages et inconvénients que cela pose. En ce sens, la numérisation de la culture et des objets font du numérique le haut lieu de multiples tensions, et cette « dimension conflictuelle³³ » est essentielle pour saisir l'état actuel de la culture numérique dans laquelle se positionne Abrüpt.

Aperçu des chapitres

Dans notre étude, il s'agira de montrer ce que le numérique permet de faire singulièrement, lorsqu'il est investi pour ses potentialités propres (contrairement à une perspective mimétiste qui se limiterait à reproduire, parfois pauvrement, les formes analogiques en régime numérique). La singularité de ce projet repose en partie sur l'étude de l'envers technique qui donne à voir le processus de création et le fonctionnement des productions littéraires que l'on peut étudier en accès libre via des archives (« dépôts ») facilement appropriables (« clonables ») sous des conditions permissives (grâce à des « licences libres »). La méthode des études critiques du code³⁴ examine les régimes « extra-fonctionnels » du code informatique situé dans son contexte sociohistorique. C'est notamment par elle que nous entendrons faire émerger un surcroît de sens au texte « public » (celui qui est principalement lu par la critique, par opposition au « texte source » ou « code source » en régime informatique) et à en actualiser certaines potentialités.

³¹*Ibid.*

³²Marcello Vitali-Rosati, « Pour une théorie de l'éditorialisation », *Humanités numériques*, n° 1, 2020, disponible en ligne : 10.4000/revuehn.371.

³³Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, *op. cit.*

³⁴Pour lire l'ouvrage théorique majeur des études critiques du code, voir Mark C. Marino, *Critical Code Studies: initial methods*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, « Software studies », 2020.

Le chapitre 1 est consacré à l'analyse de manifestes. La littérature d'Abrüpt n'est pas qu'une affaire de « gadgétisme », elle renferme un ensemble de valeurs et de visions du monde incarné par ses dispositifs éditoriaux et que notre analyse cherchera à mettre de l'avant. Une lecture attentive permet notamment de dépasser certaines contradictions *a priori* naïves, comme les revendications politiques à saveur « anarcho-communiste » ou la défense d'un pluralisme créatif tout en destituant la figure de l'individu. Nous examinerons une sélection restreinte, mais représentative, de textes manifestaires dont la complémentarité mutuelle et l'opacité sémantique invitent à faire l'« excavation ».

Le chapitre 2 consiste en une étude de cas d'une « œuvre-programme », *Naufraiges* par Beata Raoul, dont les différents régimes éditoriaux (numérique, imprimé) informent réciproquement le « protocole de lecture ». Le texte, caractérisé par un mélange de « bruit » et « d'information » – distinction qui mérite justement d'être interrogée –, est donné à lire à la fois comme un programme informatique et comme un recueil de poésie. C'est une telle ambiguïté entre le texte et son paratexte qui mène à une ouverture interprétative fertile, convoquant la subjectivité technicienne et exploitant à plein escient la dimension « programmatique » du texte comme événement. Nous intégrerons à notre lecture une approche conceptuelle au détour d'un approfondissement de la notion de « programme », dont le sens riche et plurivoque mérite justement d'être interrogé.

Enfin, le chapitre 3 présente une étude de cas complètement différente de l'examen du chapitre 2, celle d'un « palimpseste numérique » consistant en la réécriture collaborative d'*Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud. Tirant pleinement profit du logiciel Git, Abrüpt en a fait l'aboutissement peut-être le plus convainquant – malgré son esthétique superficiellement douteuse – de son idéal de « subjectivité réticulaire ». Nous verrons comment les nombreuses couches qui composent ce « cadavre exquis » incarnent la réflexion philosophique et politique élaborée par la maison d'édition, de la gouvernance éditoriale à la reconfiguration de la figure auctoriale, en passant par les questions du transhumanisme, du droit d'auteur et des frontières mêmes de la littérarité.

Chapitre 1

Quelques manifestes

Nous effectuerons dans ce chapitre une étude préalable de quelques manifestes, rédigés par la maison d'édition elle-même. Nous le ferons sans entrer dans les détails de la technique (nous réservons l'étude du code pour le prochain chapitre, puisqu'elle relève d'une heuristique distincte), en nous intéressant plutôt à des questions esthétiques (poétique, rhétorique caractérisant les productions) voire politiques (les valeurs, projets et visions qui orientent les activités de « l'organisation »). Le manifeste, en tant que texte préfaciel, est d'un intérêt tout particulier pour notre enquête, puisqu'il porte un ensemble de valeurs et d'intentions sous-jacentes à l'ensemble de la production de la maison d'édition. Une première étude thématique nous permettra ainsi de mettre en lumière quelques-uns de ces éléments que nous retrouverons dans l'étude critique des textes à caractère « technique » – eux-mêmes à considérer comme des productions culturellement situées. En quoi consistent ces formes littéraires mises de l'avant chez Abrüpt ? Qu'est-ce qui les caractérise ? Quel ordre social promeuvent-elles ? Quelle conception de la littérature l'organisation cherche-t-elle défendre dans son corpus ?

Le manifeste, comme genre littéraire caractérisé par une poétique de la brutalité, traduit l'esprit contestataire et révolutionnaire des idées qui y sont présentées. Le style contribue à marquer une rupture nette avec le contexte qu'il vise soit à dénoncer, soit à renouveler. Un manifeste, comme le relève Claude Abastado, est un *programme* : il expose une vision sans concession du projet

politique ou social, ainsi que de l'esthétique qu'il cherche *en même temps* à mettre en œuvre³⁵. En ce sens, il est généralement affecté d'une fonction conative forte, qui enjoint à son public de passer à l'action :

Concrètement un manifeste est un acte de légitimation et de conquête du pouvoir : pouvoir symbolique – moral et idéologique –, puis domination politique ou hégémonie esthétique. Les auteurs d'un manifeste rompent avec l'idéologie dominante et les valeurs consacrées ; ils se marginalisent avec éclat, en appellent à tous ceux qui se sentent marginaux ; ils accumulent ainsi un crédit et une force qui préludent à la conquête du pouvoir de fait³⁶.

Bien qu'ils soient disséminés à travers les divers espaces qui composent la « toile » éditoriale d'Abrüpt, les textes manifestaires, non signés, parlent d'une même voix – celle de l'« organisation », dont l'identité des membres demeure inconnue. Le ton y est militant et les thèmes abordés sont nombreux, mais néanmoins récurrents. On note ainsi le recours aux nombreuses pratiques hypertextuelles, donnant une certaine cohésion à l'ensemble de la production qui semble pour le moins éclectique. Le texte de présentation visible sur le site web d'Abrüpt constitue à cet égard un cas exemplaire :

C'est abrupt. Le mot se disperse dans l'obscur, et il ne nous reste plus que des livres à jeter au monde pour manifester rêves et hurlements. Nous nous organisons autour de textes qui s'agitent et se révoltent, s'altèrent en antilivres, s'échouent en partage. Nous fabriquons de la transdialectique et trafiquons parfois du papier, nous prenons note d'une cyberpoétique dont le verbe tente de se raconter au-devant du réel. Il bruit. Nous sommes à l'écoute.³⁷

Nous commencerons par l'étude du texte intitulé *Manifeste(s) (au pluriel)* (d'ailleurs cité dans la présentation d'Abrüpt), un texte lui-même constitué d'une myriade d'énoncés manifestaires autonomes. Ce manifeste fera office de point de référence pour les suivants, un pour chaque espace : *Manifeste* sur www.antilivre.org ; *La Transdialectique* sur www.transdialectique.org ; *Carré noir sur court-circuit* sur www.cyberpoetique.org ; *Axiome.s.* sur www.error.re (que nous n'aborderons pas ici, par manque de temps). Mentionnons l'abondance de paratextes signifiants qui font eux aussi

³⁵Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, vol. XXXIX, n° 3, 1980, p. 3-11, p. 5.

³⁶*Ibid.*, p. 6.

³⁷Abrüpt, « www.abrupt.cc », *Abrüpt*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/> ; page consultée le 21 avril 2023.

« effet-manifeste³⁸ »: *Organisation*, sorte de page « à propos » que l'on retrouve habituellement sur un site web, décrit plus longuement ce qu'est Abrüpt; *Partage*, présente la vision sur les textes « légaux » qui régissent l'utilisation des productions de la maison d'édition, une variante particulière des *Creative Commons* et leur interprétation au sein de l'organisation; la page *Colophon*, rédigée en prose continue, présente sommairement les choix techniques et esthétiques, lesquels sont intimement liés aux orientations idéologiques de la maison d'édition. Une variété supplémentaire de textes, souvent non signés (ou alors sous le nom d'entités abstraites, comme « Le Réseau »), participent à décliner la vision d'Abrüpt de diverses façons.

1.1. *Manifeste(s) (au pluriel) ou la récursivité générique comme singularité manifestaire*

[...]

1. [La littérature n'a pas de centre, de sens non plus.]
2. [La littérature émane de toutes marges.]
3. [La littérature trace, efface, recommence.]
4. [La forme langagière se révèle multiple.]
5. [La variation témoigne d'une nécessité de se projeter au-delà.]
6. [L'époque s'enlise en l'incertitude.]
7. [Sur le tintement des marchés se calquent les respirations.]
8. [Les mots ordinaires se masquent d'oubli s'ils ne recherchent leur écho.]
9. [Le message incolore, la mort publicitaire, la politique des fosses.]
10. [Substances subversives pour qui se joue du spectacle.]
11. [Fateur quand l'individu commande.]
12. [Devient électrique le règne d'une littérature qui ne s'accommode d'aucun pouvoir.]
13. [Un objet cloisonné à une catégorie marchande, un bon livre.]
14. [Une forme séculaire, l'ennui, et les pages se tournent et se tournent.]
15. [Douceurs les temps, immobiles les temps, mensonges les temps, trahison le mouvement des temps.]
16. [Ce qui se destitue n'attend que sa célébration.]
17. [La littérature est une impossibilité de dire que la littérature est.]
18. [La littérature dézingue des nuages.]
19. [La littérature en multitude de littératures.]
20. [La littérature devance l'aurore.]
21. [La négation de la littérature n'est pas la négation de sa révolte.]
22. [La littérature lanterne.]
23. [La littérature dynamite.]
24. [La brisure des lettres, la résonance du sens.]
25. [Le verbe prend exemple sur la fusion nucléaire.]
26. [La révolution multiplie les perspectives sur la vérité, sans un mot.]
27. [Les illusions s'agrègent en livres.]

³⁸Claude Abastado, *Introduction à l'analyse des manifestes*, loc. cit., p. 4.

28. [Le langage comme structure a la puissance de sa déstructuration.]
29. [Inventer l'instant d'après, mais anéantir les discours de l'instant d'après.]
30. [Abrupt le verbe se mue.]
31. [Fracture discours.]
32. [Le futur ne se façonne pas, il n'échoue qu'en conséquence.]
33. [Implacable souffle du vivant.]
34. [L'étymologie est un marteau.]
35. [S'altère l'espoir, espoir.]
36. [Que se défasse sans cesse la voix face à l'étrange.]
37. [Donner nom, corps et métamorphose.]
38. [Révérence à ce qui dépasse le verbe.]
39. [Ne pas, ne jamais être statique, ou ne rien être.]
40. [L'avant-garde s'écrit avec de la terre, meurt par le feu, ne s'efface pas derrière les lignes.]
41. [La dynamique s'impose comme essence.]
42. [Pour que la littérature se torde à nouveau.]
43. [La littérature n'a pas de papiers.]
44. [La littérature étrangère à toute cité.]
45. [La littérature tisse un réseau clandestin sous les évidences du présent.]
46. [L'entrelacs du réseau offre à la littérature une écriture de flammes.]
47. [Dialectique et harmonieux, un réseau ouvert à la parallaxe, et la littérature s'y soulève.]
48. [Point de mire sur une littérature aveugle qui voit.]
49. [Le contresens s'habille d'obscur parmi le jour.]
50. [Morne l'érudition lorsqu'elle ne devient pas sa propre lumière.]
51. [Au cœur de son signe, la lettre scrute en silence.]
52. [La parole s'avance, ne se précipite pas, la lenteur a bonne allure.]
53. [La voix n'a que faire de l'horizon.]
54. [La question ne se pose pas en progrès.]
55. [Alchimie du qui-vive qui se démène.]
56. [Faire, et défaire l'anesthésie moderne en l'hyperesthésie littéraire.]
57. [Invoquer le passé, le corrompre, le réévaluer, y inventer les outils de la transe.]
58. [La grammaire se meut en raison, cahin-caha, cahots-chaos.]
59. [Que se montrent et que se taisent les lendemains, les grondements littéraires n'appartiennent qu'aux surlendemains.]
60. [La ponctuation a l'esprit de la mitraille.]
61. [La répétition invoque les mondes.]
62. [Un regard mélancolique suffit à la littérature pour exploser l'établi.]
63. [Souhait de luminescence et toute sympathie pour qui falsifie la monnaie.]
64. [La texture des mots est un flux discontinu, sans fin.]
65. [Jamais deux fois identiques, toujours en partage, l'esthétique du risque.]
66. [Dialogue avec l'inerte nie l'inertie.]
67. [Le support littéraire intensifie la littérature.]
68. [L'écriture n'a pas une forme propre, elle a toutes les formes.]
69. [L'amas de signes veut du vivant sa croissance et son tiraillement.]
70. [Saboter la syntaxe et forger sa transmutation.]
71. [Sans forme ne se transforme l'idée.]
72. [Occuper l'idée comme on occupe une place.]
73. [Nie la guerre et affirme la lutte.]
74. [La langue emprisonne, le langage libère.]
75. [Redire sans relâche la volonté de graver le réel.]
76. [Un devenir commun à la vie dans la raison qui recherche sa raison.]
77. [L'ordre des phrases a quelque chose d'atomique.]
78. [La sémantique se nourrit de pluies acides.]
79. [Le paragraphe a les mains sales, puisque tout se tait autour de lui.]
80. [Les virgules ont du sang sous les griffes.]

81. [La représentation du labyrinthe est une représentation des croisements du labyrinthe.]
 82. [L'inspiration est chose putride.]
 83. [Le style perd ses mots, il s'affranchit.]
 84. [Les mots ont la gueule ouverte.]
 85. [L'époque vocifère en silence.]
 86. [Le langage jette mille feux sur la langue.]
 87. [La raison se décompose sous les néons.]
 88. [Ce qui s'écrit patauge avec bonheur dans le caniveau.]
 89. [La phrase syncope les consciences.]
 90. [Le style se casse, les dents aussi.]
 91. [Le mot qui déboulonne le sublime demeure le seul mot d'importance.]
 92. [Réinventer l'ombre des villes.]
 93. [L'idée a de la matière lorsqu'elle se confronte à elle-même.]
 94. [L'idée se détourne des hypocrisies de la langue et ne s'incarne que par le langage du cosmos.]
 95. [L'idée n'est jamais première, elle est une suite d'elle-même.]
 96. [L'idée fulgure de son partage.]
 97. [L'idée rêve sa révolution.]
 98. [L'idée se doit d'errer pour croître.]
 99. [L'idée renonce à sa substance dès son énonciation.]
- [...]³⁹

Le titre de ce texte évoque déjà la question de la multiplicité avec ses parenthèses et son « s » pluriel, qu'on pourrait à première vue lire comme un pluriel facultatif (il y aurait un *ou* plusieurs manifestes). Le sous-titre « (au pluriel) », lui-même entre parenthèses, souligne cependant une multiplicité assumée : il y aurait donc *plusieurs* manifestes ; et un coup d'œil rapide au texte, pourtant sous forme de bloc continu, révèle qu'il s'agit en fait d'une suite de plusieurs phrases distinctes, autonomes car interchangeable. Le jeu repose sur un renversement de l'effet de lecture. La parenthèse signalant habituellement un détail complémentaire – mais non essentiel –, elle permet plutôt dans le cas du titre d'exprimer succinctement et simultanément deux choses distinctes : d'une part, l'annonce de la généralité du texte (à lire comme *manifeste*, et de surcroît comme un tout uni) ; d'autre part, la multiplicité des énoncés atomiques qui le composent (donnant lieu à une lecture plurivoque). Ce n'est donc pas une contradiction, mais une ambiguïté volontaire qui traduit sa « récursivité générique » : plusieurs manifestes qui constituent ensemble un même manifeste. Les paires de crochets encapsulant chacun de ces « micro-manifestes » accentuent, au moins sur le plan typographique, leur caractère unitaire. Sur le site web, le lecteur ou la lectrice peut, grâce à une

³⁹La numérotation est nôtre. Voir Abrüpt, *Manifeste(s) (au pluriel)*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/manifestes/>.

installation interactive, réordonner le texte à sa guise, par le glisser-déposer de la souris. Si un tel ajout semble banal (bien qu'inhabituel), il incite néanmoins le lecteur à s'appropriier le manifeste, au moins en partie, peut-être afin d'en produire un sens nouveau. Un simple clic sur le sous-titre « (au pluriel) » permet d'ailleurs de réordonner les phrases dans une suite complètement aléatoire, invitation supplémentaire à en faire une lecture alternative.

En dépliant le texte sous forme de liste ordonnée, nous obtenons une série de 99 manifestes (la numérotation est la nôtre, cette disposition facilitant l'étude et le renvoi). La présence, au début et à la fin du texte, de fragments elliptiques « [...] » suggère que le texte ne représenterait qu'un sous-ensemble d'une série plus vaste, potentiellement infinie, de manifestes qu'on ne prétendrait pas épuiser. Le jeu typographique est double : les points de suspension encadrés de crochets évoquent bien sûr l'ellipse dans une citation tronquée, mais invitent aussi à déplier ces fragments non écrits et à en imaginer d'autres, dans une rhétorique prétéritive du *et cætera* qui trace ses propres lignes de fuite, ainsi ouverte à l'interprétation.

Que disent ces manifestes ? On y retrouve beaucoup de choses : personnification de termes linguistiques (verbe, style, phrase, mot, langue, idée...), injonctions au changement, appels à la révolte, mouvement et agitation, rêves et critiques de mondes futurs et présents... L'ensemble est, pour ainsi dire, extrêmement « bruyant », tant à l'égard du choix des mots que des sujets effleurés. Pour tenter d'y faire sens, nous avons dégagé un ensemble relativement vaste de thématiques sous forme de mots-clefs, que nous avons ensuite regroupés sous des thématiques communes et (à nos yeux) représentatives, dans une démarche apparentée à l'« interprétation modélisante » décrite par Johanna Drucker⁴⁰. En ce sens, nous ne prétendons ni à la réification du texte étudié en un jeu de données objectives (le caractère construit et sélectif de celles-ci en ferait plutôt ce que Drucker appelle des *capta* au lieu des *data*, par opposition à la « neutralité supposée de la production de données⁴¹ ») ni à l'atteinte de l'exhaustivité thématique (des mots-clefs ont assurément été omis ou

⁴⁰Johanna Drucker, *Visualisation. L'interprétation modélisante*, Paris, B42, « Esthétique des données » n° 2, 2020, p. 91-97.

⁴¹*Ibid.*, p. 82.

ignorés). Nous situons cette première analyse du côté de l'interprétation subjective, culturellement située et volontairement sélective des humanités⁴².

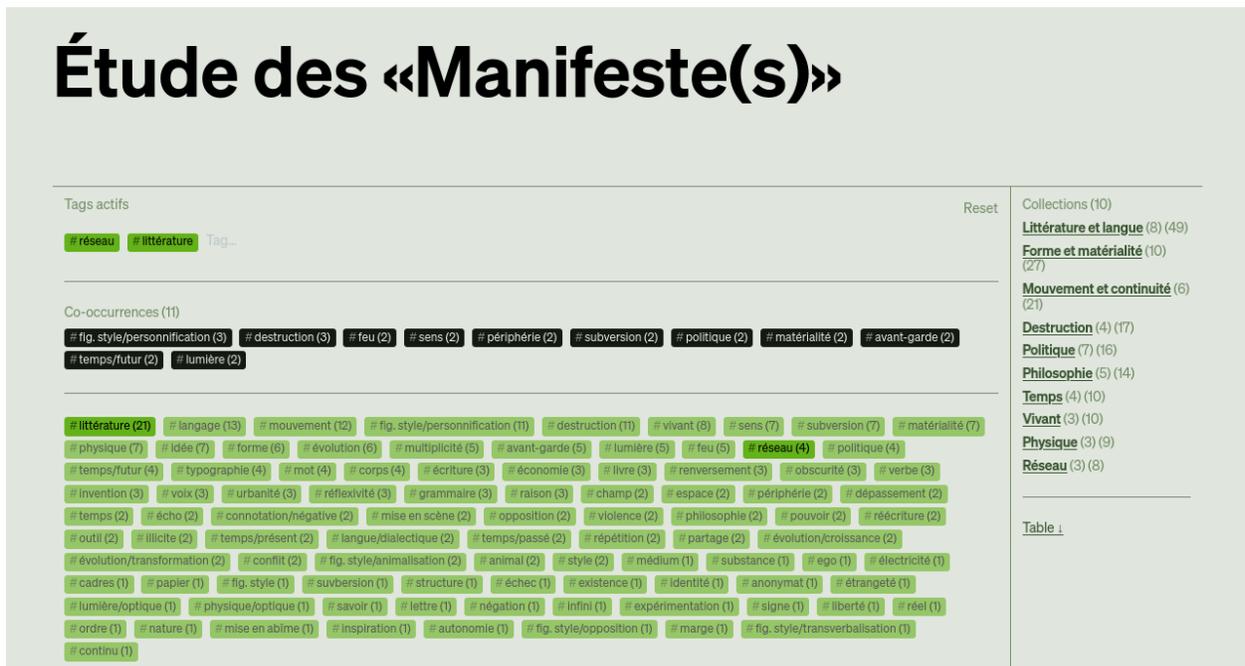


Fig. 1.1. Capture d'écran de l'atelier utilisé pour étudier le texte *Manifeste(s)* (au pluriel).

Nous proposons ainsi la liste suivante de « métathèmes »⁴³:

- **Littérature et langue:** les manifestes comportent de nombreux énoncés faisant référence au langage, à la langue, à sa grammaire, et à son énonciation, souvent sous forme de commentaire. Il s'agit du thème le plus récurrent.
- **Forme et matérialité:** l'incarnation matérielle de la littérature et de sa forme graphique est souvent abordée, notamment par le « livre ».
- **Mouvement et continuité:** le lexique du mouvement revient entre autres *via* celui de la transformation et du progrès.
- **Philosophie:** discipline sœur de la littérature (elle-même abondamment traitée), la philosophie émerge à travers le lexique ontologique de la question de l'être et du réel.

⁴²Plusieurs outils et matériaux de recherche, comme l'outil de visualisation des *Manifeste(s)*, sont disponibles sur le site web associé à ce mémoire: <https://memoire.loupbrun.ca>.

⁴³Pour une présentation interactive des manifestes avec leurs mots-clefs attribués, voir <http://maitrise.loupbrun.ca/atelier/manifestes>.

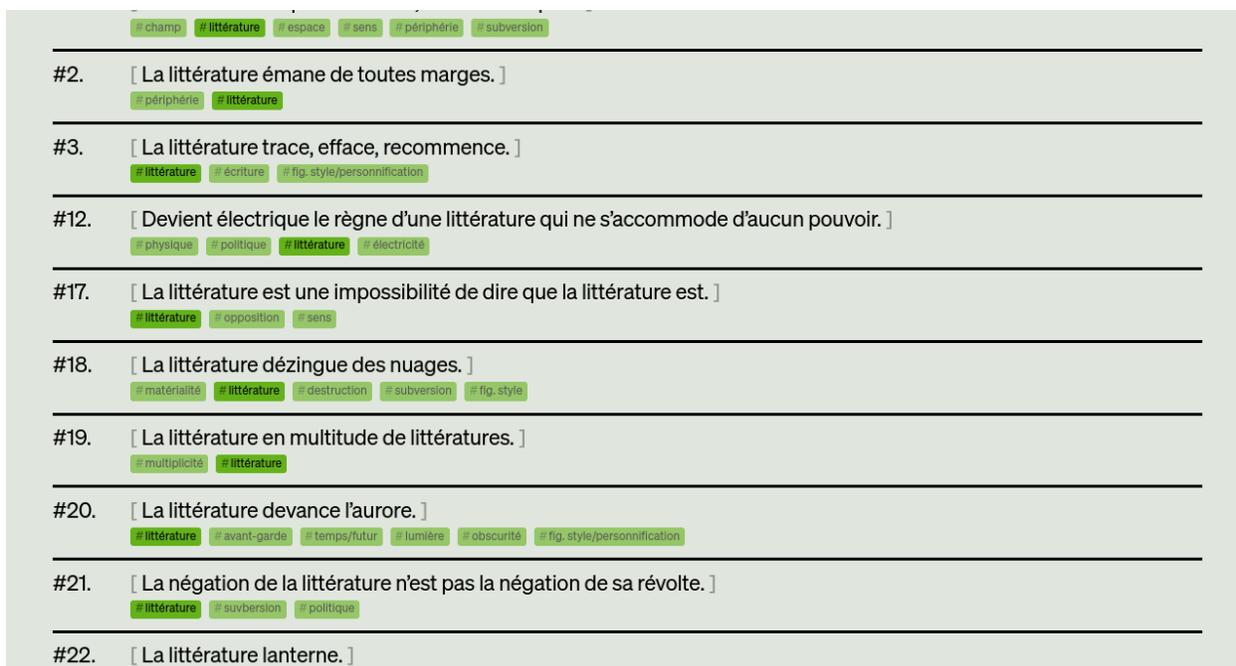


Fig. 1.2. Capture d'écran de l'atelier utilisé pour étudier le texte *Manifeste(s)* (au pluriel), avec l'étiquette « littérature » sélectionnée.

- **Politique:** les enjeux de rapport de force, de pouvoir et d'autonomie résonnent fréquemment, de même que ceux de la révolte et de la subversion.
- **Temps:** la dimension temporelle est récurrente au point de traduire une certaine obsession, avec des connotations distinctes : le passé n'est pas évoqué avec le même ton que le présent, ni même que le futur.
- **Vivant:** le thème est régulièrement évoqué à travers le lexique humain, animal ou végétal, mais aussi dans des formulations tantôt humanisantes, tantôt animalisantes.
- **Physique:** différents éléments relatifs à la physique, en particulier l'électricité et la lumière, mais aussi la chimie et de l'atome, reviennent fréquemment.
- **Réseau:** le concept de réticularité, lorsqu'il n'est pas explicitement nommé, apparaît à travers le thème de la résonance, de l'écho. C'est un concept hautement signifiant dans le contexte de la culture numérique.

Tableau 1.1. Principaux thèmes dégagés du texte *Manifeste(s)* (au pluriel)

Thèmes principaux	Nb. de manifestes
Littérature et langue	49
Forme et matérialité	27
Mouvement et continuité	21
Destruction	17
Politique	16
Philosophie	14
Temps	10
Vivant	10
Physique	9
Réseau	8

Cette liste, répétons-le, n'est certainement pas exhaustive, mais elle dresse un premier portrait des thèmes les plus saillants de ce « recueil » de manifestes, mettant de l'avant quelques-unes des orientations les plus évidentes de la maison d'édition. Nous ne nous arrêterons que sur quelques-uns de ces aspects, en commençant par la question de l'institution littéraire.

1.1.1. Littérature et institution

Examinons d'abord le cas de la littérature, puisque le texte abonde de mentions explicites (dans au moins 21 des 99 manifestes). Le texte s'ouvre sur cette première déclaration : « La littérature n'a pas de centre, de sens non plus. » (*Manifeste(s)* #1). De quel « centre » parle-t-on ? On peut supposer que cette « littérature » au singulier est à entendre dans un sens élargi, celui de son « champ » – celui que se constitue une discipline qui définit elle-même les normes spécifiques de

son art⁴⁴, les principes de sa propre légitimité⁴⁵ ainsi que les canons de cette légitimité⁴⁶. Certaines figures y acquièrent une certaine autorité, comme les auteurs de renom, les critiques influentes et les grands éditeurs. Ce sont eux qui dictent les *règles de l'art*, qui sanctionnent, au moins sur le plan symbolique, ce qui a valeur artistique ou non. La distribution de capital symbolique relève de figures *centrales* à ce champ – la reconnaissance passe principalement par ce centre d'autorité. L'enchaînement avec cette deuxième affirmation sur « la littérature », cette fois sous l'angle de la périphérie, n'est pas fortuit : « La littérature émane de toutes marges. » (*Manifeste(s) #2*). Car si un champ se sépare, selon la dichotomie bourdieusienne, en sous-champs de grande production et de production restreinte, c'est aussi parce qu'il s'en dégage une *périphérie*, formée de cellules marginales qui évoluent parallèlement à l'idéologie dominante. Ainsi le note Lionel Ruffel, à propos de la « littérature brouhaha⁴⁷ », et en particulier d'une telle « spatialisation » (qui implique une distribution horizontale plutôt que verticale, une « déhiérarchisation »):

De la modernité à la mondialisation c'est avant tout un changement de mode herméneutique qui se produit : d'une pensée du temps à une pensée de l'espace. De fait, le tournant spatial, c'est la prise en compte d'une multiplicité d'histoires concurrentielles ou simplement parallèles qui coexistent et sont juxtaposées. Le tournant spatial, c'est tout simplement la pensée de la multitude déhiérarchisée⁴⁸.

« Le tournant spatial, c'est tout simplement la pensée de la multitude déhiérarchisée » résume Ruffel, et il semble qu'Abrüpt abonde précisément en ce sens. Celle-ci semble défendre un pluralisme littéraire qui exclue toute réification ou essentialisation sous un terme ou une bannière

⁴⁴Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, « Essais », 1998 [1992], p. 132.

⁴⁵*Ibid.*, p. 107.

⁴⁶*Ibid.*, p. 108.

⁴⁷« Cet essai se consacre à ces mélanges, à ces turbulences, postulant que le brouhaha fournit le sens philosophique, esthétique et politique du contemporain, qu'on le considère de manière éphémère (comme notre époque), modale (comme un mode d'être historique) ou notionnelle (disciplinaire et institutionnelle). Longtemps discipliné, il s'impose désormais comme marqueur historique de notre temps et comme mode de relecture de l'histoire. Si le moment contemporain se distingue, c'est qu'on y reconnaît volontiers que non seulement le brouhaha le caractérise mais plus encore qu'il a toujours caractérisé le présent, dont la définition forme un champ de controverses ininterrompues. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel brouhaha. Ce ne sont pas, selon les époques, les mêmes personnes qui parlent, dans les mêmes lieux, sur les mêmes sujets, avec les mêmes enjeux. Les différences historiques tiennent essentiellement à ces variations, qui relèvent de la configuration des sphères publiques. » (Lionel Ruffel, *Brouhaha : les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016, [livre numérique])

⁴⁸*Ibid.*

restrictive (« La littérature est une impossibilité de dire que la littérature est. », *Manifeste(s)* #17). Cette multiplicité irréductible s'affranchit de la sanction d'une quelconque autorité (l'institution littéraire en l'occurrence, incarnée par de grandes maisons d'édition comme Gallimard), tentant d'opposer une résistance à l'hégémonie du modèle unique ou dominant (voire « central », auquel le paradigme du *réseau* n'est pas étranger, nous y reviendrons). Un tel mouvement parallèle, en particulier celui qui cherche à se distinguer d'un système aux normes établies, voire à le renverser – par des moyens de différenciation (esthétique, idéologique) –, c'est celui de l'*avant-garde*⁴⁹, dont on peut relever des occurrences explicites (« L'avant-garde s'écrit avec de la terre, meurt par le feu, ne s'efface pas derrière les lignes. », *Manifeste(s)* #40) ou implicites, à travers des figures imagées qui évoquent le rapport de « la littérature » à la temporalité, et à l'avenir en particulier (« La littérature devance l'aurore. » (*Manifeste(s)* #20) ; « Que se montrent et que se taisent les lendemains, les grondements littéraires n'appartiennent qu'aux surlendemains. », *Manifeste(s)* #59). Une littérature qui « devance l'aurore », c'est assurément une métaphore temporelle pour parler d'une littérature *en avance sur son temps*. Caractérisée par une « esthétique du risque » (« Jamais deux fois identique, toujours en partage, l'esthétique du risque. », *Manifeste(s)* #65 ; « Le style se casse, les dents aussi. », *Manifeste(s)* #90) car bousculant l'« établi » (« Un regard mélancolique suffit à la littérature pour exploser l'établi. », *Manifeste(s)* #62), la littérature de l'avant-garde entretient néanmoins un rapport obsessif avec l'avenir, puisqu'elle anticipe des formes futures, ou propose à tout le moins le *rêve* d'un projet nouveau – celui qu'on retrouve, le plus souvent, dans son manifeste justement⁵⁰. Si « la pensée manifestaire [...] est toujours, à quelque degré, utopique », et que sa « situation est, par nature, précaire⁵¹ », cela n'empêche pas les réformes qu'elle défend de faire l'objet d'une visée concrète. Nous verrons que l'appareillage éditorial d'Abrüpt se

⁴⁹« [...] entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. *Faire date*, c'est inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies, en *avant* de ces positions, en *avant-garde*, et, en introduisant la différence, produire le temps. » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 261).

⁵⁰Voir en particulier le manifeste *Carré noir sur court-circuit*, plus loin dans ce chapitre.

⁵¹Claude Abastado, *Introduction à l'analyse des manifestes*, *loc. cit.*, p. 6.

constitue justement de nombreuses « preuves de concept » (pour reprendre une expression d’usage courant dans la sphère technicienne) afin de « mettre en œuvre(s) », sous forme de livres (ou d’anti-livres, justement), certains idéaux promus dans les manifestes. (Le troisième chapitre est justement consacré à une étude de cas dans laquelle Abrüpt, grâce à une installation éditoriale qui intègre une technologie collaborative, tente de réaliser l’un de ses projets théoriques, celui de la « subjectivité réticulaire » – nous y reviendrons.)

Le lecteur se trouve ainsi plongé en pleine revendication avant-gardiste (à peine masquée) dont il nous reste à éclaircir le contexte, toute revendication ne pouvant être comprise qu’à la lumière de celui-ci. « La négation de la littérature n’est pas la négation de sa révolte. » (*Manifeste(s) #21*): on comprend qu’il ne s’agit pas de nier l’existence ou même la possibilité d’une littérature (comme champ, comme discipline), mais plutôt de critiquer un état particulier de *la* littérature – celle avec un « L » majuscule – son institution, son univocité, ses canons, les tendances centralisantes de ses instances de légitimation. Une telle négation est à la fois paradoxale (au moins à première vue) et provocatrice, puisque ce sont autant de dispositifs littéraires (stylistiques, rhétoriques) qui constituent le véhicule d’expression du texte, Abrüpt semblant combattre « la littérature » (celle qui est balisée par les institutions) avec « le feu par le feu », en retournant ses propres armes contre elle. Le travail sur la forme, syntaxique et éditorial, est justement constitutif du processus de différenciation idéologique (« Sans forme ne se transforme l’idée », *Manifeste(s) #71*), et de surcroît, dans un rapport de renforcement (« Le support littéraire intensifie la littérature. », *Manifeste(s) #67*⁵²). Nous réservons pour plus tard l’analyse littéraire du support, mais réitérons l’importance de l’appareil éditorial et son caractère particulièrement signifiant dans la production d’Abrüpt. On peut souligner l’importance de cette double singularisation (formelle et idéologique) pour son propre positionnement au sein du champ :

⁵²Au sujet de l’intensification, on peut citer en exemple l’écrivain François Bon, pour qui la vidéo YouTube représente un moyen « pour écrire plus fort » (*RECHERCHE DE KENNETH GOLDSMITH AU VAL D’ARGENTEUIL*, Le Tiers Livre, « #en cheminant avec Kenneth Goldsmith », 2017, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=UGLLM81mBEQ>, 11:55).

On comprend la place qui, dans cette lutte pour la vie, pour la survie, revient aux *marques distinctives* qui, dans le meilleur des cas, visent à repérer les plus superficielles et les plus visibles des propriétés attachées à un ensemble d'œuvres ou de productions. Les mots, noms d'écoles ou de groupes, noms propres, n'ont tant d'importance que parce qu'ils font les choses : signes distinctifs, ils produisent l'existence dans un univers où exister c'est différer, « se faire un nom », un nom propre ou un nom commun (celui d'un groupe)⁵³.

Le texte *Organisation*, que nous mentionnons parmi le corpus manifestaire d'Abrüpt, comporte justement une pièce justificative qui appuie sa *singularisation* dans le paysage littéraire :

Quelle graphie pour cette idée ? Abrüpt [...]. Nous siégeons parmi la langue germanique — malgré notre attachement viscéral aux sonorités francophones — où le tréma est *Umlaut* : l'*Um-Laut*, l'autour du son. Par la trace, la transformation sémantique. Par l'écriture, la direction altérée⁵⁴.

Ce nom commun, « Abrüpt », permet ainsi à l'organisation de « faire nom » (« Donner nom, corps et métamorphose. », *Manifeste(s) #37*) et de regrouper le mouvement éditorial qu'il incarne tantôt sous la bannière d'un collectif anonyme (notamment : « Le Réseaü »), tantôt sous le signe d'une poétique proprement numérique (« la cyberpoétique ») ou encore d'un « courant » philosophico-politique (« la transdialectique »). Cette tendance singularisante est teintée par une perspective *orientée vers l'avenir*, souvent sous le signe de *l'invention* — comme celle d'une nouvelle syntaxe, d'une nouvelle nomenclature, d'un nouvel outillage — et appelle au changement, à la subversion, à la mutation (« Abrupt le verbe se mue. », *Manifeste(s) #30*), au renversement des « ennuyeuses » formes, discours et modèles établis. « Créons la littérature que nous voulons » semble dire Abrüpt, quitte à inventer sa propre syntaxe en « sabotant » celle qui existe déjà (« Saboter la syntaxe et forger sa transmutation. », *Manifeste(s) #70*). L'idée de « fracturer le discours » — et éventuellement, les présupposés idéologiques qui y sont embarqués — constitue un trait caractéristique de l'écriture du manifeste, comme le note Claude Abastado :

L'écriture manifestaire déconstruit les modèles canoniques. Une étude intertextuelle y reconnaît des citations masquées ou gauchies, des imitations parodiques, une polémique qui engage la signifiante du langage et vise, plus fondamentalement, le système linguistique et les catégories de la pensée. Ce travail de sape

⁵³Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 262.

⁵⁴Abrüpt, « Organisation », *Abrüpt*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/organisation/>; page consultée le 21 avril 2023.

prépare et ébauche une restructuration du champ discursif, l'instauration de nouvelles formes d'expression ; il est un facteur puissant de l'évolution de l'écriture.⁵⁵

Le rapport du texte à l'héritage littéraire peut dès lors sembler ambigu : déjà, on constate la cooccurrence entre invention littéraire et « anéantissement » des discours (« Inventer l'instant d'après, mais anéantir les discours de l'instant d'après. », *Manifeste(s)* #29). Mais il ne faudrait pas croire que le texte cherche à tout prix à enterrer le passé sous le signe d'un appel au changement. Plutôt que le passé, c'est plutôt l'*état présent* de la littérature qui est dépeint de manière négative par le texte (« L'époque s'enlise en l'incertitude. » (*Manifeste(s)* #6) ; « Une forme séculaire, l'ennui, et les pages se tournent et se tournent. » (*Manifeste(s)* #14) ; « Doucereux les temps, immobiles les temps, mensongers les temps, trahison le mouvement des temps. » (*Manifeste(s)* #15)). L'insistance sur l'invention est contrebalancée par une non-originalité assumée, le thème de l'idéalité étant placé sous le signe de la *continuité autonome* plutôt que de l'inventivité géniale⁵⁶ : « L'idée n'est jamais première, elle est une suite d'elle-même. » (*Manifeste(s)* #95). Cette « suite » de l'idée ne peut que renvoyer à son histoire, à son passé ; partant, « le passé » se fait conférer un statut privilégié dans l'écriture d'Abriupt, et on peut repérer de nombreux renvois, implicites ou explicites, à des référents historiques, littéraires ou philosophiques. On retrouve une attitude de déférence à leur endroit⁵⁷, d'une part, et une anticipation optimiste du futur, animée par un certain « espoir » (*Manifeste(s)* #35), d'autre part. Cet espoir, on le devine, est celui d'un renouveau à la fois de la production du sens ainsi que de la fabrication esthétique, issu d'une même volonté *ne pas faire pareil* ; s'appuyer sur le passé pour créer quelque chose de nouveau (« Invoquer le passé, le

⁵⁵Claude Abastado, *Introduction à l'analyse des manifestes*, loc. cit., p. 11.

⁵⁶On pense notamment à « l'écriture non créative » de Kenneth Goldsmith (*uncreative writing*), ou ce que François bon nomme « l'écriture sans écriture ». Voir Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture : du langage à l'âge numérique*, trad. par François Bon, Paris, Jean Boîte Éditions, 2018.

⁵⁷La continuité avec les œuvres du passé est nécessaire à l'acquisition de capital symbolique, en particulier pour les entités (ces « nouveaux entrants ») qui cherchent à se faire un nom au sein d'un champ donné : « Les nouveaux entrants ne peuvent que renvoyer continûment au passé, dans le mouvement même par lequel ils accèdent à l'existence, c'est-à-dire à la différence légitime ou même, pour un temps plus ou moins long, à la légitimité exclusive, les producteurs consacrés auxquels ils se mesurent et, par conséquent, leurs produits et le goût de ceux qui y restent attachés. C'est ainsi que les galeries ou les maisons d'édition, comme les peintres ou les écrivains, se distribuent à chaque moment selon leur âge artistique, c'est-à-dire selon l'ancienneté de leur mode de production artistique et selon le degré de canonisation et de divulgation de ce schème générateur qui est en même temps schème de perception et d'appréciation. » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 262-263).

corrompre, le réévaluer, y inventer les outils de la transe. », *Manifeste(s) #57*), faire dire quelque chose de différent aux textes *via* leur relecture, leur réinterprétation, voire leur réécriture ; « rouvrir » des textes autrement clos afin de leur redonner un statut d’inachèvement ; par là, leur insuffler un surcroît de sens, d’où une « poétique de la relecture⁵⁸ », une littérature à étudier à travers le prisme de la *réécriture*⁵⁹ (nous y reviendrons au chapitre 3). Si chaque lecture produit elle-même déjà son texte⁶⁰, l’instabilité et la manipulabilité accrues du texte en régime numérique ne font que multiplier davantage les possibilités. Le sous-titre « au pluriel » fonctionne justement comme un bouton, sur lequel un clic déclenche le mélange des manifestes (et dont le simple survol engendre une agitation frénétique). Car si le numérique, caractérisé par une extrême labilité⁶¹, facilite le partage⁶² et la copie⁶³, il encourage aussi le mélange interdiscursif (on pense à la polyphonie de Bakhtine) et la superposition des discours à travers la multiplication de ses couches scripturales⁶⁴.

⁵⁸Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique. Littérature et Internet*, Paris, Hermann, 2017, p. 90.

⁵⁹« Mieux qu’avec un texte, la relecture tend en effet à renouer avec l’écriture comme événement, et donc à régresser jusqu’au geste initial, cette bascule en écriture. Plus qu’un geste d’autorité qui voudrait forclore le sens d’une œuvre, la relecture vient ici ouvrir les œuvres anciennes, “transformer le livre en expérience web ouverte et mouvante”. Si la poétique de la relecture, parce qu’elle semble combler d’anciennes vacances, ne faisant qu’indiquer par là même l’incomplétude définitive du texte relu, inachève le texte, et croise également l’instabilité du texte numérique liquide, toujours susceptible de modifications ultérieures, “œuvre ouverte, protéiforme et constamment évolutive”. » (Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique, op. cit.*, p. 90 ; Alain Pierrot et Jean Sarzana, « Réflexion autour du livre et de l’œuvre numérique », dans Marin Dacos (dir.), *Read/Write Book*, OpenEdition Press, 2010, p. 21-27, disponible en ligne : [10.4000/books.oep.144](https://doi.org/10.4000/books.oep.144)).

⁶⁰Johanna Drucker, *Visualisation, op. cit.*, p. 78.

⁶¹Christian Vandendorpe parle ainsi de « matière labile » : « Mais, avec l’avènement du support électronique, le texte est devenu une matière éminemment labile : il peut être effacé en une fraction de seconde, modifié, transformé, corrigé indéfiniment et sans effort. La permanence du texte est aujourd’hui chose du passé. » (Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l’hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Boréal, 1999, p. 179). Milad Doueïhi, quant à lui, en parle comme d’un objet « tendre et mou » : « L’objet numérique premier est souple et, dans un certains sens, tendre et mou (en anglais : *soft*, comme dans *software*, par opposition à *hardware*). Cette mollesse est en effet la garantie et la source de sa grande force. » (Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2011, p. 31).

⁶²« Dans ce contexte, on peut dire que l’informatique, avec sa capacité à la fois à encourager le partage et à la contrôler (ou du moins à le contourner), se singularise, en partie, et surtout se caractérise par un accès plus large et des modes d’échanges qui souvent occultent, en tout cas à l’ère des plates-formes et des applications mobiles, la dimension informatique en quelque sorte perdue depuis le passage vers des interfaces graphiques du numérique qui ne tend qu’à se nourrir et à alimenter toutes les pratiques du partage. » (Milad Doueïhi, *Qu’est-ce que le numérique ?*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2013, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/qu-est-ce-que-le-numerique--9782130627180.htm>).

⁶³« Pourtant, voilà une propriété non seulement inédite dans l’histoire des matériaux mais, du point de vue phénoménologique, encore plus prodigieuse que la virtualité. De quoi s’agit-il ? Tout simplement de la possibilité technique effective d’engendrer instantanément un nombre potentiellement infini de copies d’un même élément, image, son, livre, peu importe : pour le processeur, il ne s’agit que de suites discrètes de 0 et 1. » (Stéphane Vial, *L’être et l’écran : Comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires France, 2013, p. 230).

⁶⁴Alexandra Saemmer parle ainsi de « la nature codée du texte numérique et son influence potentielle sur la sémiose ». Voir Alexandra Saemmer, « Hypertexte et narrativité », *Critique*, vol. 8/9, n^{os} 819-820, 2015, p. 637-652, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-critique-2015-8-page-637.htm>.

Les outils de production culturels favorisent le tissage hypertextuel (« l’hyperlien en tant que texte à manipuler⁶⁵ ») ainsi que le « remixage » des œuvres grâce aux pratiques renouvelées du collage (nous y reviendrons dans l’étude du manifeste du *Carré noir sur court-circuit*).

C’est donc peut-être une certaine stagnation de l’état de la Littérature – le « non-mouvement » donc – qui irrite la maison d’édition, dont l’agitation (lexicale, thématique, voire carrément cinétique) se traduit à travers les thèmes du progrès (croissance, mutation, révolution), de la destruction (violence, pyromanie) ou encore à travers l’interface numérique, constituée d’éléments interactifs et animés, à l’image de la littérature contestataire d’Abrüpt : une littérature *en mouvement*.

1.1.2. Révolution ?

La « révolte » chez Abrüpt apparaît d’abord comme une dénonciation du *statu quo* de la discipline, à une époque pourtant bousculée par la « révolution numérique » (nous reviendrons sur cette expression). Elle appelle au réinvestissement des formes et des genres par les voies du numérique, à la réappropriation de la langue à des fins idéologiques et à la contestation des canons et des institutions ; son appel au changement et au mouvement (éditorial, et même physique) est si insistant qu’on perçoit déjà une injonction au *mouvement pur* (à travers un lexique de la cinétique), qu’on pourrait rapidement comparer à un mouvement de *l’art pour l’art*. Elle se revendique ouvertement d’un avant-gardisme irrévérencieux, qui enjoint à détruire l’état présent (en recourant à un discours de la pyromanie) tout en invitant à imaginer les possibilités novatrices offertes par les médias numériques. Le texte regorge de formes d’opposition marquées à l’égard du champ littéraire, comme le rejet d’un « centre » au profit d’une dynamique élargie, marginale, voire réticulaire : « Dialectique et harmonieux, un réseau ouvert à la parallaxe, et la littérature s’y soulève. » (*Manifeste(s)* #47).

La « révolution » d’Abrüpt est donc bien différente de la révolution numérique industrielle, celle qui est généralement associée au progrès technoscientifique et dont les entreprises commerciales

⁶⁵*Ibid.*

(en particulier les GAFAM⁶⁶) sont des acteurs de premier plan. Cette époque de profonds bouleversements (qui a connu toutes sortes de phases, comme la bulle spéculative du « point com » à la fin des années 1990 ou la prolifération des appareils portables dits « intelligents » depuis le lancement du premier iPhone en 2007) est fortement conditionnée par des logiques marchandes. La convergence des usagers vers certains systèmes informatiques (les ordinateurs d'Apple, le système d'exploitation de Microsoft) et plateformes en ligne (Facebook, Google, Amazon) constitue une puissante tendance vers la centralisation qu'on pourrait comprendre à l'opposé de la démarche d'Abrüpt. Outre un certain enthousiasme pour les innovations technologiques, leurs motivations ne pourraient pas être plus différentes : alors qu'Abrüpt défend l'autonomie agentielle et la multiplicité des formes de subjectivité, les géants du numérique cherchent au contraire à étendre leur modèle uniforme au plus grand nombre, dans un objectif de rentabilité financière où les clients-utilisateurs participent de cette fin instrumentale⁶⁷. La révolution d'Abrüpt a beaucoup plus à voir avec les soulèvements populaires qui réclament une redistribution « horizontale », peut-être plus démocratique, du pouvoir politique. Sauf que les propos d'Abrüpt font tantôt l'apologie d'un anarchisme « chaotique », tantôt des appels à la révolution « communiste ». Nous examinerons plus en détail la teneur de cette idéologie politique dans l'étude de *La transdialectique*, laquelle tente de dépasser et de réunir ces oppositions dans un tout métaphysique. On se doute bien que la « révolution numérique » annoncée par Abrüpt relève aussi d'une ironie assumée, issue d'un profond désenchantement à l'endroit du capitalisme – capitalisme auquel elle tente de faire un spectaculaire pied de nez grâce à sa production militante (« anti »-livres gratuits, qu'on peut confectionner soi-même et redistribuer librement, utilisation de licences permissives qui disent, selon la lecture adaptative d'Abrüpt,

⁶⁶« GAFAM » est l'acronyme des cinq plus grandes puissances des technologies de l'information, ce marché faisant souvent l'objet d'oligopoles : Google, Amazon, Facebook, Apple et Microsoft. L'expression est aussi utilisée pour parler d'autres entreprises jouissant d'un statut comparable dans des secteurs particuliers, telles que Netflix, AirBnB ou Uber.

⁶⁷L'essayiste Shoshana Zuboff a proposé un paradigme pour désigner cette nouvelle forme de prédation économique à l'ère du numérique, consistant non seulement à capter les données comportementales, mais aussi à pouvoir rediriger les comportements individuels grâce à elles : le « pouvoir instrumentarien ». Voir Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York, PublicAffairs, 2019, 1^{re} éd.

« non au capital⁶⁸ »). L'aspect conatif de ses textes « révolutionnaires », qu'on peut apparenter aux avant-gardes artistiques (futurisme, constructivisme, suprématisme – nous y reviendrons) et aux dissidents politiques (comme Trotsky), participe du jeu esthétique de la maison d'édition.

Pour se défaire d'un supposé cadre de pensée dominant, voire le « dépasser » (« Révérence à ce qui dépasse le verbe. », *Manifeste(s)* #38), Abrüpt s'accommode de la langue, qu'elle manie savamment en surimposant les niveaux de lecture (métaphores, personnifications linguistiques, allusions intertextuelles, esthétique de l'« obscurité », dont l'écriture fragmentaire accroît l'opacité), quitte à « briser » volontairement sa syntaxe (« Fracture discours. » (*Manifeste(s)* #31) »). Abrüpt se pare de liberté, s'affiche comme organisation libre de penser, semblant s'affranchir des contraintes (institutionnelles, linguistiques) de son temps : « La langue emprisonne, le langage libère. » (*Manifeste(s)* #74). L'affranchissement de contraintes matérielles – voire de contraintes *tout court* – apparaît comme le moyen pour réinvestir les mythes sur la dématérialisation et l'émancipation (dont le discours ambiant sur le numérique demeure imprégné) afin de les mettre au service d'un authentique idéal culturel : celui (nous y reviendrons) d'une certaine « autonomie créatrice ». La question de la langue, comme cela a été évoqué plus tôt, est le haut lieu des revendications d'un texte manifestaire. On s'en sert comme arme, en la maniant librement, parfois jusqu'à inventer ses propres codes ou son propre langage. Les implications idéologiques dépassent celle de la langue seule : on comprend qu'à travers cet exercice d'affranchissement, d'autonomisation, voire de « dépassement », ce sont les structures économiques, sociales et politiques qui sont ainsi subverties.

1.1.3. Réseau

Tout manifeste suppose, dans la proclamation de son discours idéologique, la production d'un sujet particulier, d'un public virtuel :

⁶⁸Abrüpt, « Partage », *Abrüpt*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/partage/> ; page consultée le 21 avril 2023.

Il [le manifeste] met en forme et proclame, en face d'une idéologie reconnue, la pensée latente d'un public virtuel ; il lui sert de résonateur⁶⁹.

Ce public virtuel, latent, annoncé par les textes d'Abrüpt, c'est le « sujet réticulaire » – que nous aborderons avec le texte *La Transdialectique* plus loin dans ce chapitre. Prenons note de quelques éléments de contexte afin de saisir l'importance de la notion de *réseau*. Internet, nous l'avons vu, est une construction éminemment réticulaire ; c'est un réseau de réseaux ; son infrastructure est, au moins dans sa conception, *distribuée*, si bien que tout utilisateur qui s'y connecte a le potentiel d'y former un nœud, d'étendre le réseau et d'y mettre à disposition une création ou une innovation « qui se répandra dans le réseau et sera utilisé par d'autres[Cardon2019, p. 35] ». Ce processus n'étant pas, en principe, soumis à une autorité centrale (contrairement à une architecture centralisée, comme c'est le cas de l'infrastructure téléphonique⁷⁰), le réseau prend la forme que lui donnent ses usagers : il forme donc un *tout* alimenté par la singularité des individus, un *tout réticulaire*. Le ton impersonnel, voire désincarné des *Manifeste(s)*, du fait de l'absence de pronoms « je » ou « nous » – par contraste avec des textes manifestaires qui opposent explicitement un « nous » et un « eux » – laisse présager une intention d'indifférenciation, voire l'émergence d'une mouvance qui n'est pas encore nommée comme telle, mais dont les autres textes d'Abrüpt rendront assurément compte de manière non ambiguë.

Pourquoi ce caractère si indistinct et impersonnel ? La question de l'*identité* dans les environnements numériques est un sujet à la fois riche et vaste, nous y risquons quelques pistes hâtives. La disjonction entre les activités menées en ligne de celles qui se feraient « hors ligne » (une telle distinction mériterait d'être interrogée, en particulier dans le contexte d'une informatique ubiquitaire) a longtemps perduré avec l'opposition fallacieuse entre réel et virtuel⁷¹. La « déclaration d'indépendance du cyberspace » (*A Declaration of the Independence of Cyberspace*) par John Perry Barlow, texte à saveur libertaire qui s'érige notamment contre l'intervention des gouvernements dans la

⁶⁹Claude Abastado, *Introduction à l'analyse des manifestes*, *loc. cit.*, p. 8.

⁷⁰Alexander R. Galloway, *Protocol: How Control Exists After Decentralization*, Cambridge, MA, The MIT Press, « Leonardo », 2004, disponible en ligne : 10.7551/mitpress/5658.001.0001, p. 11.

⁷¹Stéphane Vial, *L'être et l'écran*, *op. cit.*, p. 155.

sphère cybernétique et l'application des lois issues du « monde terrestre », s'inscrit radicalement dans cette tendance (et à laquelle Abruïpt adhère sélectivement, nous y reviendrons). Si les plateformes web ont donné lieu à des pratiques identitaires multiples, comme la mise en scène de soi par le truchement de médias sociaux ou la participation à des jeux en ligne sous le couvert de pseudonymes, la connectivité à grande échelle s'est avérée un couteau à double tranchant : la relative centralisation d'Internet, que ce soit en raison du positionnement stratégique de son infrastructure (comme les câbles sous-marins reliant des régions plus ou moins vastes au réseau Internet⁷²) ou par l'entremise d'entreprises privées sur lesquelles circulent une part importante du trafic des données, a permis l'émergence d'une surveillance structurelle à l'échelle globale par des agences de renseignement gouvernementales^{73, 74}. En ce sens, la préservation de la vie privée *via* des méthodes de cryptage constitue déjà un geste politique. Échapper « au regard » par les voies de la clandestinité (prétendue ou avérée) relève non seulement d'un exercice de style (renvoyant par exemple à un *ethos* de la piraterie), mais d'une éthique compatible avec la préservation de la liberté civile et artistique. Le numérique permet la multiplicité, c'est l'une de ses caractéristiques : il est éminemment modelable, façonnable, car programmable – d'où son intérêt pour un mouvement qui revendique la pluralité (« La littérature en multitude de littératures. », *Manifeste(s)* #19 ; « La forme langagière se révèle multiple. », *Manifeste(s)* #4).

L'anonymat ou le pseudonymat sont des traits particulièrement saillants dans la culture hacker⁷⁵, et le droit à la vie privée y est souvent chèrement défendu – indépendamment du caractère

⁷²Nicole Starosielski, *The Undersea Network*, Durham, Duke University Press, « Sign, storage, transmission », 2015, p. 11.

⁷³Glenn Greenwald, Ewen MacAskill et Laura Poitras, « Edward Snowden: The Whistleblower Behind the NSA Surveillance Revelations », *The Guardian*, 2013, disponible en ligne : <https://www.theguardian.com/world/2013/jun/09/edward-snowden-nsa-whistleblower-surveillance>.

⁷⁴Au sujet des révélations faites en 2013 par le lanceur d'alerte américain Edward Snowden, voir par exemple le documentaire de Laura Poitras *Citizenfour*.

⁷⁵La méfiance envers l'autorité constitue d'ailleurs l'un des traits caractéristiques des hackers, qui préfèrent éviter les intermédiaires en favorisant une gouvernance horizontale, de pair à pair, fondée sur la coopération volontaire, ce qui leur permet de manipuler les choses directement et comme ils l'entendent. À ce sujet, voir Steven Levy, *Hackers: heroes of the computer revolution*, Garden City, N.Y., Anchor Press/Doubleday, 1984, p. 27.

licite ou non de l'activité concernée. Par exemple, l'encyclopédie collaborative Wikipédia ne demande pas à ses contributeurs de rattacher leur compte utilisateur à leur identité dans la vie civile « hors-ligne », et l'argument d'autorité (fondé sur le niveau de diplomation ou le statut social, par exemple) ne peut pas y être utilisé pour justifier une contribution (celle-ci devant, entre autres, être appuyée par des références vérifiables par toutes et tous). Dans une veine plus militante, on peut citer le groupe de « hacktivistes » *Anonymous*, qui, en guise de coup d'éclat, coordonne des opérations de sabotage qui mettent en échec les services en ligne de gouvernements ou d'entreprises dont ils dénoncent les abus. L'anonymat, parce qu'il confère aux membres l'immunité d'exercer leurs activités sans pouvoir être identifiés par les forces de l'ordre, constitue en soi une puissante manière de préserver son immunité. Mais même lorsque l'anonymat n'est pas strictement nécessaire (lorsqu'on ne se trouve pas sous l'emprise d'un régime autoritaire par exemple), elle constitue un atout de l'éthique du hackeur. Cette éthique, ainsi que le note Steven Levy, repose sur une méritocratie de la *production*, établie sans regard à l'identité du hackeur :

Le hacker doit être jugé selon ses hacks, et non selon de faux critères comme les diplômes, l'âge, l'origine ethnique ou le rang social et ce, conformément à la notion de mérite à laquelle on est très sensible dans les mondes numériques⁷⁶.

Abrüpt n'a que faire des titres et des étiquettes sociales : elle évalue la qualité de ses activités indépendamment de critères extrinsèques. Il y a justement une intertextualité potentielle dans le manifeste de l'antilivre, analysé plus loin : « Mais l'antilivre ignore son ennemi. Il l'abandonne à ses ruines. Il ne lutte pas, il s'évade, la perspective est l'échappée⁷⁷. » L'anonymat (ou le pseudonymat), s'il est déjà naturel dans les environnements numériques⁷⁸, empêche de prime abord à un biais de s'interposer dans un tel jugement de valeur, et représente une contrainte de plus pour le hackeur

⁷⁶« Hackers should be judged by their hacking, not bogus criteria such as degrees, age, race, or position (*Ibid.*, p. 30). »

⁷⁷Abrüpt, « Manifeste [Antilivre.org] », *Antilivre.org*, s. d., disponible en ligne : <https://www.antilivre.org/#manifeste> ; page consultée le 21 avril 2023.

⁷⁸On peut penser à la littérature « de profils » sur Internet et à ses traces d'« ombre ». Voir Marcello Vitali-Rosati, « Mais où est passé le réel ? Profils, représentations et métaontologie », *MuseMedusa*, n° 6, 2018, disponible en ligne : http://musemedusa.com/dossier_6/vitali-rosati/.

qui « essaye de se montrer plus malin que les autres⁷⁹ » pour exercer sa pleine liberté, défiant ainsi l'autorité à laquelle il cherche aussi à se soustraire.

Cette culture de l'anonymat semble caractériser une part significative de l'*ethos* créatif d'Abrüpt. L'identité des instigateurs de l'organisation demeure mystérieuse : qui sont-ils ? Combien sont-ils ? Comment parviennent-ils à assurer la production sur le plan économique ? Quand ont-ils commencé leurs activités⁸⁰ ? Ont-ils déjà travaillé dans l'industrie du logiciel ? Ont-ils fait des études universitaires dans un domaine connexe, comme celui de l'édition, des lettres ou encore de l'informatique ? Aucune mention explicite ne permet, au premier abord, de répondre à ces questions ; sauf qu'une telle absence ne semble pas fortuite dans un corpus connoté par l'illécite, la piraterie et la contrefaçon : « La littérature tisse un réseau clandestin sous les évidences du présent. » (*Manifeste(s)* #45) ; « Souhait de luminescence et toute sympathie pour qui falsifie la monnaie. » (*Manifeste(s)* #63). De même, Abrüpt, qui multiplie les réécritures, annonce qu'elle « trafique » – plutôt que *vend* – des objets dans son « échoppe », terme qui connote le caractère artisanal de sa production, en écho peut-être aux premiers circuits alternatifs qui permettaient de contourner la censure royale en France, alors que certaines publications interdites étaient passées « sous le manteau ». L'anonymat qui caractérise l'éthique hackeur est assurément convoqué, et sa motivation dépasse la seule question de l'individu, comme on le verra plus loin.

1.1.4. Information

Autre pan de la culture hackeur incarné par les textes d'Abrüpt : la libre circulation de l'information. L'accès au savoir est d'une importance capitale chez les hackers, qui sont de purs curieux : à leurs yeux, quiconque cherche à comprendre le fonctionnement d'un système – qu'il soit de nature informatique ou non – devrait pouvoir le faire librement et sans restriction⁸¹. Aucun

⁷⁹Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, « Les petites humanités », 2019, disponible en ligne : [10.3917/scpo.cardo.2019.01](https://scpo.cardo.2019.01), p. 40.

⁸⁰La toute première publication sur le site web canonique d'Abrüpt (abrupt.cc), est un recueil d'écrits de Simone Weil, paru en mai 2018 : <https://abrupt.cc/simone-weil/lespagnole>

⁸¹Steven Levy, *Hackers, op. cit.*, p. 27.

facteur matériel, financier ou même légal ne devrait y faire obstacle. La prémisse est la suivante : le savoir est une forme de pouvoir. Pour changer quelque chose dans le monde, encore faut-il en comprendre le fonctionnement, et l'accès au savoir devient un enjeu politique dès lors qu'il n'est pas libre : c'est de cette double liberté dont se revendiquent les hackers⁸². Le parti pris d'Abrüpt est sans équivoque à cet égard :

Nous nous vouons à la liberté de l'information et révérons ce que la piraterie littéraire corrompt au sein de nos langueurs sociales, mais nous *trafiquons* encore, contre tout espoir, quelques curiosités, en assurant de justes gains à nos auteurs complices⁸³.

Cette forme de « piraterie » s'érige ainsi contre l'« enchaînement » de l'information et du savoir à toute contrainte. La virtualité du numérique permettant une circulation accrue du flux d'information, on comprend l'affinité d'Abrüpt envers le régime « cybernétique », avec la réticularité et l'hypertextualité – voire l'*hyperconnectivité* – qui le caractérisent.

Une particularité se glisse toutefois dans ce passage : le trafic de « quelques curiosités » (du « papier », désignant notamment des livres sous forme de codex) – comme s'il s'agissait d'une entorse aux pulsions révolutionnaires d'Abrüpt. Une forme ancienne et, de surcroît, relativement figée, qu'on retrouve encore aujourd'hui parmi les « langueurs sociales » de l'époque. Ainsi, l'organisation ne cherche pas nécessaire à rompre *totalemment* (bien que sa position soit parfois radicale) avec le contexte socioculturel qu'elle critique tantôt brutalement (le caractère choquant est caractéristique du genre manifestaire), tantôt plus subtilement (dans une esthétique de l'obscurité, qui maintient à dessein une certaine opacité dans le sens). Abrüpt, lorsqu'elle ne récuse pas le champ qu'elle tend à réformer, affiche une certaine déférence quant à l'héritage du passé, tant sur le fond que sur la forme. Elle n'a rien contre « le papier », mais contre une idée particulière de la littérature qui y est rattachée : l'institution qui s'érige en instance de légitimation (comme dans un réseau centralisé,

⁸²Le manifeste iconique de McKenzie Wark *A Hacker Manifesto*, est éloquent à cet effet : « L'information libre doit être libre dans tous ses aspects – en tant que bien, en tant que flux, et en tant que vecteur. » (« Free information must be free in all its aspects – as a stock, as a flow, and as a vector. » Voir Mackenzie Wark, « A Hacker Manifesto », s. d., disponible en ligne : http://subso1.c3.hu/subso1_2/contributors0/warktext.html).

⁸³Abrüpt, *Organisation*, *op. cit.*

qui contrôle le flux d'information), la marchandisation du livre (considéré comme un rouage du capitalisme) et sa forme figée (qui uniformise le véhicule d'expression de la littérature). Sa filiation avec la culture numérique, notamment l'éthique hackeur (à entendre comme celle du bricoleur), est manifeste. La littérature d'Abrüpt est d'abord celle d'une littérature « fabriquée sur Internet » (les paratextes signalent systématiquement « Zürich et Internet » comme lieux de publication), conçue pour tirer profit des caractéristiques propres du média numérique, en particulier sa réticularité et sa virtualité.

1.2. *Manifeste* sur www.antilivre.org

L'antilivre est une dynamite, est son partage, est l'espace où l'électrique déploie sa langue d'aurore. L'antilivre est une divination, est sa brisure, est la piraterie qui insinue son rêve, sa révolution, parmi la clandestinité des réseaux. L'antilivre est une métamorphose, est son désordre, est l'affirmation d'une littérature des courts-circuits, de sa circulation joyeuse, contre l'époque, contre le livre et sa grammaire, contre sa chaîne et ses ronronnements, pour un futur des altérations, pour une information libre et réticulaire, pour une multitude éclairée par celle-ci. L'antilivre cisaille les lenteurs industrielles du siècle, il façonne des idées d'après-demain à force de recomposer la pluralité de ses passés. Ici, rien ne se tisse, rien ne stagne, le texte trouve une texture encore inconnue en ce qui le survolte, et le verbe, à rebours du flux de nos mondes, fabrique les structures nouvelles de son expression. Direction silicium : l'antilivre trafique de l'irréel pour que s'offre en partage l'abrupt⁸⁴.

Le court manifeste (dont seul un extrait est présenté ci-haut) de cet espace dédié aux « antilivres » énonce l'esprit contestataire d'Abrüpt et son envie de faire bande à part dans le monde de l'édition. Il constitue une vive critique envers l'institution littéraire et l'industrie du livre, l'une étant, d'après ce qu'on peut y lire, trop lente à évoluer (« contre le livre et sa grammaire, contre sa chaîne et ses ronronnements »), l'autre n'innovant pas assez au goût des auteurs (« l'antilivre cisaille les lenteurs industrielles du siècle »). Le ton est ouvertement révolutionnaire et avant-gardiste (ce que souligne par exemple dès l'ouverture la métaphore de la « langue d'aurore », non sans « écho » par exemple au fragment #20 des *Manifeste(s)*). L'un des thèmes majeurs de ce manifeste concerne la *forme* donnée aux objets littéraires, ce que le nom « antilivre » laisse déjà

⁸⁴Abrüpt, *Manifeste [Antilivre.org]*, *op. cit.*

présager : une certaine « opposition » au livre, en particulier vis-à-vis de la forme archétypale de celui-ci, le codex. Rapidement, on se rend compte qu’Abrüpt énonce des idéaux chers à la culture du cyberspace, à commencer par la libération radicale de l’information de sa matérialité. Ainsi, on peut comparer ce passage de la *Déclaration d’indépendance du cyberspace* par John Perry Barlow en 1999 :

Nos identités n’ont pas de corps ; ainsi, contrairement à vous [les gouvernements du monde industriel], nous ne pouvons obtenir l’ordre par la contrainte physique. [...] Nous nous répandrons sur la planète, si bien que personne ne pourra arrêter nos pensées⁸⁵.

aux affirmations suivantes formulées par Abrüpt dans son manifeste :

L’antilibre n’a pas de forme, son impermanence dispose de toutes les formes, il se transforme sans cesse, et son information brute ne connaît aucune fixité, aucune frontière, elle fragmente son essence, distribue le commun, déploie sa liberté au-devant de nos singularités cybernétiques⁸⁶.

L’opposition entre les logiques industrielles et l’univers cybernétique (cette « nouvelle demeure de l’esprit », écrivait Barlow) semble irréconciliable tant pour Abrüpt que pour Barlow, en vertu de l’idéal selon lequel l’information doit être libre de circuler :

L’antilibre y libère l’information, et l’information cherche son chaos⁸⁷.

La libération de l’information fait l’objet une mission dont Abrüpt se sent investie, et dont l’antilibre serait le pourvoyeur. C’est d’ailleurs ce qui intéresse la communauté des hackers, dont Abrüpt ne saurait être plus solidaire. « La sphère d’intérêt des hackers consiste en la libération de l’information de ses contraintes matérielles » stipule d’ailleurs le manifeste des hackers de McKenzie Wark⁸⁸. La genèse du web, comme nous l’avons mentionné dans l’introduction, découle justement d’une telle « libération de l’information de ses contraintes matérielles », certes dans une

⁸⁵ « Our identities have no bodies, so, unlike you, we cannot obtain order by physical coercion. [...] We will spread ourselves across the Planet so that no one can arrest our thoughts. » (John Perry Barlow, *A Declaration of the Independence of Cyberspace*, Electronic Frontier Foundation, 1996, disponible en ligne : <https://www.eff.org/fr/cyberspace-independence> ; page consultée le 2 mai 2021).

⁸⁶ Abrüpt, *Manifeste [Antilibre.org]*, *op. cit.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ « The class interest of hackers lies in freeing information from its material constraints. » (McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*, *op. cit.*).

version beaucoup moins idyllique (loin des « rêveries » de Ted Nelson et de son projet Xanadu qui a néanmoins influencé le concept d’hypertexte⁸⁹), et que plusieurs figures de proue de la culture libre, telle que Aaron Swartz⁹⁰, continueront à entretenir. Une telle émancipation se trouve intimement liée aux valeurs d’autonomie : le cyberspace, « c’est le lieu de l’autonomie parce que sans contraintes matérielles⁹¹ ». L’autonomie, tant économique que symbolique, constitue justement un thème récurrent dans les textes d’Abrüpt. Le texte manifestaire *excav.txt*, incarnation « multidimensionnelle » (multimédia) et à maints égards exemplaire de l’antilibre, se clôt justement sur cette finale spectaculaire :

Le combat s’annonce, et comme nous l’a appris l’histoire, la littérature est l’étincelle qui embrase la société, alors dans cette lutte où les propriétaires dominent, où la liberté semble si précaire, il faut faire feu littéraire, offrir aux multiples dimensions du texte leur indépendance, pirater les normes numériques pour instaurer une idée : l’autonomie créatrice⁹².

Il ne s’agit pas simplement de s’opposer au livre (et à ce qu’il représente, tant sur le plan esthétique qu’institutionnel), mais de se réapproprier les moyens de production, quitte à faire feu de tout bois, « pour que s’élèvent plus hautes les flammes de nos mutations ». Car le souhait d’Abrüpt, c’est qu’il n’y ait « qu’un » (et un seul, pourrait-ton préciser) « brasier » ; nous verrons ce qu’un tel énoncé peut signifier dans le manifeste suivant, *La transdialectique*. Contre le postulat illusoire selon lequel le numérique signerait la rupture avec ses incarnations matérielles, Abrüpt cherche plutôt à réaliser le même idéal d’émancipation précisément par le réinvestissement des formes matérielles, y compris « électriques »⁹³. La multiplicité des expressions créatives résiderait

⁸⁹Dominique Cardon, *Culture numérique, op. cit.*, p. 85.

⁹⁰Militant incontournable pour la promotion du libre accès au savoir, Aaron Swartz sera victime des droits et libertés qu’il a cherché à promouvoir, écrasé notamment par la justice américaine. L’hostilité de la part des institutions envers les activités pratiquées par Swartz a semblé illustrer l’opposition décrite par Barlow, qui dénonce le caractère dépassé des gouvernements et de la législation vis-à-vis le « Cyberspace ». Voir notamment le documentaire de *The Internet’s Own Boy: The Story of Aaron Swartz*, Kino Lorber, 2015.

⁹¹François-Bernard Huyghe, « Cyberspace », *Inflexions*, vol. XLIII, n° 1, 2020, p. 89-98, disponible en ligne : [10.3917/infle.043.0089](https://doi.org/10.3917/infle.043.0089).

⁹²Le Réseäu, « excav.txt », *Transdialectique.org*, 2018, disponible en ligne : <https://www.cyberpoetique.org/excav.txt/>.

⁹³La scission réelle entre l’information et sa matérialité, bien que marquante dans plusieurs mouvements cyber-inspirés, mérite néanmoins d’être rigoureusement examinée. Plusieurs autrices et auteurs qui ont étudié de près les questions du transhumanisme dénoncent notamment le caractère illusoire, voire dangereux d’une telle séparation. Nous aborderons le sujet au chapitre 2.

donc, d'après le manifeste, dans la multiplicité des matérialités permettant critiquement de les incarner. Le retour de l'idéal cybernétique se fait donc, presque paradoxalement, sous le signe d'un réalisme technique mettant à profit le savoir-faire informatique au service d'une littérature renouvelée, voire *avant-gardiste*, dont l'antilibre serait à la fois le véhicule multiforme et le symbole idéologique.

Non étranger au « mouvement *maker*⁹⁴ », Abrüpt propose aussi aux lecteurs des créations « DIY », à confectionner soi-même, puis à « brûler » – injonction pyromane, dont la violence et l'irrévérence ne sont sans doute pas étrangères au mouvement futuriste du début du XXe siècle⁹⁵, hautement symbolique à l'endroit de toute forme d'autorité (que celle-ci soit de nature institutionnelle ou autre) qui entraverait de quelque façon « l'autonomie créatrice ». Quel meilleur moyen d'assurer aux idées leur diffusion que la reproduction, simple, modeste et à faible coût, par tout un chacun ? « La fluidité harmonieuse d'une information libre favoriserait l'avènement d'une réelle démocratie animée par la justice sociale⁹⁶ » écrit Abrüpt dans son antilibre *excav.txt* : le projet politique, comme nous le verrons dans le manifeste suivant, fait aussi toujours partie du discours et s'ajoute aux couches énonciatives⁹⁷ dont l'écriture est aussi contaminée que les autres.

1.3. *La transdialectique*: entre transhumanisme et dialectique du dépassement

Le texte *La transdialectique* fait office de manifeste pour le domaine du même nom (www.transdialectique.org). Dans la constellation des espaces de publication d'Abrüpt, il est principalement destiné à accueillir des textes de théorie critique et de philosophie. On ne s'étonnera

⁹⁴Sur le mouvement *maker*, voir notamment Camille Bosqué, *Open design. Fabrication numérique et mouvement maker*, Paris, Éditions B42, « Esthétique des données » n° 04, 2021.

⁹⁵L'article numéro 9 du *Manifeste du futurisme* de Marinetti fait explicitement référence à la violence : « Nous voulons glorifier la guerre, — seule hygiène du monde —, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent [...] » (Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, n° 51, 1909, p. 1, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730>).

⁹⁶Le Réseaü, *excav.txt*, *op. cit.*

⁹⁷Voir notamment le concept d'énonciation éditoriale dans Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & Langages*, vol. CXLV, n° 1, 2005, p. 3-15, disponible en ligne : [10.3406/colan.2005.3351](https://doi.org/10.3406/colan.2005.3351).

donc pas d'y croiser des références (généralement implicites) à des figures et courants bien connus de l'histoire des idées, comme la philosophie politique de Karl Marx.

« La transdialectique », résume Abrüpt en ouverture du texte, « est une surrection des horizontalités. » (C'est ce même passage qu'on retrouve en quatrième de couverture.) Cette expression annonce, non sans opacité, la philosophie politique de la maison d'édition : la production d'un « sujet réticulaire », cette entité morale qui semble concilier la multiplicité dans l'unité, où aucun sujet n'est au-dessus d'un autre. Elle vise à créer, sinon permettre, de nouvelles formes d'expression qui s'affranchissent des limites dites « humaines » (ce qui est autorisé par l'institution, conforme à la grammaire, considéré comme étant de bon goût, etc.) et qui tendent vers des modèles « physicalistes » de la création, dépourvus de hiérarchies individuelles :

La pratique de ces perspectives, foisonnantes, infinies et sinueuses, déconstruit toute vérité empesant la pensée, et esquisse un entrelacs sensoriel où le devenir électrique de l'humain révèle un sujet réticulaire, une multitude autonome se confondant à son devenir spatial. Cette multitude se définit par l'unité de sa subjectivité, tel un réseau dont les entités s'autoréguleraient en permanence au fil de son accroissement⁹⁸.

Ce délire linguistique, Abrüpt le situe à l'aune de la (très sérieuse) *Aufhebung*, laquelle renvoie au caractère spéculatif du langage et à la conciliation d'éléments contradictoires au sein d'une même dialectique⁹⁹. Il s'agit de reconnaître les contradictions inhérentes à la multiplicité, tout en les réunissant dans un système dépourvu de hiérarchies. L'« horizontalité multiple » défendue dans *La transdialectique* relève d'un déconstructivisme radical : ce sont l'ensemble des catégories conceptuelles qu'on croyait acquises qui se trouvent attaquées, du logocentrisme (un usage « orthogonal » de la raison) à la démocratie (« où la somme des individuations architecture des hiérarchies et menace ce qui exprime une pluralité mouvante de l'être »). Abrüpt parle ainsi d'une « *Durch-hebung* » (« trans ») afin de mettre l'accent sur la dimension *transcendante* de la dialectique ici à l'œuvre,

⁹⁸Abrüpt, « Transdialectique », s. d., disponible en ligne : <https://www.transdialectique.org/> ; page consultée le 21 avril 2023, p. 4.

⁹⁹L'*Aufhebung* renvoie à un concept central dans la philosophie politique de Hegel et de Marx. Le mot allemand, employé avec une ambiguïté volontaire par Hegel, évoque à la fois la contradiction, le dépassement et la réconciliation au sein d'une même dialectique.

d'où le mot-valise qui donne le titre au texte. Le principe de non-contradiction, certes éprouvé en logique et en ontologie, n'est ici pas respecté: il ne s'agit pas d'écrire un traité philosophique, mais d'exposer une dialectique, de surcroît hégélienne, qui cherche justement à contester les limites qu'on croirait *a priori* indépassables.

Le texte dénonce avec une force palpable les systèmes de valeurs centrées sur l'humain, et en particulier les mécanismes modernes de fabrication de l'individu. En prenant position contre le culte de l'individu, la maison d'édition s'attaque ainsi à l'un des grands « malaises » de la modernité, énoncé notamment par le philosophe Charles Taylor :

La première cause de malaise [les transformations qui définissent la modernité] est l'individualisme. [...] Nous avons conquis notre liberté moderne en nous coupant des anciens horizons moraux. Nos ancêtres croyaient faire partie d'un ordre qui les dépassait¹⁰⁰.

Nommant la modernité elle-même, le texte *La Transdialectique* souligne l'absurdité d'une quête de la vérité qui tourne à vide, propulsée par l'égoïsme et sa « course à la domination individuelle »:

[L]a transdialectique émerge des formes réticulaires de la technique et renverse avec fracas l'établi moderne. Elle menace l'humain qui se menace lui-même, et c'est la recherche de la vérité qui ne s'y recherche plus, cette quête folle qui caractérise la pensée humaine dans sa violence impératrice. Mue par l'empreinte de l'*ego-roi*, cette recherche a fabriqué une course à la domination individuelle comme moteur premier de la modernité.

Mais la transdialectique s'arme contre la modernité! Elle invoque d'antiques spectres, les tragiques, se donne pour tâche d'abattre les hiérarchies individualisantes, trame un renouveau acentré des valeurs, dont la substance plurielle se rapprocherait des échos de la physique, cette totalité embrassant le réel et laissant paraître des champs obscurs au-delà du réel lui-même¹⁰¹.

La modernité, porteuse d'un individualisme fort qui fait s'effondrer les « ordres anciens », en-censerait un « souci de soi démesuré » qui favorise un usage particulier de la raison, ce que Charles Taylor appelle « raison instrumentale » et qu'on pourrait apparenter aux dérives rationalistes dénoncées par Abrüpt :

¹⁰⁰Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, trad. par Charlotte Melançon, Paris, Cerf, « Humanités », 1994, p. 10.

¹⁰¹Abrüpt, *Transdialectique, op. cit.*, p. 3.

Le désenchantement du monde se rattache à un autre phénomène important et inquiétant de l'époque. On pourrait l'appeler la primauté de la raison instrumentale. Par « raison instrumentale », j'entends cette rationalité que nous utilisons lorsque nous évaluons les moyens les plus simples de parvenir à une fin donnée. L'efficacité maximale, la plus grande productivité mesurent sa réussite. [...] Nous craignons que des décisions qui devraient être soumises à d'autres critères ne soient prises en termes d'efficacité ou d'un rapport entre coûts et bénéfices, que les fins autonomes qui devraient éclairer nos vies ne soient pas éclipsées par le désir d'accroître au maximum la productivité¹⁰².

Cette raison instrumentale, présentée en quelque sorte comme un calcul comptable, dénote surtout une *attitude* vis-à-vis des êtres et de leur rapport à soi, au point de les réduire comme simples moyens « assujettis à nos fins ». Elle érige la rationalité – ou plutôt un *usage particulier* de la rationalité – en force de décision toute-puissante qui sert d'abord et avant tout les intérêts de l'individu, reléguant les considérations pour le vivre-ensemble ou l'environnement au second plan.

En prônant l'abolition de toute forme de domination individuelle – de la propriété privée jusqu'à la notion d'individu elle-même –, Abrüpt s'oppose ainsi à tout un pan de la modernité. Une telle opposition se justifie par l'humain « qui se menace lui-même » – expression qu'on peut comprendre à la lumière de l'anthropocène, cette ère géologique caractérisée par les conséquences désastreuses de l'activité humaine sur la biosphère, ou encore à la suite des progrès militaires permettant d'envisager l'extinction de l'ensemble de la communauté terrestre. Le « dépassement » ne concerne pas seulement la notion d'individu, mais aussi – voire surtout – le dépassement de l'être humain en tant que celui-ci jouirait d'un statut particulier. Dans cette utopie radicale, espace, matière et mouvement composent une nouvelle unité qui abolit tout privilège individuel. Elle s'apparente à un posthumanisme qui, non content des catégories conceptuelles élaborées à partir de l'humanisme (et surtout non content de continuer à partir d'elles), cherche à démanteler ses *a priori* pour revenir à une philosophie non anthropocentrée – c'est-à-dire sans les biais d'une pensée qui accorderait systématiquement une place privilégiée aux êtres humains. Elle s'oppose radicalement aux courants transhumanistes qui envisagent l'avenir de l'être humain comme étant

¹⁰²Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, *op. cit.*, p. 12-13.

technologiquement augmenté¹⁰³ (lesquels renforcent le biais anthropocentré, ainsi que la propension dominatrice de l'être humain sur la nature, les autres espèces et même le cosmos – en témoignent l'expression « conquête de l'espace » et le piquetage de drapeaux nationaux sur la Lune).

Pour mieux nommer cette divergence parmi les courants posthumanistes, Marcello Vitali-Rosati suggère plutôt, à la lumière des travaux de la physicienne et philosophe Karen Barad et de Cary Wolfe, de parler de « pensée préhumaine » :

Le concept de posthumanisme n'est donc pas une invitation à dépasser l'humain pour aller vers une humanité augmentée – ce qui serait le vœu de certaines interprétations qu'on pourrait qualifier de transhumanistes – mais de questionner la catégorie même d'humain et sa relation avec le non-humain. [...] En continuant dans la direction de Barad et de Wolfe on peut donc affirmer que le posthumanisme n'étant pas un dépassement de l'humain pourrait être plutôt pensé comme un préhumanisme, dans le sens où il pointe une dynamique de production de l'humain à partir de relations qui précèdent l'humain¹⁰⁴.

L'horizon humaniste envisagé par ces penseurs n'est pas celui du progrès industriel – en phase avec le prestige accordé au solutionnisme technologique, dont se nourrit d'ailleurs la raison instrumentale – mais une profonde remise en question de ce que signifie le non-humain *avant même* qu'apparaisse la catégorie d'humain, et en quoi une telle opposition (entre humain et non-humain) peut être dépassée, voire abolie. Il semble qu'Abrüpt, ainsi armé « contre la modernité », aille dans le sens d'une telle pensée préhumaine.

En cherchant à « dépasser » ce qui est humain, le texte suggère aussi l'atteinte d'un « après-langage » – forcément indicible avec les moyens à notre disposition – qui fonderait un état esthétique correspondant à l'idéologie politique véhiculée par le texte, celle d'un anarchisme horizontal fondé non plus sur l'individu, mais sur une multiplicité irréductible d'entités *physiques*. La subjectivité qui est privilégiée n'est plus celle d'un individu, mais celle d'une forme réticulaire qui résonne en coextension avec son environnement – elle ne fait pas qu'occuper l'espace, elle le *devient* aussi.

¹⁰³Pour un tour d'horizon sur les courants posthumanistes et transhumanistes, voir par exemple l'introduction dans l'ouvrage Cary Wolfe, *What is posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, « Posthumanities series » n° 8, 2010.

¹⁰⁴Marcello Vitali-Rosati, *Pour une pensée préhumaine*, 2018, disponible en ligne : <http://blog.sens-public.org/marcellovitalirosati/pour-une-pensee-prehumaine/>.

L'aplatissement hiérarchique s'opère au niveau *physique*: il n'importe pas que ce soit de la matière issue d'un organisme vivant, d'un circuit électrique ou d'un système d'information :

En ce système cybernétique, où l'importance ne va plus aux pôles du système, mais à la communication acentrée entre ces pôles, le surhumain émerge non pas contre la dialectique, mais par la dialectique, il devient un sujet réticulaire niant toute entité individuelle, toute domination et faisant corps avec l'objet environnemental de sa subjectivité. Il se fait ainsi affirmation du commun, et surgit comme une métamorphose qui bascule vers un transhumanisme anarchiste et communiste¹⁰⁵.

On trouve alors le lien unissant le modèle éditorial, l'idéal politique, le contexte matériel d'énonciation et la subjectivité recherchée: une « communion » qui totalise, dans une entité explicitement « physique », « un seul mouvement subjectif de l'espace » ; un « sujet réticulaire » gouverné par une « totalité ontologico-politique ». La transdialectique abolit la distinction entre la physique et la métaphysique, dont la désuétude s'explique précisément parce qu'elle relève d'une construction anthroposituée. Penser le dépassement de l'humain, lorsque celui-ci n'est plus au centre d'un modèle représentationnel, constitue au mieux un défi épistémologique de taille (comment imaginer, avec un cerveau humain, une forme de subjectivité au niveau des particules, alors que la conscience, humaine ou animale, fait elle-même l'objet de débats philosophiques épineux¹⁰⁶?) et au pire une entreprise impossible.

Avec *La transdialectique*, Abrüpt signe un manifeste linguistiquement dense qui annonce le potentiel inédit de la création posthumaniste (ou préhumaniste, pour aller dans le sens des auteurs cités), sans jamais en donner une définition stabilisée (ne lui admettant aucune essence, si ce n'est, non sans une pointe d'humour¹⁰⁷, « que récursivité de son propre mouvement¹⁰⁸ »). Le texte postule

¹⁰⁵Abrüpt, *Transdialectique*, *op. cit.*, p. 6-7.

¹⁰⁶On peut penser par exemple à Thomas Nagel qui, dans son article *Quel effet cela fait-il d'être une chauve-souris ?*, énonce la difficulté insurmontable pour un être humain de faire l'expérience subjective d'un être biologiquement différent. N. Katherine Hayles convoque quant à elle la notion d'*Umwelt* (développée par le médecin Jakob von Uexküll) selon laquelle chaque organisme possède une expérience propre du monde, selon les modalités de son organisme. Voir N. Katherine Hayles, « Can Computers Create Meanings? A Cyber/Bio/Semiotic Perspective », *Critical Inquiry*, vol. XLVI, n° 1, 2019, p. 32-55, disponible en ligne : 10.1086/705303.

¹⁰⁷La récursion est un concept particulièrement usité en informatique, et certains auteurs n'hésitent pas à y recourir dans l'espace discursif. Par exemple, le logiciel libre GNU est l'acronyme récursif de « *GNU's Not Unix* » (GNU N'est pas Unix).

¹⁰⁸Abrüpt, *Transdialectique*, *op. cit.*, p. 5.

l'émergence d'une nouvelle forme de subjectivité, celle du « sujet réticulaire » dépourvu de toute individualité, mais néanmoins pleinement autonome. L'épigraphe fournit à cet effet un exemple ludique, car illustratif:

Que vive l'ontologie politique !
un · e passant · e cagoulé · e, plusieurs.

La ligne attributive joue naturellement sur l'ambiguïté du genre et du nombre (un ou une ? plusieurs ?), mais aussi sur la fonction attributive elle-même, qu'elle semble presque pasticher tant celle-ci est mêlée d'indifférenciation et d'anonymat. Le texte imprimé est d'ailleurs griffé d'un bloc de texte binaire, dont la séquence de zéros et de uns peut être ainsi traduite de l'ASCII : « Nous, le sujet réticulaire!¹⁰⁹ ». Le texte, ainsi signé à la troisième personne, tente d'incarner le premier l'idéal d'auctorialité réticulaire qu'il décrit : un auteur sans individu.

1.4. *Carré noir sur court-circuit*: de l'avant-garde suprématisiste à l'avant-garde « supra-électrique »

Carré noir sur court-circuit est une réécriture (*numérique*, est-il nécessaire de préciser) du *Carré noir sur fond blanc* (1915) par l'artiste russe Kasimir Malevitch. L'œuvre, constituée d'une vidéo d'environ trois secondes jouée en boucle à la manière d'un gif animé, est superposée d'un bref texte en police en empattements (le Crimson, d'ailleurs utilisé pour composer l'ensemble des productions d'Abrüpt¹¹⁰) et est animée d'effets de distorsions qui évoquent les problèmes d'affichage d'un téléviseur analogique. « Fomenter l'électrique sous peau de rêve. » peut-on lire énigmatiquement sur le carré noir.

¹⁰⁹On devine, bien sûr, l'accent manquant pour donner « réticulaire », l'ASCII ne permettant d'encoder qu'une séquence limitée de caractères, ce qui exclut notamment les diacritiques.

¹¹⁰Dans le colophon de son site principal, Abrüpt signale l'utilisation d'une seule police de caractères pour composer le texte du site, ainsi que la majeure partie de ses ouvrages, le Crimson, libre de droits. Voir Abrüpt, « Colophon », *Abrüpt*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/colophon/> ; page consultée le 11 août 2023.



Fig. 1.3. Instantané de l'image animée intitulée *Carré noir sur court-circuit* (Abrüpt, vidéo au format MP4, 3 secondes), disponible en ligne : <https://www.cyberpoetique.org/sens>.

Disponible à l'adresse <http://www.cyberpoetique.org/sens>, l'œuvre correspond au manifeste de la cyberpoétique, de manière analogue au texte manifestaire de la transdialectique, disponible symétriquement à l'adresse <http://www.transdialectique.org/sens>. Ce carré noir sert de fondement au « sens » de cet espace, ce que dénote son URL. « Que faire ? » demande le titre

interrogateur de la page web, à l’instar du texte manifestaire de l’espace transdialectique.org. Quel est donc le sens de ce manifeste, si avare en mots ?

Le recours au *Carré noir* de Malevitch n’est pas un choix anodin, celui-ci représentant une « icône » – à la fois littérale et métaphorique – de l’avant-garde du début du xxe siècle¹¹¹. Malevitch, aux côtés de plusieurs autres artistes cubo-futuristes comme Vladimir Tatlin, tient une mythique exposition à l’été 1915 intitulée « 0,10 : la dernière exposition futuriste » dans laquelle y est notamment montré, pour la première fois au public, le célèbre carré noir, ainsi que le manifeste du mouvement fondé à l’occasion de cette exposition, le suprématisme. Critique acerbe des peintres « académiques » et des idéaux esthétiques « passésistes »¹¹², Malevitch cherche aussi à produire un ultime renouvellement qui unifiera le cubisme et le futurisme, lesquels caractérisent plusieurs courants de l’avant-garde de l’époque. Le cubo-futurisme, auquel adhéraient jusqu’alors la plupart des suprématises en devenir, constituait déjà un discours radical :

Le cubo-futurisme est bien plus qu’une simple tendance artistique dont se réclame Malevitch. Un tableau cubo-futuriste représente rien de moins que l’aspect pictural d’une nouvelle conception du monde. Désormais celui-ci n’est plus une masse statique, mais la somme de processus imprévisibles et fluctuants. L’homme a imaginé des structures rigides et des lois physiques pour donner un sens au chaos de l’univers. Pour les cubo-futuristes, ce rationalisme n’est qu’un système philosophique parmi d’autres, et un système extrêmement limité qui ne prend en compte que les problématiques matérialistes. On s’accroche à la raison par peur de l’impensable – par peur d’un mode illogique, anarchique et ingouvernable¹¹³.

La fragmentation opérée par les cubistes cherche à exprimer une vérité d’un autre ordre, qui échappe à la rationalité de premier niveau. « Celui qui ose rejeter la logique peut explorer d’autres sources de créativité plus profondes », écrit Linda S. Boersma à ce sujet¹¹⁴. « En dépassant l’apparence des choses, le peintre révèle un monde caché, régi par une logique autre que celle du “bon

¹¹¹Nous nous devons de mentionner le *Manifeste du futurisme*, également incontournable, de l’écrivain italien Filippo Tommaso Marinetti.

¹¹²On peut lire à cet effet la réponse de Malevitch au critique Alexandre Benois. Voir sa *Lettre à Alexandre Benois*, notamment dans Kazimir Severinovich Malevitch, *Écrits*, Andrei B. Nakov (dir.), Paris, Ivrea, 1996 Nouvelle édition revue et augmentée.

¹¹³Linda S. Boersma, *0,10 : la dernière exposition futuriste*, Paris, Hazan, 1997, p. 24.

¹¹⁴*Ibid.*, p. 25.

sens” réducteur¹¹⁵ »: s’attaquant non pas à la rationalité ou à la pensée systémique comme telles, mais à un certain *cantonnement philosophique* (qui réduirait l’horizon intellectuel des penseurs et artistes aux seuls systèmes logiques, rassurants car prévisibles et limités), Malevitch milite ainsi pour un pluralisme qui suggère un constant dépassement de l’être humain par la nature, ses formes, et surtout par ce que l’esprit humain ne peut ni penser ni se représenter formellement.

La non-figuration tire ainsi sa force de ce qu’elle exprime *négativement*, par un retrait qui évoque la plus totale abstraction. L’art suprématisiste est ainsi décrit comme « non-objectif », convoquant l’intelligence du public pour donner sens à l’œuvre. Dans le cas du *Carré noir*:

Le blanc suprématisiste représente l’infinité cosmique, l’espace sans point de fuite, parce qu’il n’y a rien. Ce blanc n’exprime rien, et représente un état indifférent, au-delà du temps, alors que le noir, selon Malevitch, contient encore l’espoir que de cet état quelque chose émergera¹¹⁶.

C’est au rang métaphysique que Malevitch cherche à ériger le suprématisisme, faisant de cet art un système philosophique¹¹⁷ capable accueillir toutes les significations. Pour ce faire, Malevitch énonce son intention de décloisonner le langage, en dénonçant ses limites comme telles. Les poètes Alexeï Kroutchonykh et Velimir Khelibnikov désignent ainsi un langage « trans-rationnel », « au-delà de la raison », par le nom de « zaoum », afin de dépasser la signification conventionnelle donnée à la « rationalité ». Dans un manifeste publié en 1913 avec Kroutchonykh et Matiouchine, Malevitch proclamait ainsi « la destruction de la claire et honnête langue russe et de la pensée rationnelle¹¹⁸ ». (On note immédiatement les affinités avec le texte *La transdialectique*, manifeste cousin du *Carré noir sur court-circuit* d’Abrüpt et dont on distingue des liens très apparents avec les travaux de Malevitch.) La « destruction » du langage, expression dénotant une attitude pyromane commune aux discours des avant-gardes, s’accompagne de la destitution de la toute-puissance de la rationalité,

¹¹⁵*Ibid.*

¹¹⁶*Ibid.*, p. 58-59.

¹¹⁷Elitza Dulguerova, « Kasimir Malevitch, Croix [noire], 1915 », dans Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d’oeuvre ? Exposition présentée au Centre Pompidou-Metz du 12 mai 2010 au 29 août 2011*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010, p. 197.

¹¹⁸Linda S. Boersma, *0,10, op. cit.*, p. 25.

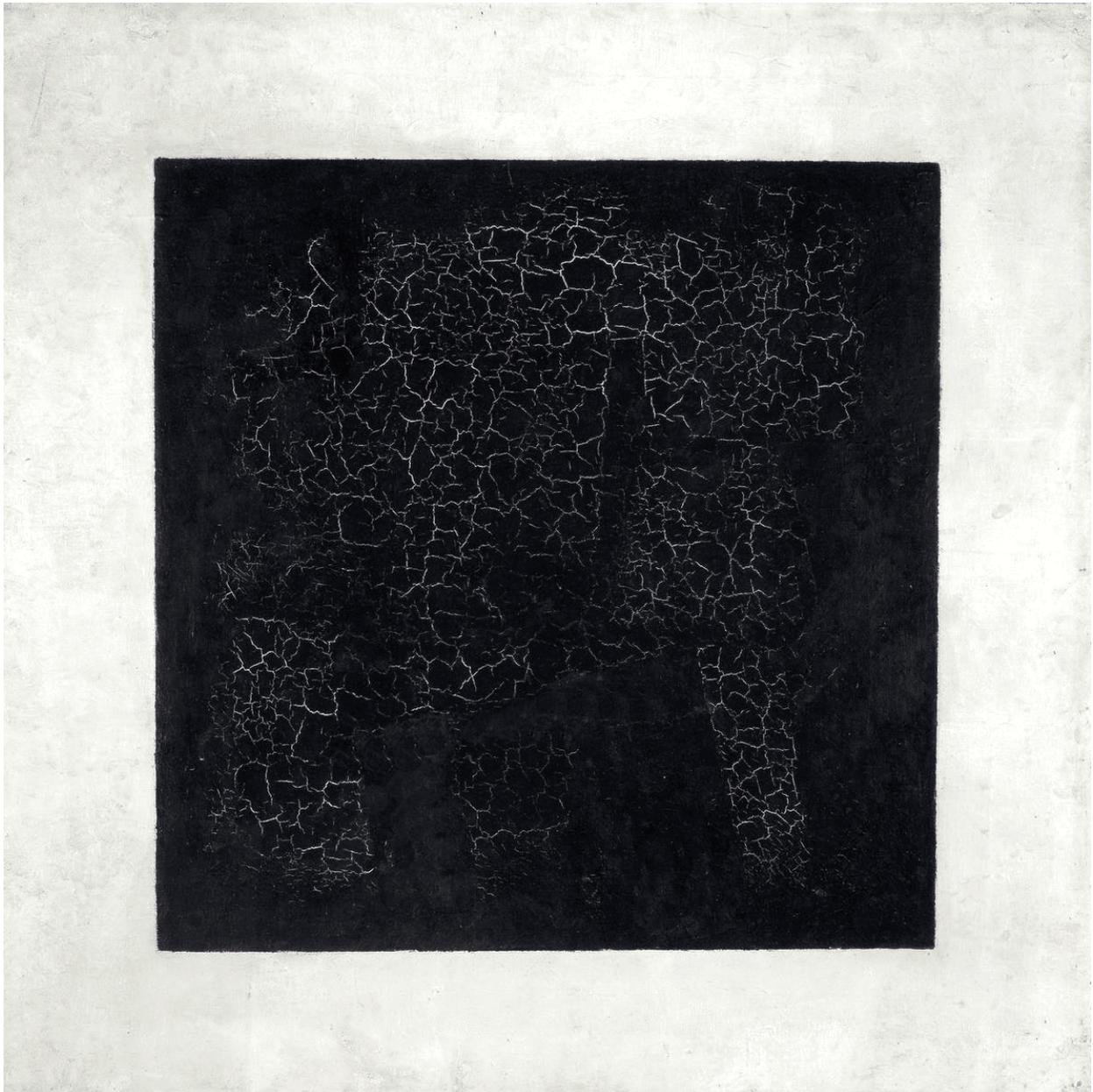


Fig. 1.4. *Carré noir sur fond blanc* (1915) par Kazimir Malevich. (Image libre de droits, mise à disposition sous licence Creative Commons Zero, domaine public.)

au profit d'une autre, plus transcendante, celle du zaoum. L'intention suprématiste est totale, en témoigne une lettre de Malevitch adressée à Matiouchine :

Je commence à comprendre la signification et la logique de la nouvelle raison qui vient d'apparaître (le zaoum) [...]. Dans ce zaoum se trouve aussi une loi stricte qui donne aux images leur raison d'être. Pas une seule ligne ne devrait être

tracée sans que nous soyons conscients de cette loi ; alors seulement serons-nous vivants¹¹⁹.

D'où le souhait d'inventer un langage pictural (dans la lignée du cubisme ambiant et dont le carré noir est peut-être l'expression la plus radicale) qui nie l'exclusivité de chacun de ces régimes linguistiques, et qui s'avère notamment libéré de la contrainte du réalisme. Car l'intention avouée de Malevitch n'est pas de faire table rase dans l'histoire de l'art (bien qu'il dénonce la « stagnation » des courants esthétiques établis dans la tradition, des vénus romaines aux paysages impressionnistes du siècle précédent), mais d'en assurer une continuité et dont l'art non objectif serait l'« évolution logique » :

Pour lui [Malevitch] le suprématisme, l'art « non objectif », loin d'être un rejet de la tradition picturale, en est l'évolution logique. Dans *Le Suprématisme, 34 dessins* qui présente de manière presque cinématographique le développement de l'idiome suprématisiste, le *Carré noir* est défini comme le premier pas de la création non objective, sans doute l'étape de 0 à 1 que Malevitch décrit dans son texte pour l'exposition 0, 10. Et bien que le rôle de matrice qu'il donne à ce tableau ne corresponde sans doute pas à la réalité de son évolution formelle, le *Carré noir* est encore aujourd'hui considéré comme un « enfant royal », l'origine du suprématisme, l'art de la création qui a détrôné l'art de l'imitation¹²⁰.

Le *Carré noir*, pour provocateur qu'il ait été aux yeux de la critique, deviendra alors l'emblème de ce mouvement (dont la vie active aura été, pour plusieurs raisons, de courte durée¹²¹). Sa reprise par Abrüpt constitue un geste hautement symbolique, au sens où la maison d'édition semble témoigner de sa déférence à l'endroit de cette école centenaire (avec laquelle elle partage d'ailleurs de nombreux préceptes et revendications). Sa considération soigneusement mesurée pour la tradition, avec laquelle elle ne cherche pas à rompre tout à fait (puisant tantôt dans un « savoir artisanal » et redoublant les renvois à des figures connues), constitue une attitude étonnante au vu de la désinvolture dont elle fait preuve et de la teneur des réformes qu'elle annonce.

¹¹⁹Cette lettre de Malevitch peut être retrouvée dans l'ouvrage : Kazimir Malevitch, *Essays on art*, Troels Anderson (dir.), Copenhague, Borgen, 1968.

¹²⁰Linda S. Boersma, *0,10, op. cit.*, p. 59-60.

¹²¹Parmi les raisons qui expliquent la portée limitée du mouvement suprématisiste, on compte le régime stalinien, auquel l'art moderne ne plaisait pas, ainsi que le fait que les œuvres russes traversaient difficilement le « rideau de fer ». Malevitch aura eu juste le temps de disséminer quelques-unes de ses œuvres en Europe avant de revenir en Russie vers la fin de sa vie (il mourra en 1935 d'un cancer).

Le *Carré noir* de Malevitch est donc non seulement *repris* (graphiquement et idéologiquement), mais *réinvesti* par Abrüpt afin de lui donner un sens nouveau, dans une démarche de « resémantisation » que Gilles Bonnet décrit comme « une recherche plurimédiatique au croisement des supports et des arts¹²² ». Le texte et l'animation du *Carré noir sur court-circuit* ajoutent une nouvelle couche au tableau, lui-même déjà une « réécriture » d'un tableau suprématisme (probablement le premier, peint par Malevitch¹²³). On pourrait dire que cette nouvelle « itération » du *Carré noir* (Malevitch en aurait peint au moins quatre de son vivant) est à la fois « palimpsestueuse » et « multimédia ».

Mais surtout, l'œuvre annonce l'une des principales réformes d'Abrüpt : celle de recourir au substrat électrique comme matière première pour forger sa littérature nouvelle, une littérature de « courts-circuits ». L'empreinte numérique de l'œuvre vidéo, caractérisée par une « esthétique *glitch* » (ou, comme l'écrit Abrüpt, /g/lit/ch/térature en jouant sur la syntaxe de substitution des programmes informatiques), évoque une certaine forme de dysfonctionnement technique, et par là le dysfonctionnement tout court (du champ littéraire, de ses institutions, voire de l'humanité tout entière), Abrüpt souhaitant ouvertement œuvrer « au désœuvrement¹²⁴ ». C'est aussi comme si l'œuvre de Malevitch avait été elle-même trafiquée, détournée, *court-circuitée* justement – à commencer par son titre, dont le « fond blanc » a été substitué par le plus étonnant « court-circuit ». La confusion entre le médium et son phénomène contribue tout autant à subvertir le sens du premier titre. On pourrait dire, également, qu'elle évoque la « dynamique électrique » qui caractérise le mouvement d'avant-garde chez Abrüpt.

¹²²Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique*, op. cit., p. 65.

¹²³« Le *Carré noir* n'est probablement pas la première œuvre suprématisme, quoique Malevitch ait affirmé le contraire. Il n'est pas la *tabula rasa* miraculeuse à partir de laquelle s'est élaboré le suprématisme. Car sous le tableau se trouve une autre composition, qui, selon toute probabilité, est déjà une peinture suprématisme. » Voir Milda Viktorina et A. Lukanova, « A Study of Technique. Ten Paintings by Malevich in the Tretyakov Gallery », dans *Kazimir Malevich 1878-1935*, Los Angeles, Armand Hammer Museum/Washington Press, 1990, p. 187-197, p. 58, cité dans Linda S. Boersma, *0,10*, op. cit.

¹²⁴Abrüpt, *Organisation*, op. cit.

Enfin, la question de l'icône : lors de l'exposition 0,10, Malevitch avait accroché son *Carré noir* dans le coin de la salle, près du plafond et en diagonale. Cette disposition particulière, qui n'était pas au goût de la critique, a été réservée pour cette œuvre seule, et pour cause :

Toute œuvre d'art placée en diagonale dans ou devant un angle prend un sens particulièrement chargé en Russie, profondément ancré dans la tradition populaire. Car il s'agit de la place réservée à l'icône sacrée. Avant la révolution, toutes les maisons paysannes possédaient leur « Krasny Ugol », le « beau coin » ou « coin rouge », où les icônes étaient disposées à l'intersection de murs adjacents. [...] C'était la place centrale de la maison, celle où se rendaient les hôtes dès leur arrivée pour honorer l'icône, symbole de la présence divine. Cette coutume, Tatlin comme Malevitch la connaissaient¹²⁵.

Malevitch connaissait la signification de ce « coin sacré » et l'a ainsi exploité pour donner à sa création le statut qu'on lui connaît : celui d'icône, non seulement pour le suprématisme, mais aussi pour l'art abstrait en général¹²⁶. La notion d'icône s'entend ici au sens religieux, d'« acte de foi », ainsi salutaire de l'ensemble du mouvement suprématisiste.

Abrüpt, reprenant le symbole ainsi chargé d'une teneur historique et manifestaire, s'en sert également à titre d'icône visuelle pour son espace cyberpoétique.org. Un petit carré noir sur fond blanc trône ainsi en haut de l'écran, dans la barre supérieure du navigateur, près du titre en guise d'*icône littérale*, celle qu'on retrouve en parcourant ses sites web récents ou favoris, une « favicône » (en anglais : *favicon*). C'est aussi l'élément graphique utilisé pour les boutons sur la page, comme celui permettant de révéler le menu principal. Le carré noir est partout, et les affinités idéologiques avec Malevitch (ainsi qu'avec les mouvements cubistes, futuristes, constructivistes et suprématisistes de la même époque, dont témoignent œuvres choisies comme vignettes ou couvertures pour les œuvres de cet espace) laissent entendre qu'aucune de ces coïncidences n'a été laissée au hasard.

¹²⁵Linda S. Boersma, *0,10, op. cit.*, p. 69.

¹²⁶« En moins de temps qu'il n'a fallu pour le dire, le *Carré noir* provocateur est devenu le centre de l'attention générale. Bien qu'au départ il soit plus un sujet de controverse que d'admiration, il atteindra finalement le statut de "Joconde" de la peinture abstraite. Les contre-reliefs de Tatlin seront reconnus plus tard, mais ne parviendront jamais à la notoriété de la peinture de Malevitch. » (*Ibid.*, p. 71)

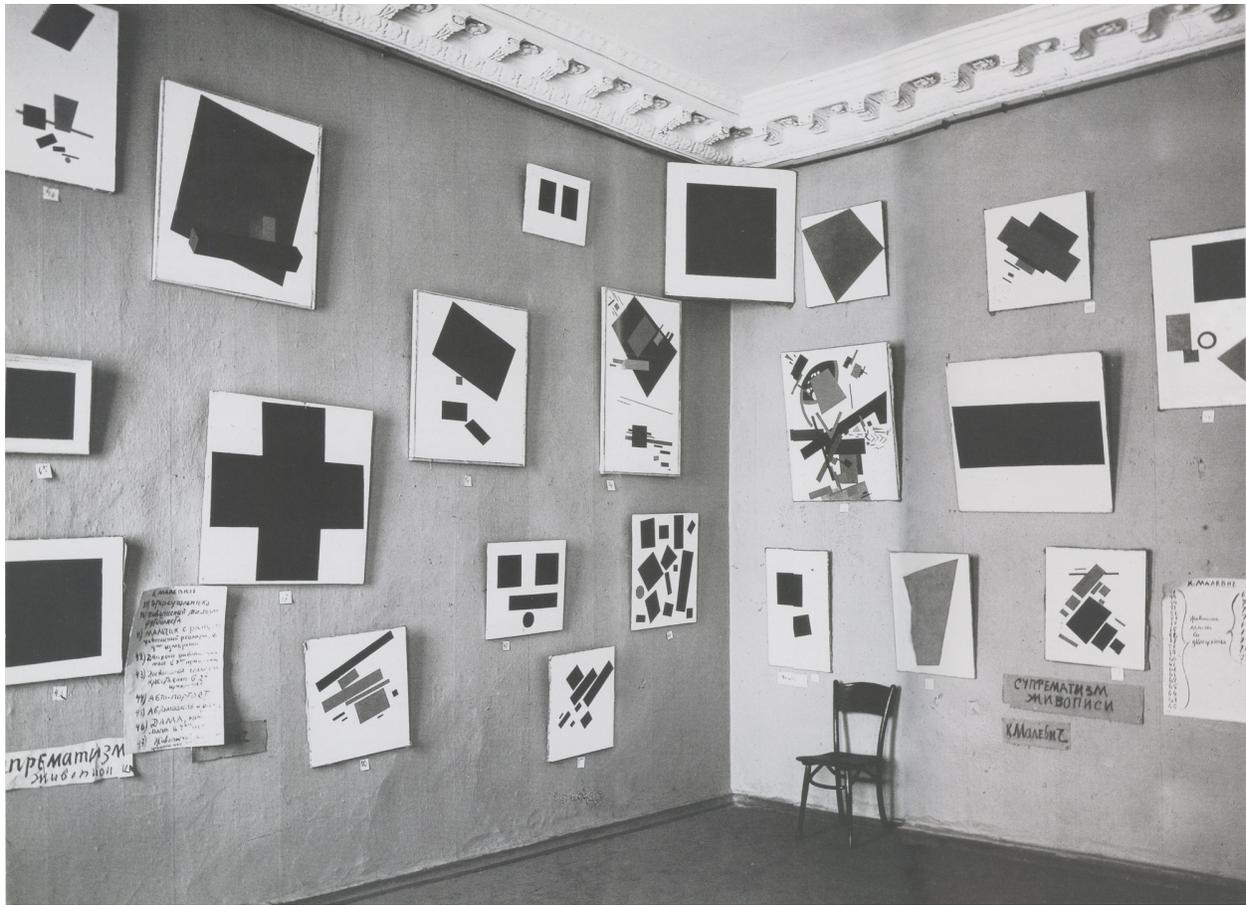


Fig. 1.5. Vue d'ensemble d'œuvres de Malevitch exposée lors de *0,10: la dernière exposition futuriste*.

1.5. Conclusion du chapitre

Abrüpt ne se contente pas de réserver ses intentions à une seule pièce maîtresse, les disséminant plutôt à travers une foule de « textes » (entendus ici au sens large de productions culturelles et techniques) qui semblent néanmoins dialoguer entre eux. On pourrait voir dans cette séquence une forme de réitération, d'effet boule-de-neige : un premier manifeste est lancé, un deuxième, et ainsi de suite. Plusieurs autres textes à caractère manifestaire mériteraient également d'être lus et analysés ; par souci de concision, nous n'en avons choisi que certains, avec des renvois occasionnels vers des extraits significatifs comme les pages *Organisation* ou *Partage*, ou encore l'antilibre multimodal *excav.txt* (dont on peut faire les expériences complémentaires sous forme de son, d'image

et de vidéo, ou en faire la lecture dans sa version « texte brut »). Les thèmes entourant la matérialité (le papier, le régime numérique), ses rapports avec le pouvoir institutionnalisé (les instances d'autorité sanctionnant la langue et le bon goût), les concepts philosophiques sous-tendus par les choix techniques (qui réconcilient les idéaux cybernétiques avec un réalisme matériel) participent non sans cohérence d'un vaste projet esthétiquement novateur et politiquement militant. Cette première analyse thématique, nous l'espérons, jette un éclairage utile sur certains enjeux les plus saillants, que nous tâcherons d'approfondir à travers des études de cas dans les deux prochains chapitres.

Chapitre 2

Naufrages : une œuvre-programme

Naufrages de Beata Raoul est un recueil qui aborde la souffrance et l'altérité anonymes à travers des séries de « messages » fictifs. Le recueil est proposé au format JSON, balisé de manière à être facilement exploitable par divers langages de programmation. Le format JSON, de l'acronyme « notation d'objet JavaScript¹²⁷ », permet de structurer des « objets » grâce à des couples d'attributs et de valeurs. C'est un format d'échange de données apprécié pour sa grande interopérabilité, mais aussi sa lisibilité par des humains : il n'est d'ailleurs pas nécessaire de disposer de compétences avancées en informatique pour faire une lecture littérale du contenu d'un tel fichier.

```
1 {  
2   "voix": "beata raoul",  
3   "recueil": "naufrages",  
4   "fabrique": "abrüpt éditions",  
5   "temps": "février 2019",  
6   "libre": "∅ 2019 abrüpt éditions, creative commons zero",  
7   "messages": [
```

Extrait 2.1. Ouverture du recueil *Naufrages*. La première accolade (ligne 1) et le crochet déclarant le début de la série de messages (ligne 7) seront refermés à la fin de l'œuvre, conformément à un objet JSON valide.

¹²⁷L'acronyme JSON vient de l'anglais *JavaScript Object Notation*.

Le début de l'œuvre en JSON est formé de couples d'attributs et de valeurs triviaux : on y retrouve les « données » du colophon, qui, dans l'exemplaire imprimé, répètent explicitement les informations de la page en regard : l'autrice, le titre, la maison d'édition, la date de publication et la licence. Le format JSON imposant de délimiter les chaînes de caractères par des guillemets doubles et la séparation d'attributs par des virgules, la syntaxe est respectée pour que le JSON soit valide. Sauf que cette déclaration à première vue redondante comporte quelques singularités : d'abord, les étiquettes des propriétés sont en français. Cela peut paraître peu étonnant, mais les pratiques en programmation incitent souvent à poursuivre le balisage dans la langue dans laquelle ils ont été créés (l'anglais le plus souvent) ; dans l'alternative, on risque de produire des mélanges de langues au sein du code informatique. Un programmeur peut choisir de nommer ses objets avec une nomenclature francophone (par exemple, `administrateur` et `utilisateur`), sauf que ceux-ci seront nécessairement énoncés contiguëment à des termes réservés au langage de programmation (par exemple, dans la déclaration `class administrateur extends utilisateur {}`, les termes `class` et `extends` sont réservés et doivent obligatoirement être utilisés tels quels dans le code source). Dans certaines circonstances, il est tout simplement découragé d'employer des « caractères spéciaux » (c'est-à-dire qui ne sont pas compris dans l'ensemble ASCII, soit l'alphabet latin excluant les caractères accentués) pour des raisons de compatibilité entre les parseurs ou les éditeurs de texte (dont certains ne sont pas paramétrés pour accueillir correctement les chaînes de caractères comportant des signes diacritiques). Les mots normalement accentués s'en trouvent souvent « dénaturés », car dépourvus de leur graphie régulière (par exemple : `calendrier.creer(nouvelEvenement)`). Abrüpt, en investissant le paratexte (ou péri-texte) en langue française lorsque celui-ci est de coutume rédigé en anglais (il s'agit après tout de la *JavaScript Object Notation*), affiche déjà publiquement son appropriation du format, en n'y laissant rien « par défaut » – à commencer par les étiquettes de propriétés. La substitution de ces étiquettes (« clés ») est justement un premier cas d'appropriation par la réécriture : « voix » pour « auteur » ; « fabrique » pour « maison d'édition » ; « temps » pour

« date » ; « libre » pour « droits » ; et enfin « messages » pour « textes ». Nous y reviendrons, car ces réécritures sont particulièrement signifiantes dans le corpus d'Abrüpt.

Dans la version imprimée ou imprimable (`antilibre.pdf`), la première partie du fichier JSON est placée sur une page à part. L'objet s'ouvre avec une accolade (`{`), symbole limitaire qui dénote le début d'un « objet », ici l'œuvre (ou « objet-œuvre ») que constitue le fichier `abrupt_raoul_beata_naufrages_antilibre.json`¹²⁸. L'accolade ouvrante (extrait 2.1, ligne 1) n'est pas encore appariée à son accolade fermante, de même que les « messages » (ligne 7), dont le crochet ouvrant annonce une série, un « tableau » (*array*), comme pour marquer le caractère justement sériel du recueil que le lecteur tient entre ses mains. Les crochets `[]` annoncent souvent une série d'éléments similaires, dont la structure sera répétée, potentiellement indéfiniment. Le lecteur pourra s'attendre à lire des objets ou des éléments similaires, un à la suite de l'autre ; c'est en particulier sur cette structure que nous nous pencherons ici.

```
1 {
2   "signal": "1",
3   "navire": "saudade",
4   "chavire": [
5     14.803571,
6     -20.492766
7   ],
8   "nauffrage": [
9     "de vieilles femmes",
10    "recrues par l'ordure",
11    "sur lesquelles une neige étrangère",
12    "de vieilles femmes",
```

¹²⁸Le fichier JSON est disponible sur le dépôt Git de l'œuvre, en particulier à l'adresse suivante : https://gitlab.com/cestabrupt/beata-raoul-naufrages/-/blob/master/abrupt_raoul_beata_naufrages_antilibre.json.

```
13 "purifient",
14 "d'aisances le citoyen",
15 "du digne qui s'offre les heures",
16 "des heures carmélites",
17 "de vieilles femmes",
18 "...".
19 ]
20 }
```

Extrait 2.2. Extrait tronqué du premier objet des messages, le premier « naufrage » du recueil.

Un message est représenté par un objet tel que le premier « signal » montré dans l'extrait 2.2. Il est caractérisé par les quatre attributs suivants :

- **signal** : s'apparente à l'attribut `id` couramment utilisé comme identifiant unique. Généralement, la valeur numérique de l'identifiant est automatiquement incrémentée dans une base de données pour éviter les références ambiguës ainsi que les doublons. Les messages sont ordonnés de manière croissante par valeur de `signal`. La fonction de cette propriété est essentiellement de nature référentielle.
- **navire** : caractérisé par une courte chaîne de caractères, sa valeur textuelle s'apparente au titre de chacun des messages du recueil.
- **chavire** : s'apparente à une donnée de type coordonnée géographique. Chaque message du recueil comporte une donnée du même type, soit un tableau à exactement deux éléments qui sont des numéros à valeur décimale, soit la longitude et la latitude.
- **naufrage** : s'apparente à l'ensemble des fragments d'un « message ». C'est une série à n entrées dont chaque fragment est encadré par une paire de guillemets doubles et est séparé du suivant par une virgule. La longueur de chaque entrée varie énormément ; bien que la plupart d'entre elles soient assez courtes (s'apparentant à un vers), certaines s'étendent

à plusieurs dizaines de caractères jusqu'à dépasser la centaine, à la manière d'une prose continue.

Les correspondances entre les étiquettes et leur contrepartie « par défaut » (par exemple, `signal` au lieu de `id`) sont évidentes pour quiconque ayant déjà eu recours au JSON ou ayant travaillé avec des bases de données. Ces formes de réécriture confèrent aux propriétés, d'ordinaire cachées car réservées à un usage essentiellement technique, une dimension poétique : loin de n'être que des adaptations thématiques au contexte de l'œuvre, elles participent à raconter *autre chose* que ce que les valeurs de propriété à elles seules exprimeraient platement. En particulier, le couple longitude/latitude prend un sens plus grave lorsqu'il est dénoté par l'attribut `chavire` : ne renvoyant pas simplement à des coordonnées prises au hasard dans une étendue d'eau, il dénote l'emplacement précis du drame qui ponctue chaque « message », chaque « naufrage » (balisé comme tel dans le texte). Les métadonnées exposées, bien qu'elles figurent en nombre limité, jouent une part substantielle dans la construction du sens. Elles participent d'une *lecture littéraire* qu'un lecteur puisse faire du texte en format JSON. L'argument avancé ici est que la nomenclature n'est pas seulement de nature utilitaire : elle résulte d'un choix particulier qui connote la lecture et oriente le sens des valeurs¹²⁹. Lu littéralement, l'extrait peut être reconstruit trivialement en une phrase continue, comme la suivante : « Le navire *saudade* chavire à la coordonnée géographique 14.803571, -20.492766 ; voici le récit de son naufrage. » La syntaxe stricte et relativement concise du format JSON (les couples clé/valeur séparés par un deux-points) ne l'empêche pas d'être facilement lisible par des êtres humains – c'est d'ailleurs l'un de ses atouts par rapport à d'autres formats de stockage de données. Ainsi, les premières lignes de l'œuvre en format JSON ont pour effet de décrire *explicitement* certains éléments de paratexte, entendus d'une manière particulière. Le recueil, d'après son texte de présentation, « est la voix des morts » : il met en mots une série de drames dispersés çà et là autour du globe. À la question « Qui parle ? », la réponse est sans équivoque : cette « voix des

¹²⁹En programmation, un objet peut être décrit avec une série d'attributs, dont la *clé* est le nom de l'attribut et la *valeur* est le contenu de l'attribut.

morts », c'est d'abord celle de Beata Raoul, ce que rappelle d'ailleurs, en termes littéraires, le texte d'ouverture (ligne 2, extrait 2.1).

Comment lire l'œuvre ? Sur la question (implicite) de la généricité, l'appareil éditorial donne peu d'indices : la quatrième de couverture comporte un bref extrait (cinq mots) qui se substitue à l'habituel résumé. Pas de mention ni de l'autrice ni de l'éditeur, et encore moins de la catégorie générique ; il faut ouvrir le livre pour avoir ces informations, en commençant par le faux-titre, suivi de la traditionnelle page titre. Abrüpt l'annonce partiellement à la ligne 3 de l'ouverture (extrait 2.1) tout en esquivant habilement la question : il s'agit d'un « recueil » (élément de la forme), mais d'un recueil de « naufrages » (élément de contenu). Cette ligne est intéressante : elle combine l'annonce générique avec une donnée qui renvoie moins à la forme qu'au contenu du livre. On a affaire à un *recueil* – mais un recueil de quoi, *formellement* ?

La lecture du JSON offre une première réponse : un recueil d'« objets » (délimités par des accolades {}), définis régulièrement par les quatre propriétés mentionnées précédemment, dont le plus substantiel constitue le « naufrage », composé d'une série de chaînes et qu'on pourrait ainsi assimiler au « corps » du texte, le corps de chaque « message ». La mise en forme donne davantage l'impression que ces chaînes correspondent, sur le plan formel, aux vers d'un poème, car disposées ligne par ligne et dépourvues de ponctuation régulière (majuscules, points). Leur structure syntaxique libre (voire dysfonctionnelle du fait, par exemple, de phrases sans verbes) manifeste un affranchissement des contraintes de la prose continue, *tout en se conformant à la syntaxe du format JSON*. En maintenant une certaine ambiguïté sur la question de la généricité (bien qu'on y retrouve certaines caractéristiques qu'on pourrait apparenter à la poésie), Raoul et Abrüpt (que nous désignerons conjointement comme « les auteurs ») ne renvoient pas à un mode d'emploi de lecture tout fait, préexistant, ou même familier. Partant, *comment lire l'œuvre ?

2.1. Une invitation à (re)lire les données

En entamant notre analyse, nous avons déjà commencé à y répondre : en lisant le texte en format JSON *pour lui-même*. Rappelons que JSON est d'abord format d'échange de données interopérable, destiné à être utilisé par des applications logicielles. Embarquée dans un fichier paginé, cette syntaxe n'a déjà plus d'utilité en tant que format d'échange de données, rendue fonctionnellement caduque par le balisage plus englobant du PDF. C'est d'autant plus vrai lorsque le JSON est imprimé sur du papier, l'œil humain devant s'accommoder du bruit ajouté par sa syntaxe plutôt stricte (guillemets doubles encadrant chaque chaîne de caractères, séparation obligatoire des éléments de même niveau par une virgule). À l'inverse, la mise en forme HTML de l'œuvre propose une disposition épurée qui n'affiche pas la syntaxe JSON, ni les clés de propriété. Sa persistance dans la version imprimable est d'autant plus provocatrice qu'elle contraste avec le choix d'une plus grande « transparence » dans sa publication en format numérique (épurée et agréable à lire, voir la figure 2.1), par opposition à une « opacité » dans l'imprimé qui révèle le contexte médiatique de son énonciation¹³⁰. Contrairement à une application qui, par définition, fait abstraction du code informatique en le maintenant hors de vue pour simplifier l'utilisation par l'utilisateur, Abrüpt fait plutôt le choix de le montrer, de le donner à lire. La simple présence de symboles comme les crochets et les accolades suffit à connoter le texte de sa dimension *numérique*, ce qu'une police de caractères à chasse constante (qu'on utilise couramment pour afficher les textes informatiques à l'écran) appuie par des moyens typographiques. Sauf qu'Abrüpt ne fait pas qu'*évoquer* le thème de l'informatique : celui-ci devient constitutif de l'expérience de lecture en régime analogique, car la lecture l'œuvre imprimée passe nécessairement par la lecture du format numérique. Pourquoi

¹³⁰La notion d'opacité et de transparence dans le contexte de l'étude des médias peut être illustrée avec la métaphore de la fenêtre, que nous empruntons à l'historien du théâtre et spécialiste des études intermédiaires Jean-Marc Larrue : un observateur qui regarde à travers une vitre parfaitement claire pourra facilement l'oublier puisqu'elle n'interfère pas avec la lumière, alors qu'une fenêtre salie ou fissurée rappelle constamment sa propre existence et peut même rendre difficile la perception de l'image formée de l'autre côté. On peut chercher à rendre un milieu médiatique plus opaque ou plus transparent, c'est-à-dire à l'exposer ou à l'invisibiliser, selon l'effet esthétique que l'on cherche à susciter. Voir Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *Media do not exist: performativity and mediating conjunctures*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2019, notamment p. 18.

donc affubler un texte paginé, destiné à l'impression, d'une syntaxe informatique comme le JSON ?
Y a-t-il un sens supplémentaire à ce choix éditorial particulièrement insistant ?

Répetons-le : *le JSON est un format d'échange de données interopérable, destiné à l'utilisation par des applications logicielles*. Dans le cas de *Naufrages*, sa persistance dans le texte imprimé représente donc une *invitation* à réutiliser les données, à se replonger dans le régime numérique pour en faire *autre chose*. Le texte manifeste un certain souhait que le code informatique soit lu, et qu'il soit éventuellement lu avec les moyens numériques, ce qui renvoie à une lecture particulière que nous aborderons plus loin. Nous appuyons cette hypothèse par le choix d'une licence particulière, celle du domaine public volontaire, et par la mise en forme du texte, des « données », dans une installation numérique qui révèle un surcroît de sens au texte grâce à son aspect « programmatique ». *Naufrages* est publié sous licence *Creative Commons Zero* (CC0), ce qui est effectivement le domaine public volontaire. Volontaire, puisque l'auteurice ne s'en remet pas au système de droit d'auteur mis en place « par défaut » par la loi, qui prévoit un monopole d'exploitation économique n'expirant qu'entre cinquante et soixante-dix ans après la mort des auteurs¹³¹. Les dispositions de la CC0 sont à tous égards les plus permissives de la gamme de licences *Creative Commons*, garantissant une possibilité de diffusion, mais aussi de réutilisation sans conditions.

La page de présentation du livre se conclut d'ailleurs par la notice suivant :

Ce livre n'est pas une propriété. Ce livre est au domaine public.

L'éditeur – mais cela découle évidemment d'un commun accord avec l'auteurice – propose ainsi une conception morale du livre qui réfute dès lors la conception en tant que bien de propriété privée, abolissant les restrictions pour le placer dans le domaine public (nous reviendrons sur ce point au chapitre 3). La formulation est d'ailleurs presque oxymorique, puisqu'elle semble suggérer une sorte d'appartenance (au sens de propriété), d'« avoir », au « domaine public » – seule

¹³¹Melanie Dulong de Rosnay et Hervé Le Crosnier (dir.), « Le domaine public », dans Melanie Dulong de Rosnay et Hervé Le Crosnier (dir.), *Propriété intellectuelle : Géopolitique et mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, « Les essentiels d'Hermès », 2019, p. 37-54, disponible en ligne : [10.4000/books.editions.cnrs.19461](https://books.editions.cnrs.fr/19461).

appartenance possible pour un objet ainsi destiné aux « communs ». Bien que le colophon du livre comporte l'habituelle marque « © ; Abrüpt », l'ouvrage reprend les codes établis dans le milieu de l'édition pour mieux les subvertir (car juste au-dessous, on peut lire la note suivante : « Cet ouvrage est dédié au domaine public »). Cette mention n'est pas banale, car elle s'inscrit dans le projet politique plus large de la maison d'édition, qui s'inscrit résolument dans l'histoire et la tradition de la culture numérique (on pense à la « Déclaration d'indépendance du cyberspace » écrit par John Perry Barlow en 1996) :

Nous usons d'une licence de libre diffusion pour tenter humblement de faire brèche dans ce qui limite la liberté de l'information, à tout le moins de créer une parallaxe aussi faible soit-elle afin d'interroger l'établi. [...] Nous croyons en la liberté de l'information comme vecteur de transformations sociales¹³².

Ce qu'Abrüpt entend par de telles « transformations sociales » a été examiné au premier chapitre, mais ce que nous retenons ici est la continuation plus radicale de l'idée d'une « liberté de l'information » en tant que celle-ci est « légalement » libérée des droits qui limiteraient son utilisation. Le choix du format HTML, le langage de balisage du web (par ailleurs placé dans le domaine public) n'est pas étranger à cette question, puisqu'il garantit une diffusion et une lisibilité également élargie et non restrictive (le HTML étant caractérisé par une spécificité ouverte ; les caractères qui le composent sont au format texte, pouvant être lus par n'importe quel ordinateur).

Examinons rapidement cet « antilivre.html » : l'ensemble des « messages » y sont initialement ordonnés par signal croissant, comme c'est le cas dans la version imprimable. Trois groupes de boutons permettent de paramétrer la disposition des textes, par exemple d'appliquer un filtre selon le cadran géographique auquel appartient le couple de coordonnées. Le lecteur peut choisir de masquer les métadonnées (numéro de signal, titre, coordonnées) pour ne garder que le contenu du « naufrage » visible. Celui-ci peut être affiché en conservant les sauts de ligne pour délimiter les « vers », ou en les enchaînant de manière continue et fluide. Enfin, les « messages » ainsi que

¹³²Abrüpt, *Partage, op. cit.*

leurs lignes respectives peuvent être réordonnés de manière aléatoire, ou encore selon leur séquence initiale.

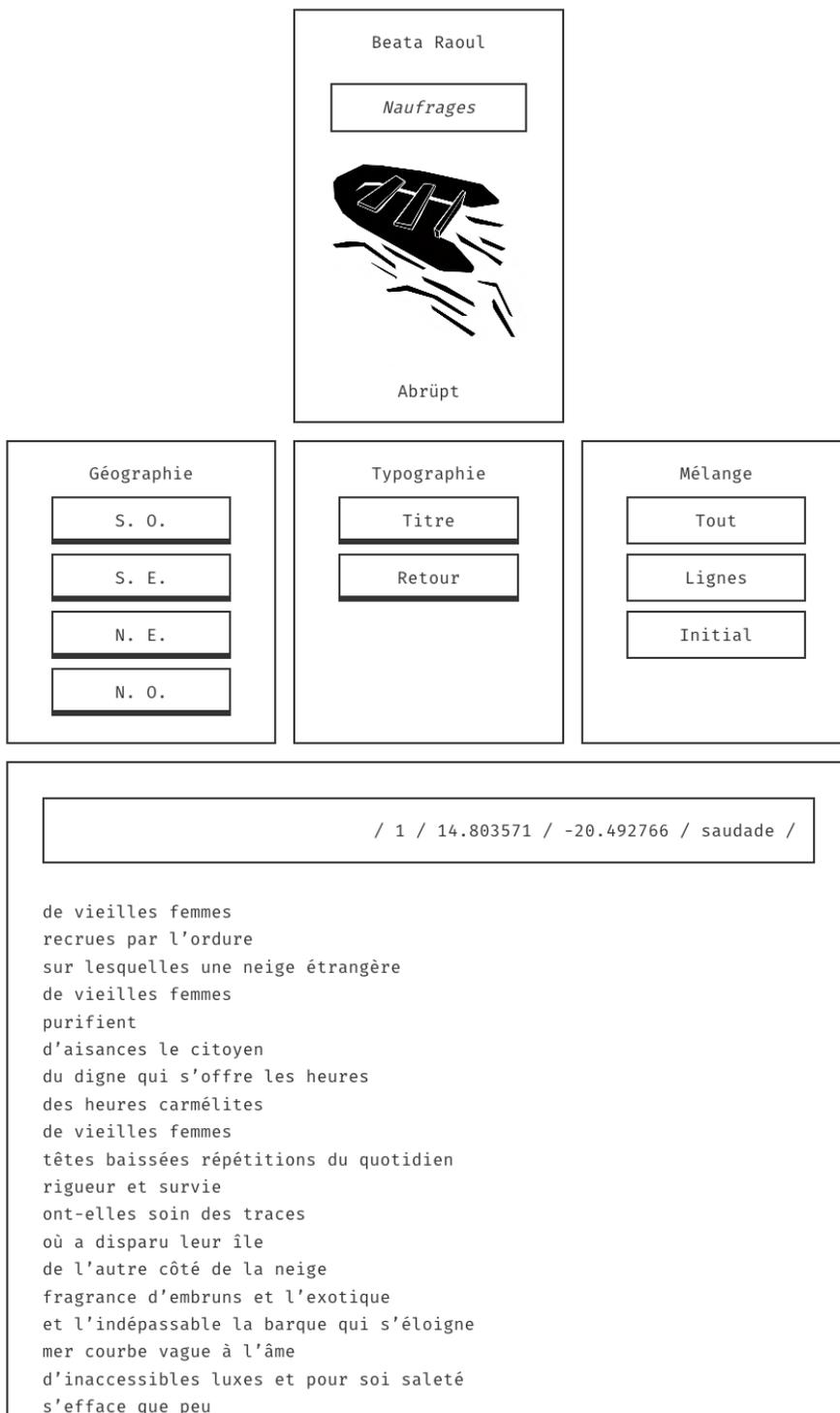


Fig. 2.1. Capture d'écran de l'œuvre *Naufrages* en version web.

Cette mise en forme esquisse sommairement quelques possibilités de manipulation des données, mais, du fait de sa sobriété, elle invite rapidement à en imaginer d'autres et à regarder les données d'une manière différente. Que faire par exemple des valeurs numériques de la propriété **chavire**? Comment les *lire*? Là encore, une lecture littérale – ou même littéraire – ne suffit pas. Il apparaît évident qu'il s'agit de coordonnées géographiques qui doivent donc être lues comme telles. Seuls, les nombres qui les composent demeurent abstraits et relativement inintelligibles; pour qu'ils aient un sens précis, un outil cartographique s'avère nécessaire. Car qui pourrait dire, à doigt levé, que le point $[-0.999999, 33.933333]$ (signal 7) se trouve à la jonction frontalière de trois pays différents, ou que le couple de coordonnées $[25.9756542, -96.9239842]$ (signal 22) se situe exactement sur la frontière maritime séparant le Mexique et les États-Unis? Seule une lecture *numérique* – c'est-à-dire avec les outils de l'écosystème siconumérique, à partir d'intuitions conditionnées par la culture numérique (et éventuellement des pratiques liées à la programmation) – permet de le dire. Le format JSON invite au moins déjà à le faire en présentant le texte sous forme de « données » : plutôt que d'effectuer une mise en forme grâce à laquelle le lecteur ou la lectrice saisirait la structure par des moyens visuels (taille et choix de police typographie, disposition hiérarchique sur la page, etc.), les auteurs ont plutôt énoncé la séparation structurale en recourant à des couples de valeurs explicites, avec des propriétés *littérales* (**signal**, **navire**, **chavire**, **nauffrage**, mais aussi celles du préambule que sont **voix**, **recueil**, **fabrique**, **libre**, **messages**). Ce type d'explicitation est particulièrement utile en contexte de programmation, puisqu'elle permet d'appeler les données directement afin d'en faire une manipulation systématique, que ce soit à des fins de tri ou de filtre (afficher les naufrages localisés dans un certain cadran géographique), de mise en forme générique (afficher tous les champs **signal** en petits caractères à chasse fixe et tous les champs **navire** en police de titre) ou encore d'analyse (nous y reviendrons).

L'une des opérations les plus communes en programmation consiste à écrire des boucles. Une boucle consiste à énoncer une série d'opérations qui seront répétées par l'ordinateur. Par

exemple, une boucle très simple consiste à demander à l'ordinateur de compter de 1 jusqu'à 100 : en démarrant un compteur à partir de la valeur initiale (soit 1), celui-ci est augmenté à chaque itération de la boucle si la *condition* de la boucle est satisfaite (dans ce cas d'exemple, la boucle se poursuit tant et aussi longtemps que la valeur du compteur est inférieure à 100). Lorsque la condition n'est plus satisfaite (quand le compteur est égal ou supérieur à 100), alors la boucle s'arrête et le compteur cesse d'être augmenté. De même, il est possible de lancer une itération sur un ensemble de données sérielles, comme un tableau dont chaque rangée constitue un élément sur lequel exécuter les instructions de la boucle. La boucle s'arrête alors après avoir atteint la dernière rangée du tableau.

Dans *Naufrages*, l'œuvre est représentée sous forme d'un objet, dont la propriété `messages` est un tableau à 33 entrées, chaque entrée correspondant à un « message » du recueil. On pourrait donc procéder à une itération sur l'ensemble des messages et en extraire l'information que l'on veut, par exemple pour produire une table des matières.

```
1 // Une façon d'importer les données à partir du fichier JSON
2 // et de les référencer grâce à la variable `oeuvre`.
3 import * as oeuvre from
4   'abrupt_raoul_beata_naufrages_antilivre.json';
5
6 /**
7  * Ce fragment effectue une boucle sur l'ensemble des `messages` :
8  * pour chaque `message`, on ajoute une entrée dans une
9  * table des matières hypothétique.
10 */
11 oeuvre.messages.forEach(message => {
12   // Pour chaque message, on ajoute une entrée avec les
```

```

13 // propriétés `signal` et `navire`.
14 tableDesMatières.ajouterUneEntree({
15     signal: message.signal,
16     navire: message.navire
17 });
18 });

```

Extrait 2.3. Exemple d’itération en JavaScript sur l’ensemble des `messages` de l’œuvre *Naufrages*.

Ce bref exemple (extrait 2.3) illustre comment la mise à disposition de « données » structurées, représentées dans un format facilement exploitable par un système informatique, permet une utilisation aisée et rapide. On n’a pas besoin de procéder à une transcription de l’œuvre dans un format numérique (en reportant l’écriture « sur papier » à une écriture « sur ordinateur ») ou à une conversion dans une représentation particulière. La plupart des langages de programmation sont outillés pour « lire » le format JSON directement, dont le balisage est décrit par un standard ouvert¹³³. Abrüpt, l’éditeur, donne directement accès au « texte brut », par opposition au « texte formaté » dans un logiciel de traitement de texte (tel que Microsoft Word) ou de mise en page (tel qu’Adobe InDesign) dans lequel le même « texte » est dissimulé dans un vaste ensemble d’instructions de balisage. Cela est aussi différent d’une représentation graphique, comme une photocopie, dont un ordinateur ne peut faire la lecture du texte qu’en passant par une étape de reconnaissance optique de texte, ou océrisation. Si Abrüpt rend accessibles sous forme de dépôts en ligne les fichiers sources de la majeure partie de sa production, rarement met-elle autant l’accent sur un fichier source dans une œuvre – d’où l’attention particulière que nous portons à *Naufrages* sur ce point précis. Le JSON semble suffisamment connoté d’un caractère fonctionnel – en particulier dans un contexte de programmation informatique – pour que notre hypothèse tienne la route.

¹³³Ecma International, *ECMA-404*, 2017, disponible en ligne: <https://www.ecma-international.org/publications-and-standards/standards/ecma-404/>.

L'accès au « texte brut », réitéré par le report de la syntaxe JSON dans l'artefact imprimé, est d'une signification particulière dans un flux de publication. Certaines chaînes éditoriales ayant comme format pivot le markdown (ou d'autres documents au format texte) permettent de régénérer aisément des formats de sortie multiples, sans avoir à faire des aller-retour entre les fichiers sources (manuscrits) et les formats de mise en page (fichiers de sortie, obtenus à la fin du processus d'édition). Cela est possible grâce au principe d'interopérabilité permis par les fichiers texte¹³⁴. Si le passage d'une forme de « texte brut » numérique à une mise en forme graphique (comme un document PDF imprimable) est chose relativement aisée, l'inverse ne l'est pas autant.

Que ferait une personne *numériquement initiée* devant un tel type de données ? Elle pourrait « copier » les valeurs de longitude et de latitude et les « coller » dans un moteur de recherche, voire directement dans une plateforme de cartes numériques (OpenStreetMap en est un exemple librement accessible¹³⁵). Elle pourrait utiliser un outil d'annotation permettant de visualiser simultanément plusieurs marqueurs (tel que uMap¹³⁶). Une démarche plus avancée, car nécessitant des compétences et des ressources de programmation, impliquerait d'employer les données *progrmatiquement* pour scripter une visualisation sur mesure, en utilisant un langage de programmation tel que Python, R ou JavaScript. On peut avoir recours bien sûr à une bibliothèque logicielle qui facilite l'interaction avec une carte numérique (par exemple, Leaflet¹³⁷ pour le JavaScript) et une base de données cartographique (comme OpenStreetMap) pour enfin disposer des marqueurs directement à partir du JSON source.

¹³⁴Antoine Fauché, *Vers un système modulaire de publication : éditer avec le numérique*, Enssib, 2018, 1.1 éd., disponible en ligne : <https://memoire.quaternum.net/>.

¹³⁵<https://www.openstreetmap.org>.

¹³⁶<http://umap.openstreetmap.fr>.

¹³⁷<https://leafletjs.com>.

2.2. Cartographier l'œuvre-programme : une visualisation alternative

La réutilisation des données JSON dans une application logicielle permet-elle de révéler un surcroît de sens, de faire dire autre chose au texte que celui-ci, à lui seul, ne permettrait pas d'exprimer? Pour mettre à l'épreuve notre hypothèse, nous avons créé un dispositif numérique permettant d'exploiter les données JSON mises à disposition publiquement par l'éditeur. Ce dispositif prend la forme d'une carte interactive sur laquelle nous avons disposé l'emplacement de chacun des trente-trois « messages » du recueil, grâce aux coordonnées géographiques tirées de la propriété *chavire*. Chacun des marqueurs associés à un « message » en révèle les coordonnées précises. Un clic permet d'afficher le contenu textuel de son *nauffrage* dans une barre latérale. Les marqueurs ont également été reliés par des segments dans l'ordre de leur apparition, soit en ordre croissant de *signal*. Cette visualisation, sans être particulièrement originale, diffère significativement de la mise en forme proposée par l'antilivre au format HTML d'Abrüpt.

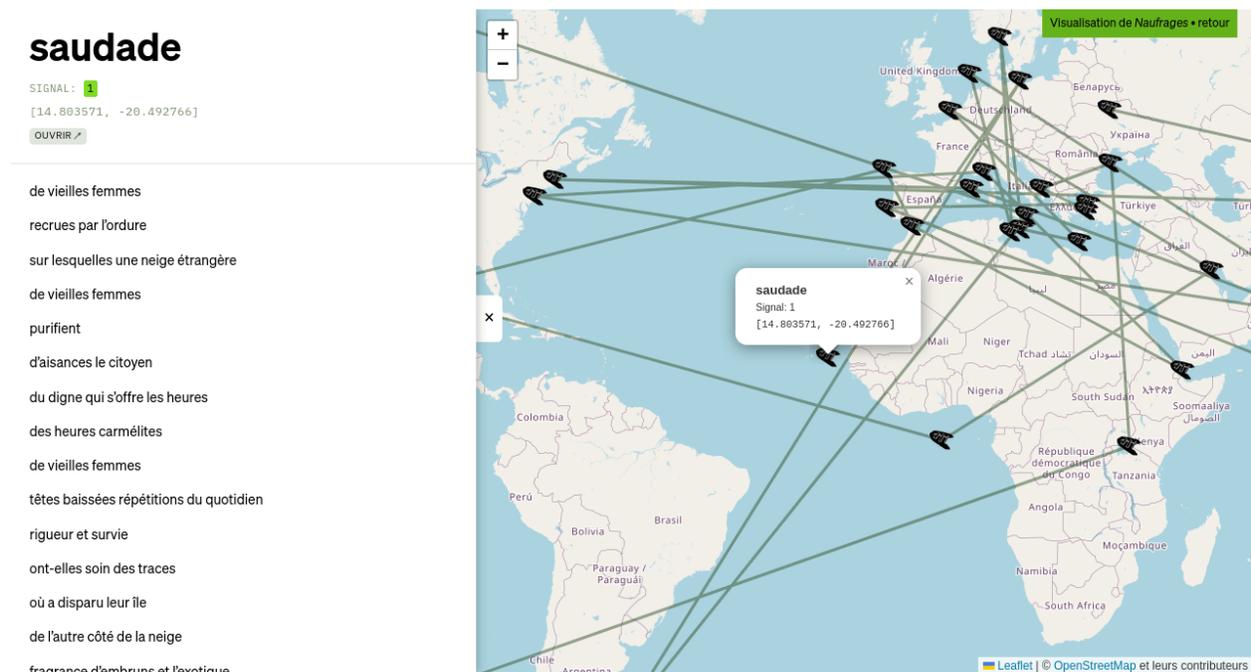


Fig. 2.2. Capture d'écran d'une visualisation programmatique de l'œuvre *Naufrages* par Louis-Olivier Brassard¹³⁸.

Le fait de cartographier les textes leur accole un contexte qui change substantiellement le sens de la lecture : seuls, ils produisent des fragments poétiques au sens vague et plurivoque ; disposés sur une carte, ils s’ancrent dans une histoire des lieux, des peuples et des cultures. Le sens de certaines images énigmatiques surgit soudainement grâce à la géolocalisation. Bien que les textes semblent se suffire à eux-mêmes, cette contextualisation permet d’ajouter une strate de signification supplémentaire, à l’instar des multiples « couches » (*layers*) d’information que les outils numériques permettent justement de superposer (par exemple : relief topographique, nom des lieux, réseau routier, densité de la circulation, etc.). La poésie minimaliste des coordonnées invite les lecteurs à interroger l’emplacement de chaque naufrage (la position à laquelle un navire « chavire ») et suscite immédiatement une suite d’autres questions : quelles personnes se trouvaient à bord ? D’où provenaient-elles ? Vers où se dirigeaient-elles ? Quelles étaient leurs motivations ? Comment ont-elles chaviré ?

L’écriture d’un programme, même simple, assure une visualisation facilement reproductible : le ou la programmeur·euse n’a qu’à relancer les scripts dans un environnement d’exécution approprié, et la machine s’occupe du reste. Cette voie, celle de la visualisation programmée, requiert certes davantage d’investissement de la part du lecteur et elle est peu susceptible de se produire dans la plupart des usages, mais nous soulignons néanmoins l’*ouverture théorique* permise par le JSON, dont la présence remarquable dans la version imprimée renvoie sans cesse à une manifestation particulière dans son registre numérique – partant, à son caractère *programmétique*. Pour éclaircir ce point, nous proposons d’interroger la notion même de « programme », principal paradigme de l’œuvre à l’étude.

2.3. Programme ?

La phrase suivante, qu’on peut retrouver sur la page web de l’œuvre, est accolée à son résumé :

¹³⁸Cette visualisation est disponible sur le site web associé à ce mémoire : <https://memoire.loupbrun.ca>.

*Ce livre n'est pas un livre. Ce livre est un programme*¹³⁹.
(En italique dans le texte.)

Qu'entend-on par « programme » ? Le terme accuse de multiples acceptions et de nuances selon le contexte dans lequel il est employé. À l'origine, un programme désigne une inscription particulière. Étymologiquement, c'est un emprunt au grec ancien *programma*, littéralement « ce qui est écrit à l'avance », d'où « ordre du jour, inscription »¹⁴⁰. Le terme lui-même est dérivé de *prographein* « écrire auparavant, en-tête de ; afficher, placarder » (cela peut aussi être une notice publique, un édit affiché)¹⁴¹. Parmi ses nombreuses acceptions, un programme désigne donc d'abord une inscription, un artefact scriptural (de la première définition qu'en donne le dictionnaire de l'Académie française : « feuillet, livre, affiche »¹⁴²). S'il désigne d'abord un objet écrit, le programme dans son sens « matériel » se confond rapidement avec une autre acception, qui arrive en 1789 avec la Révolution française : celle d'un « exposé général des intentions et projets politiques (d'une personne, d'un groupe) »¹⁴³ ; on parle alors de programme politique. À ce propos, Anthony Masure remarque :

Ce changement de sens est déterminant, puisque programme en vient alors, par extension, à désigner un ensemble d'actions que l'on prévoit d'accomplir, une suite d'actions que l'on envisage en vue d'un résultat [...]. D'un coup le programme renvoie au prévisible, et surtout on passe d'un ensemble d'actions, sujets, etc., à un regroupement établi en fonction d'une chronologie¹⁴⁴.

Un programme lie une pensée ou un projet à des événements futurs ; il scripte un déroulement à venir ; il pré-règle une *certaine* chronologie (qui est loin d'être définitive, nous y reviendrons). C'est un écrit *opératoire*, éventuellement exécutable : s'il est d'abord de l'ordre du discours, il comporte

¹³⁹Beata Raoul, *Naufrages*, Zürich, Internet, Abrüpt, 2019, disponible en ligne : <https://abrupt.cc/beata-raoul/naufrages/>.

¹⁴⁰Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. III, Paris, Le Robert, 2022, sixième édition / édition ultime.

¹⁴¹Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1992, 9^e éd.

¹⁴²*Ibid.*

¹⁴³Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

¹⁴⁴Anthony Masure, « Introduction : Désordre », dans *Le design des programmes. Des façons de faire du numérique*, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, p. 15-23, disponible en ligne : <http://www.softphd.com/these/introduction/desordre>.

aussi un versant *pragmatique*, destiné à énoncer, voire à mettre en application, des actions concrètes (qui, nous verrons, dépasse la simple dimension conative du langage).

C'est plus tard qu'apparaît le substantif informatique :

Son acception en électronique (1954), où il désigne l'ensemble des dispositions déterminant l'ordre de fonctionnement d'une machine, est un emprunt à l'anglais *programme* (en ce sens depuis 1946), altération d'après le français de la forme ancienne *program*, *programma* (XVII^e s.). Par analogie, *programme* est repris en génétique (*programme génétique*, ou simplement, *programme*), avec l'idée de codage¹⁴⁵.

Même utilisé pour désigner une séquence d'instructions, le terme s'inscrit quand même dans une richesse plurivoque, et dont l'usage fait par Abrüpt reste ambigu. Nous faisons le pari qu'exploiter cette plurivocité, en la traitant sous ses multiples angles d'interprétation, permettra de faire surgir un surcroît de sens à l'œuvre, mais aussi de reconnaître la richesse du concept de programme, notamment dans son acception « projectuelle¹⁴⁶ », voire anticipatoire.

Un programme exprime un déroulement (programmer signifiant « établir un programme »), comme c'est le cas d'une grille horaire de radio ou de télévision. Un tel programme, dans le cadre des médias de masse, suppose une structure plutôt rigide sur laquelle l'auditrice ou le téléspectateur n'a, en principe, aucune emprise : une émission programmée à une heure donnée par le diffuseur entrera « en ondes » (pour employer l'expression analogique) ni plus ni moins à cette même heure ; une pause publicitaire sera présentée à l'instant choisi par le diffuseur, soit à un moment programmé d'avance dans la grille-horaire, soit à un moment décidé comme opportun lors d'un événement sportif ou d'un bulletin spécial. Le téléspectateur, lui, n'a aucun contrôle sur la *programmation* comme telle, celle-ci étant entièrement fixée par le diffuseur dans une chronologie linéaire. Ce « déroulement idéal », en tant qu'il serait prévisible et répétable, c'est le sens (justement, à connotation idéale) que donne Jean-Michel Salanskis au « programme » dans le contexte du computationnel :

Il me semble qu'il faut reconnaître ici, que les bouts de programme qui tournent et font vivre la matière au gré de l'idéalité des programmes, de tous côtés autour de

¹⁴⁵Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

¹⁴⁶Stéphane Vial, *Le design*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2015.

nous, ne nous renvoient pas à la ressource de l'être. Ils sont en effet « ingrats » à l'égard de l'être, de l'existence en ce sens. Ils sont bien indexés sur une absence, mais c'est celle de l'idée, pas celle de l'être. Ils renvoient à l'invariant, à l'Un des répétitions idéales : à l'identité – introuvable au-delà de ses marquages – du programme, du texte, du nombre, du vecteur symbolique, etc. La notion même de processus est convertie pour ainsi dire à ce format de l'idéal et du répétable. C'est ce que signifie le concept de programme, exactement : un devenir qui obéit à un schéma idéal lui-même agencé selon des règles¹⁴⁷.

Le programme, pour Salanskis, semble cristalliser un rapport au monde presque téléologique à l'endroit de l'idéateur du programme : le programme porte ainsi la « faculté de simuler les fonctions idéales¹⁴⁸ », ce qui est vrai dans la mesure où un programme opérationnalise effectivement une pensée – la met en œuvre, permettant son expression différée par l'exécution – en l'encadrant dans un dispositif qui « force » le réel à répondre à cette idéalité programmée. Les ordinateurs sont certes d'excellentes machines à « répéter » – la « boucle », désignant la répétition conditionnelle d'une série d'instructions, représente l'une des opérations les plus courantes – ; sauf que la réduction à des processus répétables échoue bien souvent à tenir compte de l'ensemble des contingences auxquelles un programme informatique sera soumis, que ce soit en raison d'une simple erreur de logique (entraînant inévitablement une erreur, une « exception »), l'introduction d'un bogue (comportement non anticipé du programme, parfois en raison d'interactions complexes) ou tout simplement pour des raisons matérielles (l'exécution d'une « boucle infinie », dont aucune condition logique n'arrêtera son fonctionnement, peut ainsi épuiser la mémoire disponible sur l'ensemble d'un système informatique).

Le spectateur (ou l'utilisateur) du programme se retrouve ainsi pris entre deux pôles : son adhésion totale au programme, ou, à l'inverse, son adhésion nulle. Dans le premier, le programme s'impose au spectateur, qui le reçoit tel quel sans chercher à le modifier. En supposant un schéma « idéal » de communication (que nous reconnaissons à peu près impossible à recréer dans des circonstances réelles), le programme prévu par le parti émetteur (le diffuseur en particulier) retrouve sa correspondance chronologique inscrite dans l'esprit du spectateur, dont la conscience est

¹⁴⁷Jean-Michel Salanskis, *Le monde du computationnel*, Paris, Encre marine, « À présent », 2011, pp. 153-154.

¹⁴⁸*Ibid.*, p. 154.

« programmée » (ou « temporalisée¹⁴⁹ ») selon le déroulement prévu par le dispositif (et éventuellement par les auteurs d'un tel dispositif). Nous employons le terme « dispositif » dans la lignée des philosophes ayant réfléchi aux implications philosophiques de la technique, particulièrement en regard de la définition synthétique qu'en a faite le philosophe Giorgio Agamben :

En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault, j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants¹⁵⁰.

C'est ainsi que Bruno Bachimont distingue le programme de la simple écriture, en lui attribuant un caractère justement structurant (et prospectif, destiné à obtenir un résultat futur) :

Si l'écriture permet la synthèse du temps dans l'espace, en permettant que ce qui est dispersé dans le temps (flux de la parole) soit rassemblé dans l'unité d'une représentation spatiale synoptique, offrant au regard de l'esprit la possibilité de répéter des configurations synthétiques constituant de nouveaux concepts, l'informatique permet le déploiement de l'espace en temps. En effet un programme n'est pas autre chose qu'un dispositif réglant un déroulement dans le temps, le calcul ou l'exécution du programme, à partir d'une structure spécifiée dans l'espace, l'algorithme ou programme¹⁵¹.

Un programme représenterait ainsi *un certain type de dispositif*, effectuant des transformations dans le temps et dans l'espace selon des logiques fonctionnelles (moyennant des circonstances idéales, comme celles d'un environnement de programmation informatique) ou exerçant une quelconque forme de coercition, même minime, dans l'ordre politique, social ou biologique. L'adhésion totale au programme, en ce sens, reviendrait à une correspondance totale chez le « spectateur », le récepteur du programme : c'est l'aboutissement ultime du contrôle par un dispositif tel qu'énoncé

¹⁴⁹« Le dispositif est donc le principe même de la technique : là où il y a intention et répétition, et que cette dernière repose sur une matérialité structurée, il y a technique. La structuration de la matière crée les conditions de possibilité pour une temporalisation de la conscience humaine, donnant à hériter du geste prescrit par l'objet technique et à anticiper l'effet qu'il produit. L'objet technique crée des possibles et ouvre un horizon où l'humain trouve une capacité à se projeter et à intégrer dans un même horizon les événements auxquels il est confronté et donc ce qui lui arrive. » Voir Bruno Bachimont, *Le sens de la technique. Le numérique et le calcul*, Paris, Encre marine, 2010, p. 69.

¹⁵⁰Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche/Petite bibliothèque » n° 569, 2007, p. 30-31.

¹⁵¹Bruno Bachimont, *Le sens de la technique, op. cit.*, p. 167.

par Agamben ou Foucault, correspondant à l'idéal technique d'un univers computationnel (Salanskis, Bachimont). Il s'agit d'un premier pôle, évidemment théorique; dans la réalité, une correspondance totale entre l'énonciation prospective d'un programme et son effectuation réelle variera indéfiniment. Pour reprendre l'exemple du téléspectateur dans son salon, bien qu'il puisse agir sur certaines conditions entourant sa propre réception, en choisissant à quel moment il allume son appareil ou en réglant le niveau sonore dans son salon par exemple, il se voit néanmoins imposer une structure de base qui lui revient ou non d'altérer (de « reprogrammer ») *pour lui-même*. La multiplication des grilles horaires et des canaux de diffusion offre également une matrice de différents choix (certes discrets, c'est-à-dire non illimités), permettant de changer de « programme » à tout moment (donnant éventuellement lieu au zapping, cette série de sauts rapides entre les différentes chaînes de radio ou de télévision).

Dans le second pôle, les degrés possibles de modification requièrent l'adoption d'une posture *active* (aussi minimale soit-elle) et dépendent d'une myriade de facteurs, dont la connaissance des paramètres de contrôle les plus élémentaires (par exemple, connaître la fonction des boutons de sa télécommande) et d'une éventuelle « littéracie » (compétences de lecture-écriture pour un domaine particulier).

Conformité des effets d'un programme

chez un individu récepteur selon un continuum théorique



Nous pourrions imaginer qu'une adhésion totale au programme *tel quel* suppose une posture totalement « passive » de la part du sujet, la « transmission » idéale (pour parler en termes

de théorie de la communication élémentaire) du programme s'effectuant mécaniquement, sans médiation subjective. Le programme se retrouve alors intégralement inscrit, si l'on peut dire, dans l'« esprit » du spectateur. À l'inverse, une non-adhésion complète au programme pourrait supposer une posture « active » du sujet, qui traite le programme comme information et refuse délibérément, activement, de l'assimiler, autant le discours qu'il incarne les comportements qu'il induirait.

Ces paradigmes de la transmission s'inscrivent dans une perspective cybernétique, dans laquelle on considère un programme comme de l'information, et l'effet de ce programme comme le patron (*pattern*) résultant de l'intégration de cette information. Un patron correspondant totalement au programme émis, dans lequel l'information y serait décodée et intégrée telle quelle, correspondrait donc au premier pôle d'adhésion totale. Par exemple, un corps gouvernemental, suite à la lecture d'un *programme politique* par ses membres, réalise effectivement l'ensemble des objectifs qui y sont énoncés. Il est partiellement réussi s'il est entièrement communiqué et que seuls certains objectifs sont réalisés. Le programme est un échec effectif total lorsque les membres de la classe politique prennent entièrement conscience du programme et refusent explicitement de réaliser l'ensemble de ses objectifs ; le résultat est une non-conformité totale des résultats attendus (ou *programmés* par le programme politique) ; entendu comme un système d'information, c'est une non-correspondance absolue entre le *programme d'entrée* et le *patron de sortie*. Cette perspective est bien sûr extrêmement simplificatrice. Elle ne tient pas compte, par exemple, des effets (subtils, complexes et réticulaires) de la dialectique (pour prendre un contre-exemple, un gouvernement élu peut décider d'adopter sous forme modifiée certaines propositions faites par un autre parti), mais dont on pourrait justement tenir compte grâce à une modélisation appropriée (par exemple, modéliser ce qu'on considère comme la « variation », au sens formel, d'un même thème ou d'un même concept¹⁵²).

¹⁵²L'activité de modélisation du concept de variation fait notamment l'objet du projet de recherche (en cours) *IAL (Intelligence Artificielle Littéraire) : expérimentation d'algorithmes d'apprentissage automatique pour définir et identifier les variations dans l'Anthologie grecque* dont Marcello Vitali-Rosati, qui dirige ce mémoire, est le chercheur principal.

Sauf qu'il arrive qu'une telle modélisation ne soit pas possible pour des raisons *thermodynamiques*, et que l'aléatoire *entropique* puisse être générateur d'un sens éventuellement déterminé sans qu'il n'y ait de patron identifiable. Dans son ouvrage *How We Became Posthuman* [« Comment nous sommes devenus posthumains »], N. Katherine Hayles défend le caractère déterminant du corps et de la matière dans les systèmes d'information et, ultimement, dans l'émergence de la subjectivité (issue de l'intrication discursive entre des acteurs humains et non humains). Déconstruisant les présupposés fondant la plupart des visions du posthumanisme, Hayles note l'importante scission qui s'est historiquement opérée entre corps (la matérialité) et information. Le résultat est un parti pris pour l'information, entendu comme patron qui subsiste à n'importe quel médium capable de le « supporter ». Si l'on arrivait à réduire la conscience à un ensemble d'informations codifiées, alors il importe peu que le « support matériel » soit constitué de tissus organiques ou de silicone : elle peut être « téléchargée » de manière à transcender le médium qui la supporte¹⁵³. Un tel constat – la formalisation de la conscience dans un ensemble fini de symboles manipulables – impliquerait l'atteinte effective de l'immortalité¹⁵⁴. En revanche, une telle vision repose sur un profond « biais informationnel », une attitude selon laquelle un patron d'information constituerait le noyau essentiel d'une vie humaine, et le corps biologique, un « support » instrumental, d'importance secondaire car substituable, inessentiel car accidentel. Hayles pourfend ce dualisme en montrant les intrications irréductibles entre information et matière – desquelles surgit, de manière non déterminable, une subjectivité particulière. Si l'information a pu en venir à être formellement modélisable et quantifiable (car soigneusement distinguée du concept de « sens » ou « signification », variable selon le contexte), de même que la quantité de matière que l'on peut mesurer avec précision, le sens, quant à lui, n'est pas objectivement déterminable par les seuls moyens de l'observation. Sauf que le sens participe bel et bien du réel (par l'inscription, cette écriture intentionnelle, ou la programmation),

¹⁵³N. Katherine Hayles, *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. xii.

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 13.

et ce n'est pas parce qu'il ne peut pas être régi par le formalisme des sciences exactes qu'on doit y renoncer.

C'est au détour de la théorie de l'information et de la thermodynamique que nous retrouverons l'indétermination qui nous est chère pour approfondir la richesse conceptuelle du programme, entre sa fermeture anticipée et ses ouvertures à imaginer.

2.4. La courbe de Shannon et le démon de Maxwell

Reprenant en partie la thèse du mathématicien Claude Shannon, Hayles souligne que l'aléatoire véritable participe ainsi, dans une certaine mesure, à la formation de certains systèmes d'information :

Si l'information est patron [*pattern*], alors la non-information devrait être l'absence de patron, c'est-à-dire l'aléatoire. Cette attente relevant du bon sens se heurte à des complications inattendues lorsque certains développements en théorie de l'information impliquaient que l'information pourrait correspondre à de l'aléatoire *ainsi* qu'à des patrons. La caractérisation de l'information à la fois par patron et aléatoire s'est avérée un puissant paradoxe, menant au constat que dans certains cas, du bruit informationnel [*noise information*] peut entraîner un système à se réorganiser à un niveau de complexité supérieur. Dans un tel système, patron et aléatoire sont combinés dans une puissante dialectique qui les rend non pas opposés mais complémentaires ou supplémentaires l'un à l'autre. Chacun aide à définir l'autre ; chacun contribue au flux d'information à travers le système.¹⁵⁵

Si un phénomène totalement aléatoire apparaîtrait *a priori* antinomique au concept d'information (puisqu'il ne renverrait à rien de certain), le fait que la correspondance entre information et patron soit contestée a remis en cause les fondements mêmes d'une telle épistémologie¹⁵⁶. L'aléatoire

¹⁵⁵« If information is pattern, then noninformation should be the absence of pattern, that is, randomness. This commonsense expectation ran into unexpected complications when certain developments within information theory implied that information could be equated with randomness as well as with pattern. Identifying information with *both* pattern and randomness proved to be a powerful paradox, leading to the realization that in some instances, an information of noise into a system can cause it to reorganize at a higher level of complexity. Within such a system, pattern and randomness are bound together in a complex dialectic that makes them not so much opposites as complements or supplements to one another. Each helps to define the other; each contributes to the flow of information through the system. » Voir N. Katherine Hayles, *How we became posthuman, op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁶N. Katherine Hayles, « Self-reflexive Metaphors in Maxwell's Demon and Shannon's Choice: Finding the Passages », dans *Chaos Bound*, Cornell University Press, « Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science », 1990, p. 31-60, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6w4.5>.

(entendu substantivement, *randomness*) serait *aussi* corrélé à de l'information¹⁵⁷ et, éventuellement, constitutif de l'émergence du sens (information et signification étant, rappelle Hayles, deux concepts totalement distincts en théorie de l'information). Sauf que la notion de *programme* – pris au sens d'écriture anticipatoire, de pré-réglage du réel par l'inscription – cesse-t-elle d'être opérante lorsqu'elle ne renvoie à aucune certitude ? Car il doit bien avoir une certaine persistance de « l'écriture programmatique » qui constitue le programme, à l'instar du « programme » génétique qu'on désigne ainsi parce qu'il procure une certaine permanence, une certaine reproductibilité d'un organisme à l'autre. De quelle manière l'aléatoire peut-il être articulé dans le paradigme du programme ? La place qui y est faite dans les dispositifs d'Abrüpt ne nous semble, en ce sens, ni anodine ni dépourvue de sens ; nous tâcherons d'élaborer sur ce point le moment venu.

L'expérience de pensée du démon de Maxwell¹⁵⁸, un problème classique en thermodynamique, constitue un tremplin vers une interprétation cohérente – voire épistémologiquement fertile – permettant de lier information et entropie. L'expérience suggère qu'il serait théoriquement possible de générer un gain d'énergie dans un système fermé tout en y diminuant l'entropie, sans y injecter de travail supplémentaire, violant ainsi les premier et deuxième principes de la thermodynamique. La séparation « passive » des molécules rapides et lentes entre deux chambres d'une même boîte, réalisée grâce à l'ouverture contrôlée d'une « porte », entraînerait la diminution de l'entropie d'une part et le gain énergétique de l'autre.

Sauf que cette « passivité » supposée ne peut être abstraite du problème : en effet, c'est précisément l'acquisition de l'information requise pour contrôler la porte de manière opportune

¹⁵⁷Cette jonction inattendue entre information et aléatoire (ou chaos) a été proposée par le mathématicien et pionnier de la théorie de l'information, Claude Shannon. C'est ce dont traite N. Katherine Hayles dans N. Katherine Hayles, *Ibid.*

¹⁵⁸Nous dispensons le lecteur, la lectrice, d'un exposé détaillé du problème, puisqu'il a maintes fois été fait ailleurs. L'expérience de pensée montre une hypothétique violation des lois de la thermodynamique : grâce à l'intervention de l'être fini, le « démon », sur une boîte à deux chambres remplie de gaz, le système pourrait subir une diminution passive (c'est-à-dire, sans apport supplémentaire d'énergie) de l'entropie, ce qui représenterait une violation de la seconde loi. La résolution – et nous nous excusons pour la grossière brièveté de cet exposé – réside dans l'inclusion du démon dans le système auquel on le supposait extérieur. L'acquisition d'une certaine quantité d'information (la vitesse des particules, que le démon pouvait choisir de trier) implique une augmentation de l'entropie.

¹⁵⁹Cette figure est placée sous licence CC BY 2.5 par son auteur Htkym : <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1625737>.

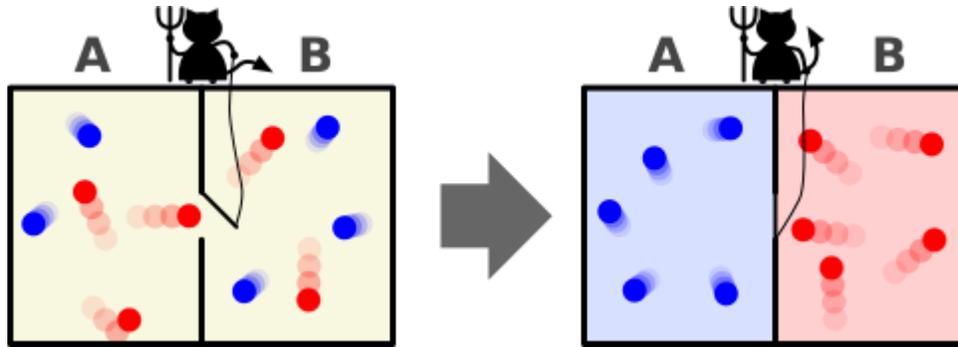


Fig. 2.3. Illustration schématique de l'expérience de pensée du démon de Maxwell¹⁵⁹.

(dont l'ouverture suppose une dépense d'énergie nulle ou inférieure au gain énergétique final) que le problème se résout de lui-même. Qu'ils soient effectués par un être biologique ou une machine calculante, l'acquisition et le traitement d'information ne sont pas négligeables et doivent être compris dans le système sur lequel le démon intervient¹⁶⁰. L'information, indissociable de son contexte *matériel* d'existence, n'échappe pas aux lois de la physique (les principes de la thermodynamique sont respectés); la nature mécanique de son existence introduit une part d'entropie, et c'est précisément grâce à cette correspondance entre information et entropie que le paradoxe du démon de Maxwell a pu être levé. L'expérience de pensée est également significative parce qu'elle réintègre l'observateur dans le système auquel on le supposait « extérieur ». Elle permet de reconnaître la part constituante de l'observateur, en ce sens qu'il produit un effet réel et mesurable sur ce système. Le prolongement de ce constat – l'accroissement linéaire de l'information avec l'entropie – débouche sur une conclusion qui paraît à première vue absurde : une entropie maximale, qui est perçue comme de l'aléatoire total ou chaos, correspondrait à une quantité maximale d'information. La théorie de l'information a montré que le « bruit » est *aussi* de l'information ; le « bruit » qui accompagne un signal – le grichement des fréquences radio ou l'image hachurée d'un téléviseur analogique, par exemple – représente un *surplus*, au sens de la théorie de l'information. Le raisonnement proposé est le suivant : un message qui serait parfaitement ordonné devient prévisible au point de ne rien apprendre au destinataire ; c'est « l'élément de surprise », ce qui n'était pas déterminé d'avance,

¹⁶⁰Nous mentionnons les travaux de Leó Szilard puis de Léon Brillouin, qui ont modélisé le problème du démon de Maxwell de manière à tenir compte du traitement de l'information dans le paradigme entropique.

qui donne à l'information sa teneur *informative*. Le « bruit », qui ajoute une dimension aléatoire, peut notamment jouer ce rôle d'élément de surprise. Sauf que le chaos, par définition, ne présente aucun patron compréhensible, n'offre aucune prise intelligible sur lui : il représente l'absence totale de prévisibilité. Un message complètement « brouillé », qui n'est plus constitué que de bruit (annulant tout patron structurant), contiendrait tellement d'information qu'il devient aussi inutile, d'un point de vue informatif, qu'un message parfaitement totalement dépourvu de surprise. Soulignons néanmoins que le fait qu'un signal apparaisse chaotique n'exclut pas qu'il puisse être régi par des logiques d'un ordre supérieur de complexité¹⁶¹.

La réconciliation entre les deux pôles que représentent, d'une part, un message parfaitement ordonné (prévisible et peu informatif) et, d'autre part, un signal complètement aléatoire (imprévisible et surprenant) repose sur un mélange d'ordre et de surprise¹⁶². C'est ce qui est modélisé par la courbe de Shannon, qui détermine la quantité d'information en fonction de la probabilité :

La quantité d'information contenue dans un message atteint un pic lorsque les parts d'aléatoire de de non-aléatoire atteignent 50% chacune. Warren Weaver, l'un des commentateurs les plus importants de Claude Shannon, a cherché à nuancer la modélisation faite par ce dernier : il a cherché à caractériser le bruit informationnel que Shannon, qui travaillait dans le secteur des télécommunications, percevait négativement comme de l'interférence. Shannon a souligné qu'il n'y a rien de tel qu'un message non médié : la médiation est essentielle au processus de communication, et tout processus de médiation est susceptible d'introduire des degrés variables d'interférence. Le bruit constituant une autre forme de transmission d'information, il s'agit d'évaluer si cette information, par définition accidentelle et involontaire de la part de l'émetteur, s'avère utile ou non au destinataire. C'est ce que Weaver a nommé *equivocation*, un concept qui rend compte du caractère justement ambigu du bruit informationnel¹⁶³ : si le bruit peut tantôt nuire à la réception du message

¹⁶¹On pense à la cryptographie notamment : le brouillage d'un message le réduit à une séquence de caractères inintelligible, en apparence aléatoire, pour quiconque ne disposant pas des clés nécessaires à son déchiffrement. L'attaque par « force brute », où un tiers parti tente de deviner par essais et erreurs, s'avère dans bien des cas inenvisageable tant les probabilités de deviner la clé dans un laps de temps suffisamment court sont faibles.

¹⁶²N. Katherine Hayles, *Self-reflexive Metaphors in Maxwell's Demon and Shannon's Choice*, *loc. cit.*

¹⁶³*Ibid.*, p. 56.

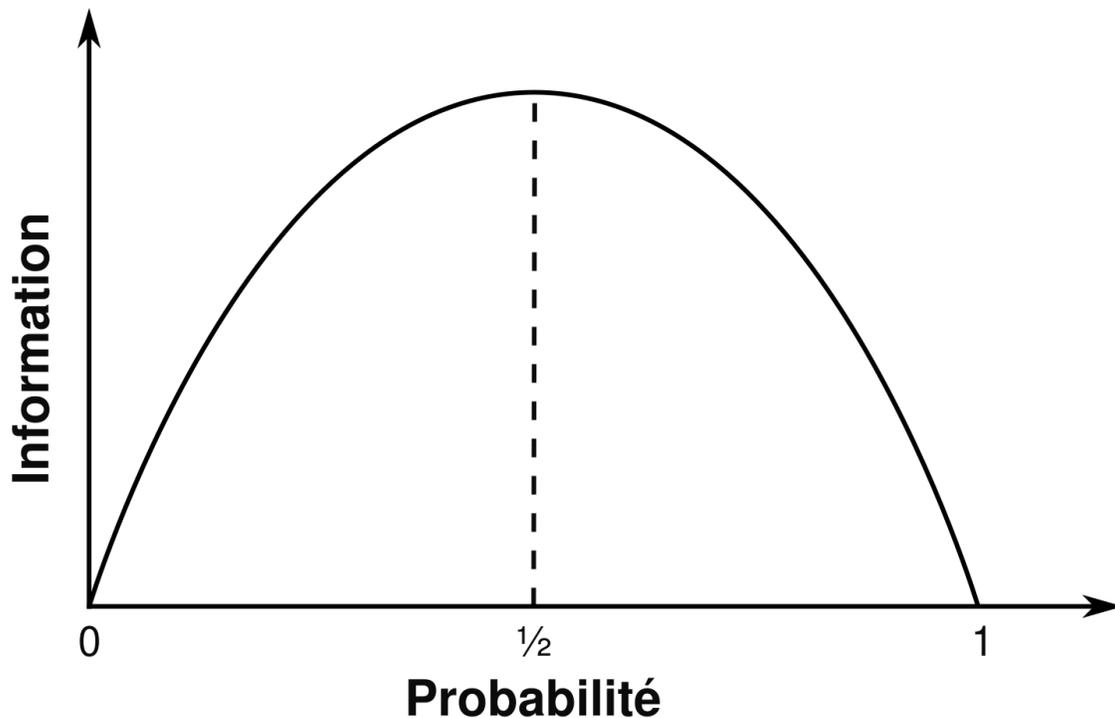


Fig. 2.4. Courbe de l'information en fonction de la probabilité, d'après Claude Shannon.

(l'équivocation est alors dite « destructive »), il peut aussi contribuer à l'accroissement du contenu d'information dans un système donné¹⁶⁴. Le caractère indéterminé du bruit informationnel trouve son actualisation du côté de l'observateur ou encore du récepteur du message, dont le savoir préalable permet de distinguer le bruit de la charge informationnelle utile : « le savoir de l'observateur est ainsi réintégré », note Hayles¹⁶⁵, de manière à orienter l'effet et la portée du message. C'est donc la connaissance du savoir non seulement vis-à-vis d'un message en particulier, mais *la connaissance du système en entier* qui compte¹⁶⁶.

Ce qui est considéré comme « bruit » ou information n'est ni donné ni absolu, mais émerge plutôt du contexte relationnel particulier dans lequel s'inscrit un message, en tenant compte des dynamiques de traitement de l'information – partant, des formes de subjectivité impliquées. (Si la correspondance entre ces deux régimes d'entropie, thermodynamique et informationnelle, suscite un

¹⁶⁴Henri Atlan, « On a Formal Definition of Organization », *Journal of Theoretical Biology*, vol. XLV, n° 2, 1974, p. 295-304, disponible en ligne : 10.1016/0022-5193(74)90115-5.

¹⁶⁵N. Katherine Hayles, *Self-reflexive Metaphors in Maxwell's Demon and Shannon's Choice*, *loc. cit.*, p. 55.

¹⁶⁶*Ibid.*

certain intérêt, les deux concepts doivent néanmoins être distingués¹⁶⁷.) Il nous semble qu’Abrüpt problématise précisément cette distinction (entre bruit et information) du fait de son énonciation ambiguë, plurivoque et idéologiquement située, discutée au premier chapitre :

[...] nous prenons note d’une cyberpoétique dont le verbe foment l’erreur au cœur du réel. Il bruit¹⁶⁸.

Le passage ci-haut repose au moins sur un double effet stylistique : d’une part, l’attribution de qualités subjectives au « verbe » (en lui supposant la qualité d’être animé) et, d’autre part, une translexicalisation du « bruit » (en le faisant passer du substantif au verbe, dont le « verbe » personnifié est ici le sujet). Cette faculté d’autoproduction conférée à la langue, au « verbe », apparaît à l’instar des organismes vivants, à qui l’on attribue un caractère autonome – et l’autonomie est contraire à une attitude qui serait, disons, mécaniste ou fataliste (où la finalité serait fixée d’avance). Elle suggère peut-être aussi que la langue est aussi une affaire de bruit, de communication éminemment plurivoque, voire équivoque, et donc « imparfaite » du fait que l’univocité n’est jamais garantie. Qu’est-ce que « bruire » si ce n’est s’énoncer de manière improbable, émettre des messages qui n’ont pas de sens donné a priori ?

Nous avançons que le programme, grâce à sa dimension scripturaire, peut être d’abord appréhendé à l’aune de la théorie de l’information : son « texte » programmatique (au sens large de production linguistique) peut être compris selon une heuristique communicationnelle émetteur/transmission/récepteur. Le contexte matériel d’inscription du programme articule aussi son opérationnalisation, la mise à exécution de l’intention embarquée, du fait de son caractère prospectif. Sauf qu’il ne suffit pas de prendre la dimension « littérale » du programme au pied de la lettre (la lecture suivie du code qui le compose ne reflète pas nécessairement son ordre d’exécution,

¹⁶⁷Si l’association entre information et entropie a été faite historiquement, la distinction entre les deux concepts doit néanmoins être maintenue. N. Katherine Hayles souligne que l’entropie informationnelle diffère de l’entropie thermodynamique – ne serait-ce que d’un point de vue strictement matériel. Au sens de la thermodynamique, l’entropie caractérise un état statistique de la matière, son degré de désordre, alors qu’en théorie de l’information, la quantité d’information contenue dans un message est calculable à partir d’un ensemble limité de possibilités discrètes (le résultat obtenu en lançant un dé, une carte tirée dans un jeu conventionnel, etc.).

¹⁶⁸Abrüpt, *Abrüpt, op. cit.*

et ne rend surtout pas compte de l'effet de ses intrants variables). Les observations en théorie de l'information ont montré que, s'il est possible de se focaliser sur le degré de certitude d'un message (décrit grâce à une modélisation probabiliste), il est aussi possible de prendre l'information à contrepied pour considérer la richesse du « bruit » informationnel (la part constitutive de l'aléatoire dans la production d'une certaine quantité d'information). La controverse scientifique entourant un tel dualisme d'attitudes (à savoir si l'aléatoire est souhaitable ou non) est intéressante, souligne Hayles, parce qu'elle permet de faire émerger une *synthèse* qui repose sur la complémentarité, non l'exclusivité, des disciplines desquelles sont issus des points de vue opposés : si le « bruit » constitue une part indésirable d'un message (considéré à la réception), la variation génétique (considérée à la source) constitue au contraire la pierre de touche de la biodiversité. C'est comme regarder un verre à moitié vide ou à moitié plein, dit Hayles : la réponse importe non pas du fait qu'elle est bonne ou mauvaise, mais parce qu'elle révèle une orientation vis-à-vis du verre – partant, « une attitude vis-à-vis de la vie elle-même¹⁶⁹ ». C'est aussi la construction des programmes, particulièrement le traitement qui est fait de l'aléatoire et de la certitude, qu'il nous semble crucial d'interroger. La syntaxe JSON est-elle une forme de « bruit » ? C'est justement en la considérant comme « information » que nous déployons notre réflexion autour du « programme » en tant qu'écriture intentionnelle : le JSON constitue le point de départ d'une gestuelle « programmatique », du fait de l'ouverture de son format et des pratiques de programmation qui s'y rattachent (comme la manipulation des données par un langage de programmation ou la culture des PDF).

2.5. Gestes et programmes

La contagion programmée d'un geste, d'une série d'actions reproductibles, assurées d'une « probabilité » accrue, serait le propre du programme manipulateur voire coercitif, ce que Maurizio Lazzarato dénote par une forme particulière d'assujettissement (dérivé des remarques de Gilles

¹⁶⁹N. Katherine Hayles, *Self-reflexive Metaphors in Maxwell's Demon and Shannon's Choice*, *loc. cit.*, p. 58-59.

Deleuze et Félix Guattari) : « l’asservissement machinique »¹⁷⁰. Là où l’assujettissement social de Foucault (qu’on pourrait résumer grossièrement par une certaine prise « idéologique » ou « morale » d’un gouvernement sur les individus, dont l’exercice se fait plutôt au niveau « discursif »), l’asservissement machinique implique une relation physique, « moléculaire », qui court-circuite l’épanouissement de la subjectivité : les rapports intersubjectifs passent par des modalités de médiation *matérielles* – qu’on nous pardonne la formule pléonastique, qui souligne notre insistance – qui rigidifient ces rapports selon des logiques préinscrites. C’est ce que Lazzarato décrit concrètement avec le système bancaire :

[...] cette *prise* sur l’individu resterait « discursive », idéologique, « morale », s’il n’y avait pas une modalité d’implication moléculaire et pré-individuelle de la subjectivité, l’asservissement machinique, qui ne passe ni par la conscience, ni par la représentation, ni par le sujet. Le rapport « intersubjectif » fondé sur la confiance est, par exemple, dans le fonctionnement machinique de la carte de crédit, progressivement fragmenté en « opérations sociotechniques et recomposé artificiellement dans les jeux d’écritures du réseau monétaire »¹⁷¹.

Lazzarato prend ainsi l’exemple du guichet automatique, car celui-ci cristallise la mise en œuvre d’un tel « asservissement machinique ». L’individu devient un simple opérateur au même niveau que la machine elle-même, devant obtempérer à ses directives programmées, sans autre forme de dialogue que celle prévue d’avance (ce qui a pour effet de limiter drastiquement les modalités de « négociation du réel »¹⁷²) :

Ce fonctionnement machinique ne convoque pas le « sujet ». Lorsque vous actionnez un guichet automatique, il vous est demandé de répondre aux sommations de la machine qui prescrit de « composer le code », de « choisir le montant », ou de « retirer les billets ». Ces opérations « ne demandent certes pas d’actes de virtuosité intellectuelle – au contraire, serait-on tenté de dire. Ce qui nous est demandé, c’est de réagir juste, de réagir vite, de réagir sans erreur, faute de quoi on risque d’être exclu momentanément du système ». Ici, il n’y a plus de sujet qui *agit*, mais le « dividuel » qui *fonctionne* de manière « asservie » au dispositif sociotechnique du réseau bancaire. Ce que le guichet automatique active n’est pas l’individu, mais le « dividuel ». C’est Deleuze qui utilise ce concept pour montrer que dans les asservissements machiniques, « les individus sont devenus des « dividuels », et les masses des échantillons, des données, des marchés ou des

¹⁷⁰Maurizio Lazzarato, *La fabrique de l’homme endetté : essai sur la condition néolibérale*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p. 111.

¹⁷¹*Ibid.*

¹⁷²Marcello Vitali-Rosati, « Pour une théorie de l’éditorialisation », *Humanités numériques*, n° 1, 2020, disponible en ligne : 10.4000/revuehn.371.

“banques de données” ». [...] L’individu fait « usage » de la monnaie, le dividual est adjacent à la machine-crédit et il n’agit pas, il ne fait pas usage, il fonctionne selon des programmes qui l’utilisent comme une de ses composantes. Au dividual, la monnaie/dette ne demande ni confiance, ni consensus. Elle lui impose seulement de fonctionner correctement selon les instructions reçues. Et cela est vrai de toutes les machines que nous côtoyons quotidiennement¹⁷³.

Cet « asservissement » implique la suppression de l’individu en tant que sujet (censé assurer l’exercice de sa subjectivité individuelle) et sa réification en tant que « composante » destinée à assurer le « fonctionnement » du système. Ce qui nous intéresse ici, c’est la liaison entre un programme (ses protocoles, son mode d’emploi, ainsi que toutes ses injonctions non interrogeables) et l’asservissement machinique qu’il « opérationnalise » (qu’il réalise dans un sens très fonctionnel, au moyen d’une grammaire qui évacue les écarts possibles de signification) :

L’informatisation ne fait ici qu’exacerber une propriété inhérente à toute machine sociotechnique (administration, armée, gouvernement) : toute programmation doit nécessairement réduire la complexité du réel pour forcer les innombrables cas singuliers à rentrer dans des catégories en nombre forcément limité. La plupart de nos gestes, on l’a vu, résultent d’une forme ou d’une autre de programmation, sans que nous n’ayons à en souffrir – tout au contraire, c’est de l’extériorisation progressive de nos programmes qu’ils tiennent parfois ce qu’ils ont de plus « humain ». Plus que par la dés-intégration qu’elle impose à nos individus – désintégration que nous sommes peut-être en train d’apprendre à mieux tolérer en nous détachant quelque peu de l’idéologie individualiste – c’est par le déni de signification que la machinisation est perçue comme mutilante¹⁷⁴.

Le fonctionnement du code informatique est conditionnel à la non-ambiguïté de ses instructions (une formulation correspondant à deux règles d’interprétation risque de « planter », puisque l’interpréteur ou le compilateur échouera à déterminer un résultat uniforme). Il repose précisément sur une scission nette entre symbole et signification, entre information (objectivable du fait de la finitude des instructions) et le sens qui peut y être rattaché (sens qui ne peut être donné d’avance, mais qu’un observateur peut faire émerger par l’implication subjective). Le numérique est opératoire du fait de sa discrétisation sous forme de symboles manipulables, qui sont eux-mêmes absents de toute signification a priori, nous rappelle Bruno Bachimont :

¹⁷³Maurizio Lazzarato, *La fabrique de l’homme endetté*, op. cit., p. 110-112.

¹⁷⁴Yves Citton, *Gestes d’humanité : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, A. Colin, « Le temps des idées », 2012, p. 73.

La manipulation, qui constitue donc l'essence du numérique, est bien une transformation effective et matériellement objectivable. Mais cette transformation ne peut être considérée à partir de significations qui seraient associées aux symboles formels car, par définition, ils n'en possèdent pas. Le calcul ne peut donc que poser sa propre effectivité, sans poser quoi que ce soit d'autre.

La discrétisation implique qu'il y a une rupture effectuée entre le contenu et sa signification quand on rapporte le contenu à un système d'unités vides de sens. En elles-mêmes, ces unités ne signifient rien, ne disent rien, n'affirment rien. Ce n'est qu'à travers la médiation externe d'un modèle que les unités et les transformations syntaxiques qu'elles subissent peuvent endosser un sens¹⁷⁵.

Ce processus de dé-signification de l'information en régime numérique – cette « rupture » – a justement lieu d'être interrogé. Participant d'une certaine « fragmentation » du réel, il défait les processus de signification qui convoquent l'individu (et la subjectivité qui le caractérise). Ce n'est plus l'individu, mais le « dividuel » en tant qu'agent « fonctionnel » qui est impliqué dans une myriade de processus atomisés (entrer son code à cinq chiffres au guichet automatique, choisir parmi l'une des options proposées après d'un système de traitement d'appels automatisé, cocher l'une des cases possibles dans un formulaire en ligne) :

Si l'industrialisation fragmentait les gestes physiologiques en plaçant l'ouvrier devant une chaîne de montage, l'informatisation fragmente nos gestes mentaux en les détachant de toute subjectivation intégratrice. Alors que, à travers l'assujettissement social, les sociétés disciplinaires produisaient des individus dont les gestes irradiaient depuis un centre identifié à leur personnalité, les sociétés de contrôle gèrent des « dividus » dont les gestes sont analysés et traités séparément les uns des autres. Les contradictions entre mes différents comportements n'ont même plus à se nouer autour d'une pelote intégratrice : elles peuvent se multiplier en une prolifération de schizophrénies dont plus personne ne relève les incohérences¹⁷⁶.

Le résultat de cette « multiplication de schizophrénies » dépourvues de cohérence au sein d'un même individu caractérise la « machinisation » qui a cours, selon Yves Citton. C'est moins le sujet libéral qui décide de l'orchestration de ses propres gestes que l'ensemble des dispositifs qui l'ordonnent de s'y conformer – de manière normative ou légale¹⁷⁷ :

¹⁷⁵Bruno Bachimont, *Le sens de la technique, op. cit.*, p. 159.

¹⁷⁶Yves Citton, *Gestes d'humanités, op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁷« Le code, c'est la loi » écrivait le juriste Lawrence Lessig, à propos de la prolifération du code informatique et de son caractère structurant sur la société, son rôle déterminant sur la manière dont certaines valeurs ou certains droits sont promus (« implémentés ») ou non. Voir Lawrence Lessig, « Code Is Law. On Liberty in Cyberspace », *Harvard Magazine*, 2000, disponible en ligne : <https://www.harvardmagazine.com/2000/01/code-is-law-html>.

L'assujettissement social fonctionne à la norme, à la règle, à la loi, mais l'asservissement, tout au contraire, ne connaît que les protocoles techniques, les procédures, les modes d'emploi, des sémiotiques assignifiantes qui ne requièrent pas d'agir, mais de réagir. L'assujettissement implique et sollicite le rapport à soi, il met en jeu des techniques de soi. L'assignation machinique, en revanche, défait à la fois le soi, le sujet et l'individuel. La norme, la règle et la loi ont une prise sur le sujet, mais aucune sur le individuel. Nous avons beaucoup insisté sur l'assujettissement. En réalité, il ne constitue qu'une des modalités de production et de contrôle de la subjectivité¹⁷⁸.

Ce qui est en jeu dans la notion de programme (pris entre ordonnancement mécanique et tremplin génératif), c'est la production, et éventuellement le contrôle, des subjectivités. Citton évoquerait ici la « réduction programmée » des subjectivités (« prise infrapersonnelle et pré-individuelle ») contre laquelle les programmes dits « ouverts » génèrent une lutte entropique, non par une désignification fermée (qui supprimerait définitivement les possibilités d'émergence du sens ou d'interprétations plurielles, ne s'adressant pas à un sujet individuel *agissant* mais à un « individuel *réagissant* »), mais par une reprogrammation vers l'ouverture, qui rend possible l'« événementialité potentielle inhérente à nos gestes en tant qu'ils sont humains, trop humains, faillibles, imprévisibles, surprenants, incontrôlés¹⁷⁹ ».

Quel type de subjectivité cherche-t-on à produire ? Qui la produit ? Qui est en mesure de la *paramétrer*, justement (puisque'il s'agit moins d'un contrôle total que de dynamiques segmentées, de « petites poussées¹⁸⁰ ») ?

Norbert Wiener, père de la cybernétique¹⁸¹ (discipline qui étudie les flux d'information dans les systèmes complexes), énonçait sa crainte d'un éventuel contrôle des êtres humains par des machines. Cette crainte tient du couplage énoncé par Wiener entre contrôle et information (et, par extension, à l'entropie). Ce qui est prévisible et calculable devient sujet à la manipulation, et éventuellement à l'« oppression mécanique » qu'elle représenterait vis-à-vis d'organisme vivant

¹⁷⁸Maurizio Lazzarato, *La fabrique de l'homme endetté*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷⁹Yves Citton, *Gestes d'humanité*, *op. cit.*, p. 261.

¹⁸⁰Shoshana Zuboff témoigne ainsi des pratiques de « petites poussées » (en anglais : *nudging*) destinées à amener l'utilisateur vers un certain comportement, de manière presque imperceptible. Voir Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism*, *op. cit.*

¹⁸¹Norbert Wiener, *Cybernétique et société*. *L'usage humain des êtres humains*, trad. par Ronan Le Roux, Points, 2014 [1948].

(qu'on suppose autodéterminé). Dans la perspective de la cybernétique, la clé de ce contrôle est l'information. Heureusement, s'apaise Wiener, aucune machine n'est en mesure d'intégrer la complexité que représente une vie humaine :

La grande faiblesse de la machine (la faiblesse qui nous garde d'être dominés par elle) est qu'elle ne peut pas tenir compte de la vaste étendue de probabilités qui caractérise la situation humaine. La domination de la machine présuppose une société aux derniers stades de l'entropie croissante, où la probabilité est négligeable et où les différences statistiques entre individus sont nulles. Nous n'avons pas encore, heureusement, atteint un tel état¹⁸².

L'autre motif invoqué par Wiener pour tempérer ses craintes renvoie à une condition strictement *matérielle* : l'atteinte d'une « mort entropique » de l'univers, dans laquelle la matière n'aurait pour ainsi dire plus la « force » (l'énergie) de se comporter d'une manière imprévisible, l'univers ayant atteint un stade d'équilibre thermodynamique. Bien qu'hypothétique, cette situation traduit une préoccupation bien réelle chez Wiener : l'atteinte d'un contexte de prévisibilité absolu, dans lequel tout comportement, tout phénomène pourrait être calculé et déterminé d'avance. Hayles résume ainsi la position de Wiener : « Lorsque, enfin, l'univers cessera de manifester des probabilités diverses et deviendra une soupe uniforme, le contrôle, la communication, la cybernétique – sans parler de la vie – s'éteindra¹⁸³. » Pour Wiener, ce funeste destin survient lorsqu'il n'y a plus rien qui puisse s'écarter du modèle probabiliste, lorsque toute forme de libre arbitre ou d'autonomie est physiquement, statistiquement, contrainte à un modèle de certitude.

Si la « domination » des automates sur les êtres humains semble pour l'instant hors de portée, l'enjeu n'est pas écarté pour autant :

L'inquiétant dans la *machine à gouverner* n'est pas le danger de réaliser un contrôle autonome sur l'humanité. Il est beaucoup trop grossier et imparfait pour présenter le millième de la conduite indépendante et délibérée de l'être humain. Son réel danger, cependant, tout à fait différent, est que de telles machines, quoique impuissantes à elles seules, puissent être utilisés par un être humain ou un groupe d'êtres humains pour accroître leur contrôle sur le restant de l'humanité, ou que des dirigeants politiques tentent de contrôler leurs populations au moyen

¹⁸²Norbert Wiener, *La cybernétique. Information et régulation dans le vivant et la machine*, Paris, Seuil, 2014, p. 207.

¹⁸³« When in the end the universe ceases to manifest diverse probabilities and becomes a uniform soup, control, communication, cybernetics—not to mention life—will expire. » Voir N. Katherine Hayles, *How we became posthuman*, *op. cit.*, p. 105.

non des machines elles-mêmes, mais à travers des techniques politiques aussi étroites et indifférentes aux perspectives humaines que si on les avait conçues, en fait, mécaniquement¹⁸⁴.

Ce n'est pas la machine qui constitue le véritable danger, mais l'être humain qui se saisit des moyens du contrôle de l'information (auquel Wiener reconnaît un potentiel immense) pour opérationnaliser un dessein manichéen : la manipulation effective d'autrui. Cette forme d'instrumentalisation redoutée par Wiener est annoncée dans le sous-titre de l'ouvrage : « l'usage humain des êtres humains ». Cette réification machinique de l'être humain passe par une indifférenciation morale : humains et machines, également composés de matière, peuvent aussi bien être mis au service d'un projet, d'une idéologie, à condition d'être « contrôlés » selon les modalités du « système d'information », rationalisé sous forme d'agencements particuliers d'atomes et de molécules.

Quand les atomes humains sont étroitement unis pour composer une organisation au sein de laquelle on les utilise, non selon leur plein droit d'individus responsables mais comme autant de pignons, de leviers et de bielles, peu importe que leur matière première soit de la chair et des os. *Ce qu'on utilise comme élément d'une machine est en fait un élément de la machine.* Que nous confions nos décisions à des machines métalliques ou bien à ces immenses machines vivantes que sont les bureaux, les vastes laboratoires, les armées et les corporations, nous ne recevrons jamais de réponses justes à moins de poser des questions justes¹⁸⁵.

Wiener a travaillé sur des systèmes d'armement antiaériens pendant la Seconde Guerre mondiale. Il s'agissait de développer des missiles qui parvenaient à pourchasser les avions de chasse, dont la trajectoire irrégulière ne se soumettait pas à une modélisation selon des règles fixes. Wiener et ses collègues ont compris qu'ils étaient en mesure d'*induire* certaines réponses de la part du pilote grâce au mouvement du missile¹⁸⁶. On comprend mieux pourquoi Wiener entretient cette méfiance à l'égard de la discipline qu'il a fondée : ici, le « jeu » n'est pas celui de l'imitation, mais consiste plutôt à savoir qui parviendra à déjouer l'autre – le pilote qui déjoue le missile antiaérien ou le missile antiaérien qui déjoue le pilote. Dans les deux cas, on a recours à des stratégies de manipulation pour produire un effet anticipé – infléchir la trajectoire de l'autre soit pour lui échapper, soit pour

¹⁸⁴Norbert Wiener, *La cybernétique*, op. cit., p. 206-207.

¹⁸⁵*Ibid.*, p. 211.

¹⁸⁶N. Katherine Hayles, *How we became posthuman*, op. cit., p. 106.

l'atteindre. Le contrôle de l'information est perçu par Wiener comme la pièce maîtresse. La cybernétique réussit son entreprise manichéenne lorsqu'elle parvient à réduire un système d'information complexe à une série de réponses, de comportements attendus. Le contrôle, affirme Wiener, c'est la modification effective du comportement du destinataire ; cela revient à l'« écrire » d'avance, donc à le programmer.

L'une des percées de la cybernétique consiste en l'utilisation de boucles de rétroaction, grâce auquel un système peut effectivement « apprendre » grâce à l'observation¹⁸⁷. Là encore, il importe peu que l'objet soit un être vivant ou un artefact composé de matière inorganique : l'essentiel est que son comportement puisse être analysé selon une modélisation informationnelle et orienté grâce à une communication rétroactive¹⁸⁸. C'est entre autres ce type de stratégie – l'isolation sémantique d'une « cible » en contexte militaire par exemple, détachée de son rapport « humain » – qui est utilisé afin de tuer le plus d'êtres humains possible¹⁸⁹.

La guerre semble avoir joué un rôle important chez Wiener, qui a regretté comme bien d'autres les conséquences désastreuses du progrès scientifique : la machine cybernétique, qui ne caractérise plus l'ennemi selon des critères moraux mais purement informationnels, contribuerait à la « suppression » de la « vie » (regardée comme contingente et imprévisible) au profit d'une objectivation manichéenne du monde. On l'a vu au premier chapitre, Abrüpt défend un type de subjectivité qui a des implications politiques et philosophiques radicales : l'épanouissement la plus complète de l'autonomie du sujet et l'abolition totale du culte de l'individualité. Il en résulte une forme unifiée (car collective) de désordre anarchique, dont l'ensemble serait un réseau permettant à chaque entité le composant d'être à la fois libre et en harmonie, dans une horizontalité matérielle qui n'admettrait aucune hiérarchisation. Ce n'est plus la production du sujet qui prime, mais la production de « mouvement » qui caractériserait cette subjectivité suprême. Ce mouvement, dont

¹⁸⁷*Ibid.*

¹⁸⁸« Bref, l'étude contemporaine des automates, tant de métal que de chair, est une branche de l'ingénierie de la communication, ses notions cardinales sont celles de message, de degré de perturbation ou "bruit" – terme emprunté au domaine du téléphone –, de quantité d'information, de technique de codage, etc. » Voir Norbert Wiener, *Cybernétique et société*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁸⁹N. Katherine Hayles, *How we became posthuman*, *op. cit.*, p. 107.

l'événementialité échapperait à toujours à un programme dicté d'avance, implique l'ouverture que nous cherchons à cerner à travers ce détour par la cybernétique.

2.6. Entre ouverture et fermeture programmatiques

Ce que nous cherchons à dégager à travers ces perspectives (Citton, Lazzarato, Bachimont, Wiener), c'est la place de la subjectivité dans les programmes, dont nous avons identifié deux pôles : un pôle ouvert et un pôle fermé. La place donnée à l'exercice de la subjectivité est nulle dans un programme fermé, car il réduit le fonctionnement possible à un unique déroulement entièrement anticipé. La place laissée à la contingence ou l'aléatoire – et donc à la subjectivité – y est réduite au maximum. À l'inverse, un programme ouvert n'écrit pas le déroulement d'avance ; son propre est plutôt de rendre impossible toute prédétermination, en semant la contingence à sa source. Il n'y a pas non plus une série de gestuelles programmées (et éventuellement de pensées, d'idéologies fermées qui tendent vers l'univocité voire l'unisémancticité) mais plutôt une ouverture générative, une infinité de lignes de fuite dont les issues sont indéfinies, voire tout simplement inconnaissables (d'où une certaine parenté avec l'entropie en tant que manifestation de l'aléatoire). Si nous focalisons sur l'importance de la subjectivité, c'est parce que nous menons une quête de l'intelligibilité sur les programmes – ceux qui façonnent le monde qui nous entoure, et plus particulièrement ceux qui composent l'œuvre littéraire que nous étudions –, et cette quête de l'intelligibilité ne saurait être faite sans les moyens de l'interprétation.

La technique crée une double tension d'ouverture et de fermeture : ouverture grâce à de nouvelles possibilités techniques (en permettant de faire des choses inédites ou de manière novatrice), mais limitation aussi par celles-ci (lorsqu'elles rigidifient des actions ou n'en autorisent que certaines), d'où la « réduction programmée » contre laquelle Bachimont met en garde, celle qui viderait les choses de sens :

Mais la technique est aussi un instrument pour l'aliénation et l'élimination du sens. On l'a vu, dans la dialectique entre les différentes cohérences qui le constituent, la technique est traversée par la tension opposant et articulant une liberté interprétative, qui se saisit des possibles techniques pour inventer l'avenir, et une réduction programmée qui rapporte l'avenir au résultat calculé par le dispositif¹⁹⁰.

La clé de la « reprise » du sens (reprise « au sens où on peut réorienter notre réponse à l'événement, le réévaluer, le réinterpréter dans un horizon¹⁹¹ »), garante de la liberté et de l'autonomie du sujet, réside dans l'*interprétation* :

Agent de sa liberté par l'interprétation qu'il apporte, ou instrument de son aliénation en devenant l'exécutant du dispositif, l'être humain se trouve pris dans une opposition qu'il doit arriver à composer s'il ne veut pas s'en retrouver prisonnier et perdre ainsi son autonomie¹⁹².

Un message, considéré au sens strict de quantité finie d'information, n'a pas de sens a priori, il n'est qu'une suite de symboles objectivement quantifiable (car mesurable, dont les composantes sont formellement déterminées). Cette distinction était capitale pour permettre à Claude Shannon d'énoncer sa théorie de l'information, opérationnelle par les mathématiques (en passant par la manipulation de symboles). Le sens, à l'inverse, n'est pas immédiatement quantifiable puisqu'il dépend à chaque fois du contexte dans lequel il est situé ; en outre, on doit tenir compte de la quantité d'information déjà détenue par les partis impliqués dans le système. C'est le principe de sémiologie, ou sémiologie¹⁹³. Un message codé n'aura ainsi pas le même sens pour celui qui sait le « décoder » (en cryptographie par exemple) que pour celui qui en serait incapable, ou lorsque le référent n'est pas connu de tous (difficile de comprendre une blague impliquant une personnalité publique sans la connaître). L'interprétation dépasse le simple traitement de l'information réalisé par une machine d'entrée et de sortie : c'est précisément elle qui fonde l'exercice de la liberté, échappant à un agencement de sens et d'actions déterminé ; sans elle, il n'y a pas de sémiologie¹⁹⁴.

¹⁹⁰Bruno Bachimont, *Le sens de la technique, op. cit.*, p. 69.

¹⁹¹*Ibid.*, p. 29.

¹⁹²*Ibid.*, p. 69-70.

¹⁹³Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, « Le livre de poche », 2020 [1992].

¹⁹⁴On peut mentionner les tentatives de formalisation de mécanismes interprétatifs par Umberto Eco par exemple dans Umberto Eco, *Ibid.*

2.6.1. Le rôle du sujet lecteur

On revient à la question du lecteur que prévoit un texte. Umberto Eco parle ainsi de textes « ouverts » et « fermés ». Si la sémiologie peut se faire grâce à des *utilisations* (plus ou moins « libres ») et des *interprétations* (plus ou moins « légitimables »), Eco souligne que les textes fermés résistent davantage à l'utilisation que les textes ouverts, tout simplement parce que leur potentiel sémiotique est plus circonscrit ; ils produisent un effet plus sûr et plus précis, moins sujet à interprétation¹⁹⁵. À l'inverse, les textes dits ouverts se prêtent à une multitude plus vaste d'actualisations : ils tendent simplement à susciter des interprétations plus diverses ou à être utilisés dans des contextes d'utilisation moins restreints¹⁹⁶. Cette notion d'ouverture et de fermeture repose sur ce qu'Eco nomme la « coopération », lorsque le lecteur se comporte de manière cohérente avec le « Lecteur Modèle » que prévoit le texte¹⁹⁷. Si Eco souligne de manière antithétique que « rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé » – tout texte étant sujet à une infinité de réutilisations toutes plus improbables les unes que les autres –, c'est pour nuancer l'ouverture qui, dans ce cas-ci, tient plus de la « violence » que de la coopération¹⁹⁸. On pourrait ainsi parler de collage, de remixage, mais aussi de logiques du détournement, voire de *hacking* textuel. Car il y aura toujours des formes de piratage, où le potentiel sémiotique du texte se fait saborder par des usages qui lui sont parfois complètement hétérogènes (essayez de lire *Le Procès* de Kafka, dit Eco : « légalement c'est permis mais textuellement cela produit un piètre résultat¹⁹⁹ »). Sauf que de tels écarts d'interprétation ne sont justement pas si inintéressants du fait qu'ils tendent à échapper à un discours dominant ou programmatiquement contraignant (qui cherche à être interprété tel quel, voire « interprété le moins possible », comme

¹⁹⁵Eco donne pour exemple paradigmatique de texte fermé la « cible » publicitaire dans lequel les concepteurs cherchent à stimuler un effet précis et non ambigu, à réduire les probabilités d'interprétations « aberrantes » du message (car « une cible, ça coopère très peu : ça attend d'être touché »). Voir Umberto Eco, *Lector in fabula : ou, la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, « Le livre de poche », 2021 [1985], p. 70.

¹⁹⁶*Ibid.*, chap. 3.4.

¹⁹⁷« Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. » Voir Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 77.

¹⁹⁸« Mais son ouverture est l'effet d'une initiative extérieure, une façon d'utiliser le texte et non pas d'être utilisé par lui, en douceur. Il s'agit là de violence plus que de coopération. » Voir Umberto Eco, *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁹*Ibid.*, p. 74.

c'est l'objectif univoque du message publicitaire). En effet, il importe de considérer dans quelle manière le texte prépare, voire conditionne son lecteur afin de l'orienter vers une interprétation unique, et éventuellement vers l'adoption d'un ensemble de comportements, de valeurs, de discours idéologiques prédéfinis (dans le cas d'un texte programmatique). La coopération « machinique » voire moléculaire (pour reprendre le lexique de Lazzarato), l'intrication jusque dans les atomes de l'individu dans un schème de manipulation (Wiener) alimente à juste titre la crainte d'une dépossession de l'autonomie individuelle, du fait de l'effacement progressif du sujet, de son autonomie. Eco remarque que certains textes vont dans le sens d'un Lecteur Modèle unique, comme un banal horaire :

L'horaire, quant à lui, ne prévoit qu'un seul type de Lecteur Modèle, un opérateur cartésien orthogonal doué d'un sens aigu de l'irréversibilité des successions temporelles²⁰⁰.

Si la portée d'un horaire des trains est évidemment très limitée, c'est le déploiement à grande échelle de textes qui rigidifient le réel dans un ordonnancement « cartésien orthogonal » qui génère une inquiétude à l'endroit du sujet. Bruno Bachimont souligne l'éventuelle perte de sens qui résulte de l'obtempération systématique à des programmes, de gestes qui ne seraient plus que des réponses passives, voire toutes faites ou attendues, car prescrites ou conditionnées par un dispositif. On voit rapidement le lien avec le cauchemar cybernétique de Norbert Wiener. Cette crise est à son paroxysme lorsque les vies sont toutes entières absorbées par de tels dispositifs deleuziens qui empêcheraient la « reprise²⁰¹ » du sens, via la « totalisation du système technique contemporain » qui a cours :

[L]a menace sans doute la plus importante réside finalement dans la totalisation du système technique contemporain, quand cette totalisation empêche toute altérité entre les différents systèmes techniques et donc toute friction permettant l'interprétation et la négociation du sens avec les outils et entre les humains. La totalisation [...] est devenue clairement palpable avec les technologies de l'information qui ont permis la complexité des traitements et la quasi-instantanéité de leur exécution et de leur transmission. Entre les calculs qu'on ne peut saisir de

²⁰⁰*Ibid.*, p. 74-75.

²⁰¹Reprise « au sens où on peut réorienter notre réponse à l'événement, le réévaluer, le réinterpréter dans un horizon » Voir Bruno Bachimont, *Le sens de la technique, op. cit.*, p. 29.

fait de leur complexité et rapidité, et leurs conséquences qui se constatent dans les systèmes techniques mondiaux (notamment financiers, mais aussi sécuritaires et économiques), nous vivons une crise de l'intelligibilité. Simples jouets de ces systèmes qui possèdent désormais une logique propre de calcul qui échappe même aux concepteurs, nous vivons de plus en plus comme cernés par la menace de la totalisation technique et informationnelle²⁰².

Cette tendance à la totalisation peut être observée à la lumière du succès de certains logiciels, dont les artefacts embarquent des valeurs²⁰³ ou les impliquent à travers l'interaction²⁰⁴. Si les programmes n'exercent jamais une emprise totale, certains sont alimentés par des visions totalisantes : Google cherche à « organiser les informations à l'échelle mondiale » grâce à l'index de son moteur de recherche²⁰⁵ ou à réunir les ouvrages du monde entier grâce à la numérisation d'un volume important de livres en provenance de bibliothèques du monde entier²⁰⁶. Facebook, dans sa « tentation hégémonique²⁰⁷ », souhaite ouvertement « rapprocher » le monde dans une « communauté globale²⁰⁸ ». Certaines visions totalisantes, comme celles mentionnées, suscitent des adhésions massives qui tendent (au moins partiellement) à les concrétiser²⁰⁹. C'est entre autres parce qu'ils ont des impacts significatifs sur la vie des individus que ceux-ci choisissent de les adopter²¹⁰ : les stratégies de domination

²⁰²*Ibid.*, p. 177.

²⁰³Peter Kroes et Peter-Paul Verbeek (dir.), *The Moral Status of Technical Artefacts*, vol. XVII, Dordrecht, Springer Netherlands, « Philosophy of Engineering and Technology », 2014, disponible en ligne : 10.1007/978-94-007-7914-3.

²⁰⁴Janet Davis et Lisa P. Nathan, « Value Sensitive Design: Applications, Adaptations, and Critiques », dans Jeroen van den Hoven, Pieter E. Vermaas et Ibo van de Poel (dir.), *Handbook of Ethics, Values, and Technological Design: Sources, Theory, Values and Application Domains*, Dordrecht, Springer Netherlands, 2015, p. 11-40, disponible en ligne : 10.1007/978-94-007-6970-0_3 ; Sarah Spiekermann, *Ethical IT Innovation: A Value-Based System Design Approach*, New York, CRC Press, 2015, disponible en ligne : 10.1201/b19060.

²⁰⁵Google, « Fonctionnement de Google », s. d., disponible en ligne : https://about.google/intl/fr_ALL/how-our-business-works/ ; page consultée le 6 mai 2023.

²⁰⁶L'initiative Google Livres repose sur la numérisation de millions de livres par l'entreprise privée. Voir à ce sujet *Google and the World Brain*, British Broadcasting Corporation (BBC), Hellenic Radio & Television (ERT), Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC), 2013, disponible en ligne : http://archive.org/details/GoogleAndTheWorldBrain_201611.

²⁰⁷Gérard Wormser, « Building Global Community : La tentation hégémonique de Mark Zuckerberg et de Facebook », *Sens public*, 2017, disponible en ligne : 10.7202/1048835ar.

²⁰⁸« The third way we can create a sense of purpose for everyone is by building community. And when our generation says “everyone”, we mean everyone in the world. », dans Mark Zuckerberg, *Bringing the World Closer Together*, 2017, disponible en ligne : <https://www.facebook.com/notes/393134628500376/>.

²⁰⁹Par exemple, Google avoisine les 90% de parts du marché des moteurs de recherche dans la dernière décennie (Statista, « Global Search Engine Desktop Market Share 2023 », *Statista*, 2023, disponible en ligne : <https://www.statista.com/statistics/216573/worldwide-market-share-of-search-engines/>). D'après son rapport annuel 2021, Facebook compte 2,91 milliards d'utilisateurs actifs mensuellement et près de deux milliards actifs quotidiennement. Voir Meta, *Annual Report 2021*, Washington, D.C., United States Securities and Exchange Commission, 2021, disponible en ligne : https://s21.q4cdn.com/399680738/files/doc_financials/annual_reports/2023/2021-Annual-Report.pdf ; page consultée le 6 mai 2023.

²¹⁰Peter-Paul Verbeek, « Morality in Design: Design Ethics and the Morality of Technological Artifacts », dans Peter Kroes et al. (dir.), *Philosophy and Design: From Engineering to Architecture*, Dordrecht, Springer Netherlands, 2008,

économique sont naturalisées sous couvert de l'utilité technicienne, dont les motivations (comme les tendances totalisantes) méritent justement d'être interrogées.

Être un Lecteur Modèle, pour Eco, c'est réaliser le potentiel d'un texte. De manière analogue, incarner un Utilisateur Modèle consiste à réaliser le potentiel d'un programme, à achever la vision pour laquelle il a été conçu. Dans l'écosystème sociotechnique actuel, nombre de plateformes à vocation commerciale modélisent cet Utilisateur Modèle comme une source de données comportementales qui sont captées, puis analysées pour générer des « produits prédictifs » dont la finalité consiste en la « redirection des comportements »²¹¹ – cliquer sur un lien, effectuer un achat (« conversion » d'un client potentiel en client véritable²¹²), voter pour un parti politique particulier²¹³. Si l'efficacité de la publicité « ciblée » (proposée « à l'insu » des internautes grâce aux données massives, dont le rendement est supposé amélioré) est loin d'être garantie, elle se monnaie néanmoins à prix fort, représentant un secteur économique à fort volume et en importante croissance²¹⁴. Le Lecteur Modèle de Google est celui qui « lit » sa plateforme dans les paramètres prévus par elle, à la manière de l'utilisateur moyen qu'elle a déjà modélisé ; il fait confiance à son algorithme de pertinence, fait transiter ses activités quotidiennes par l'entremise de ses services, fournit un important volume de données comportementales et réalise les objectifs commerciaux fixés par les clients publicitaires. La

p. 91-103, disponible en ligne : [10.1007/978-1-4020-6591-0_7](https://doi.org/10.1007/978-1-4020-6591-0_7) ; Esther Görnemann et Sarah Spiekermann, « Emotional responses to human values in technology: The case of conversational agents », *Human-Computer Interaction*, 2022, p. 1-28, disponible en ligne : [10.1080/07370024.2022.2136094](https://doi.org/10.1080/07370024.2022.2136094).

²¹¹Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism*, *op. cit.*

²¹²C'est très clairement ce que Google décrit sur la page présentant son fonctionnement (Google, *Fonctionnement de Google*, *op. cit.*) : la vente d'espaces publicitaires constituant sa principale source de revenus, il s'agit d'offrir aux entreprises la possibilité accrue de « toucher de nouveaux clients ». La plupart des services de l'entreprise (comme son moteur de recherche, la messagerie électronique ou sa suite bureautique) étant proposés gratuitement, l'entreprise explique que « cela ne serait pas possible sans la publicité ». Le modèle d'affaires définit clairement le rôle économique de l'utilisateur, lequel se trouve assigné à la production la matière première du commerce de Google : l'optimisation de ses produits prédictifs. Voir Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism*, *op. cit.* pour une analyse détaillée de ce modèle économique.

²¹³La firme Cambridge Analytica a eu accès aux données détaillées de profils Facebook d'environ 87 millions de personnes. Elle s'en serait servie pour influencer les choix d'électeurs, venant parfois d'intérêts étrangers. Voir par exemple Nicholas Confessore, « Cambridge Analytica and Facebook: The Scandal and the Fallout So Far », *The New York Times*, 2018, disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2018/04/04/us/politics/cambridge-analytica-scandal-fallout.html>.

²¹⁴En date de 2021, les revenus du secteur la publicité en ligne dépassent annuellement les 12 milliards de dollars au Canada (Statista, « Canada Digital Ad Revenue 2021 », *Statista*, 2023, disponible en ligne : <https://www.statista.com/statistics/282705/canada-digital-ad-revenue/>). La même année, les revenus issus de la publicité à la télévision sont de 2,8 milliards (Statista, « Canada TV Ad Revenue 2021 », *Statista*, 2023, disponible en ligne : <https://www.statista.com/statistics/282993/canada-tv-advertising-revenue/> ; page consultée le 6 mai 2023).

composante mercantile n'est certes pas la seule à guider les activités du « lecteur » d'un programme (au sens très large d'individu qui parcourt la manifestation d'un objet scriptural) et il serait injustement réducteur de ne considérer que celle-là ; elle illustre néanmoins l'une des forces possibles qui participent à façonner l'ensemble des effets programmatiques : la réalisation de visions du monde, implicites ou non, énoncées dans le discours d'un dispositif.

Ce qui est à l'œuvre, c'est la rationalisation des interprétations par des systèmes techniques, qui tendent à imposer des schémas de lecture fermés voire prédéterminés, et à produire des « modèles²¹⁵ », voir des significations homogènes. En multipliant les gestes dans le programme, les auteurs multiplient aussi les sens possibles qu'on peut faire émerger de l'« œuvre-programme ». Nous reprenons ainsi l'idée énoncée succinctement par Eco :

Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie²¹⁶.

Sauf qu'il s'agit peut-être moins, dans *Naufrages*, de prévoir stratégiquement les « mouvements de l'autre » – du lecteur – que les stratégies par lesquelles celui-ci parviendrait à générer une autre *lecture*, une autre *interprétation*. Nous portons une attention particulière aux mécanismes génératifs suggérés par le texte de Raoul, puisque ce sont eux qui permettent le déploiement de son sort interprétatif. Nous avons mentionné le recours quasi nécessaire à un dispositif de cartographie pour situer les couples de coordonnées géographiques accolées à chaque « message » – un premier potentiel geste de lecture qui accomplit déjà une éversion vers un espace de production du sens extérieur au livre lui-même. L'opacité des lignes des messages suggère aussi que le texte ne se suffit pas à lui-même et nous semble appeler ce qu'Eco nomme des « compétences encyclopédiques ». Par exemple, qu'est-ce qu'une *saudade*, titre du premier message ? On peut savoir ou non qu'elle désigne une douce nostalgie exprimée dans la musique portugaise, qui peut

²¹⁵Pierre Gañarski, Marcello Vitali-Rosati et Bruno Bachimont, « Revue Intelligibilité du numérique », *Revue Intelligibilité du numérique*, 2020, disponible en ligne : <http://intelligibilite-numerique.numerev.com/numeros/n-3-2022/2633-modeles-du-monde-reel-au-monde-numerique>.

²¹⁶Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 65.

être mêlée d'un sentiment de perte, de mélancolie, d'espoir. Pour qui ne connaît pas ce terme, une recherche rapide, en ligne ou dans le dictionnaire, permet de retrouver son contexte linguistique (c'est un mot portugais); une validation sur la carte révèle justement que le signal est situé au large du Sénégal, à mi-chemin entre sa capitale Dakar et Cap-Vert, un archipel historiquement colonisé par le Portugal et dont la langue officielle est le portugais. Bien que le Cap-Vert ne soit pas directement mentionné par le texte (ou si près: « ver de cap, ou de l'œil en forme de racine »), l'indication paratextuelle offerte par la propriété *chavire* permet de donner un contexte qui éclaire le texte grâce à un savoir encyclopédique essentiel à son décodage. En réalité, il s'agirait peut-être plutôt d'une « compétence encyclopédique » (celle dont parle Eco dans sa théorie de l'interprétation du texte²¹⁷), la compétence d'accéder à des savoirs dont on ne dispose pas. Quel ne serait pas le premier réflexe au contemporain désireux de comprendre ce qu'il lit, sinon de lancer une recherche sur Internet et de parcourir les premiers résultats? En l'occurrence, la lecture de la page Wikipédia (cette encyclopédie collaborative constituant l'une des plateformes numériques les plus consultées des années 2010) dédiée au Cap-Vert permet d'apprendre que l'exploitation du sel est l'une des activités économiques d'importance de ce pays²¹⁸. Ce fait explique-t-il les références imagées à la neige (« neige étrangère », « de l'autre côté de la neige ») dans le texte? Peut-on y voir une référence aux accumulations de déchets dont ces îles sont victimes en provenance de pays plus fortunés (« d'inaccessibles luxes et pour soi saleté »), une situation qu'une recherche en ligne permet également de découvrir?

Le texte regorge d'opacités: en ne se suffisant pas à lui-même, il suggère une lecture sur un mode encyclopédique qui s'ouvre vers d'autres espaces textuels, et dont le lecteur devient un agent important – mais jamais le seul – à la constitution d'une toile de sens. Bien qu'on puisse supposer l'existence d'un lecteur (peut-être modèle?) suffisamment érudit pour n'avoir pas besoin de recourir à quelque ouvrage pour saisir les allusions contextuelles du texte (comme l'histoire de chaque région

²¹⁷*Ibid.*, p. 14.

²¹⁸La page Wikipédia francophone dédiée au Cap-Vert peut être retrouvée à cette adresse: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cap-Vert>.

de *Naufrages*), le style d'écriture n'offre tout simplement pas les conditions d'une lecture claire, uniforme et univoque (donc non ambiguë) d'un contenu qui serait tout entier déterminé, à tout le moins *déterminable*²¹⁹. L'interprétation, jamais irréductible, se trouve crucialement impliquée du fait que le texte ne se prête pas à une lecture « fermée » ; ou, du fait de son opacité, n'offre pas de lecture autonome qui soit satisfaisante. Outre le sujet « lectant ²²⁰ », on peut souligner les multiples dynamiques qui participent à faire exister un texte, que nous subsumons sous le concept d'éditorialisation²²¹ : le moteur de recherche utilisé pour obtenir des renseignements sur une réalité historique particulière, l'indexation des données dont celui-ci dispose, la formulation des mots-clés saisis par l'utilisateur, la manière dont ces mots-clés sont traités par ce moteur de recherche, la formulation des articles que lira l'utilisateur, le parcours de lecture hypertextuel qui découlera de sa lecture et des références intertextuelles parcourues, etc. Il nous semble que l'un des aspects programmatiques importants de *Naufrages* renvoie à son ouverture – ouverture du schéma textuel qui déclenche une ouverture générative de la sémosis, où chaque lectant mène une lecture inédite au gré du passage qu'il souhaite déplier.

2.6.2. Combinatoire et manipulation symbolique

Sur le plan technique, on peut justement souligner les possibilités d'actualisation qui sont d'emblée différentes en raison du support utilisé (l'écran ou le papier). On peut par exemple s'interroger sur le sens de la combinatoire des messages, dont la mise en forme au format web (HTML) propose de mélanger l'ordre non seulement des « messages », mais aussi des « lignes » au sein d'un même message (qu'on pourrait apparenter à des « vers »). Cela semblerait suggérer, à première vue, que l'ordre « initial » des messages et en particulier des lignes n'est pas crucial,

²¹⁹Si l'univocité est l'objectif de certains textes de communication, comme un bulletin d'information, il est de pure spéculation de supposer que le « contenu » d'un texte littéraire puisse être réellement déterminé ; que les frontières de sa cosmogonie, si elles existent, puissent être clairement circonscrites (l'univers du texte tel que l'a imaginé l'auteur, dont on retrouverait ensuite la correspondance parfaite dans l'esprit du lecteur).

²²⁰Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique, op. cit.*, p. 96.

²²¹Marcello Vitali-Rosati est un important contributeur au concept d'éditorialisation. Voir par exemple Marcello Vitali-Rosati, « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? », *Sens public*, 2016, disponible en ligne : <http://sens-public.org/article1184.html> et Marcello Vitali-Rosati, *Pour une théorie de l'éditorialisation, loc. cit.*

et que le texte est conçu justement pour fonctionner de façon modulaire²²²; or, certaines lignes semblent bien écrites pour être lues à la suite de l'autre (« de vieilles femmes / recrues par l'ordure », signal 1; « il y a dans leur soif des larmes qui s'immergent / et dans leurs larmes des barques surchargées / renversées déchargées », signal 15). Néanmoins, le texte est traversé d'une parataxe réciproquement compatible avec le recours à la combinatoire, ce qui ne fait qu'accentuer l'invitation à la multiplication des lectures possibles – une forme d'actualisation qui ne nécessite pas de *sortir* du texte. Bruno Bachimont souligne justement le potentiel génératif de la combinatoire formelle (la manipulation symbolique, sans égard au contenu, comme dans le cas du rebrassage de l'ordre des lignes d'un même message, fait purement au hasard) :

Si les mathématiques elles-mêmes ne sont pas réductibles à un formalisme aveugle, le problème qui nous a intéressés ici est l'utilisation des formalismes dans des contextes où la signification des symboles manipulés n'est pas rigoureusement déterminée. Dans ce cas, on allie une possibilité technique à une puissance d'inventer inédite, où la combinatoire formelle engendre une productivité de la pensée : l'esprit se voit proposer des configurations symboliques, engendrées par une combinatoire formelle aveugle au sens et au contenu, et renvoyant à des pensées qui peuvent n'avoir jamais été pensées auparavant²²³.

Là encore, ce n'est pas la technique prise isolément qui est intéressante (car la manipulation symbolique est en elle-même « vide de sens »), mais ce qu'elle permet *éventuellement* :

Plutôt que de considérer la pensée comme une manipulation algorithmique aveugle de symboles, il vaut mieux, *au nom du sens*, considérer ce que de telles manipulations nous permettent de penser²²⁴.

Le recours aux mécanismes de combinatoires permet de mettre en application cette « puissance d'inventer inédite, où la combinatoire formelle engendre une productivité de pensée ». Si l'étape de manipulation symbolique est « vide de sens »²²⁵, il nous semble que la production

²²²On peut penser à la poésie combinatoire de Raymond Queneau, dont l'ouvrage emblématique *Cent milliards de poèmes*, qualifié de « machine à composer à volonté », permet de superposer divers vers grâce à un découpage des feuilles de papier ligne par ligne. Le recours à l'aléatoire est aussi retrouvé ailleurs chez Abrüpt, comme dans *Manifeste(s) (au pluriel)*.

²²³Bruno Bachimont, « Signes formels et computation numérique : entre intuition et formalisme. Critique de la raison computationnelle », 2004, disponible en ligne : http://www.utc.fr/~bachimon/Publications_attachments/Bachimont.pdf.

²²⁴Bruno Bachimont, « L'intelligence artificielle comme écriture dynamique : de la raison graphique à la raison computationnelle », dans Jean Petitot et Paolo Fabri (dir.), *Au nom du sens*, Paris, Grasset, 2000, p. 290-319.

²²⁵Bruno Bachimont, *Le sens de la technique, op. cit.*, p. 159.

d'aléatoire est précisément vectrice d'un autre sens, d'une ouverture programmatique souhaitée et signifiante (bien que d'une manière non totalement déterminée à l'avance – comme le serait la lecture linéaire et fixe d'un même texte par tout lecteur, chose déjà impossible). Il s'agirait notamment de montrer quel type de sens peut ré-émerger de la reconfiguration « aléatoire ».

Évaluons sommairement ce que cela peut représenter avec les mathématiques combinatoires. Si Raymond Queneau proposait de composer « cent mille milliards » de poèmes avec seulement dix pages dont les quatorze vers étaient découpés et recombinaibles (on obtient 1014 poèmes possibles, qu'une vie humaine entière ne donnerait pas le temps de lire²²⁶), l'appareil de lecture proposé par Abrüpt propose un nombre bien plus élevé : avec 33 « messages », le nombre de permutations possibles est de $33!$, soit $8,68 \times 10^{36}$ (ce qui est déjà beaucoup plus que le nombre d'atomes dans un corps humain moyen). En permettant de mélanger les lignes de chaque message, on obtient un nombre encore plus astronomique. Nous pouvons procéder d'une rapide approximation : les messages étant composés en moyenne de 24 lignes, chaque message possède ainsi, en moyenne, $24!$ permutations possibles, soit $6,20 \times 10^{23}$. Pour obtenir l'ensemble des permutations possibles de *Naufrages* en tenant compte des permutations des lignes de chaque message, on obtient $33! \times 24!$ soit $5,39 \times 10^{60}$ (contre 1014 pour le poème de Queneau).

Tableau 2.1. Nombre de lignes contenues dans le message de chaque signal

Signal	Nb. de lignes	Signal	Nb. de lignes
1	47	18	11
2	3	19	19
3	38	20	13
4	37	21	12

²²⁶Le site web *Histoire des arts* rapporte le calcul opéré par Queneau pour faire la lecture de ses propres sonnets : « En comptant 45 secondes pour lire un sonnet et 15 secondes pour changer les volets à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails) ». Un exemple peut être retrouvé ici : http://emusicale.free.fr/HISTOIRE_DES_ARTS/hda-litterature/QUENEAU-cent_mille_milliards_de_poemes/_cent_mille_milliards.php.

Signal	Nb. de lignes	Signal	Nb. de lignes
5	38	22	20
6	31	23	8
7	42	24	12
8	29	25	34
9	23	26	32
10	42	27	23
11	21	28	20
12	29	29	41
13	20	30	20
14	28	31	9
15	42	32	6
16	22	33	7
17	28		

Abrüpt accroît davantage les parcours de lecture possibles en permettant de filtrer selon le cadran géographique auquel correspond le couple **chavire** (Nord-Ouest ; Nord-Est ; Sud-Est ; Sud-Ouest). Plus d'un cadran peut être sélectionné simultanément, si bien qu'il nous faudrait également tenir compte de séquences combinatoires issues de cette étape de filtrage – là-dessus, nous ne nous aventurons pas plus loin (car il nous faudrait prendre en compte d'autres éléments, notamment éliminer les séquences déjà contenues dans les combinaisons non filtrées). À cela s'ajoutent des réglages de présentation minimaux (affichage ou non des titres, retours à la ligne), mais dont la mise à disposition des données JSON invite à en faire autre chose – et donc à produire d'autres lectures potentielles. C'est peut-être donc ce que signifie l'« œuvre-programme » : une autre lecture

est possible que celle « linéaire », « par défaut », d'un dispositif éditorial fixe. Nous pourrions ainsi polariser les parcours de lecture à l'aune des *fabulae* ouverte et fermées proposées par Eco :

Ce qui nous intéresse plutôt, c'est une autre opposition, celle qui existe entre *fabulae ouvertes* et *fabulae fermées*. Bien entendu, on idéalise là deux types théoriques, car il est évident qu'aucune fabula ne sera jamais totalement ouverte ni totalement fermée, et que l'on pourrait ou devrait établir une sorte de continuum gradué où situer les diverses narrations, chacune à la place qui lui revient — au moins par genres²²⁷.

Ce qui compterait, en particulier dans la *fabula* ouverte, c'est la capacité du Lecteur Modèle à produire lui-même son propre univers à travers l'œuvre (dont l'ouverture en constitue un important aspect programmatique) :

Quant au texte, il ne se compromet pas, il ne fait pas d'affirmations sur l'état final de la fabula : il prévoit un Lecteur Modèle si coopératif qu'il est à même de se fabriquer ses *fabulae* tout seul. [...] Quelle que soit la nature de la fabula (ouverte ou fermée), il nous semble que ce qui ne change pas, c'est la nature de l'activité prévisionnelle et la nécessité des promenades inférentielles. Ce qui change, c'est seulement (et ce n'est pas rien) l'intensité et la vivacité de la coopération²²⁸.

Le lecteur, en étant soit l'agent utilisateur d'un tel programme génératif, soit l'auteur d'un programme qui exploite ces données, fait émerger par ses gestes de lecture et d'écriture un nombre incalculable de textes possibles, dont celui fourni par Abrüpt n'est plus que le *pré-texte* d'une expérience ouverte, caractérisée par une richesse entropique menée par le lecteur « coopératif », qui consent à fabriquer sa propre fabula d'une manière qui ne fait pas violence au texte. Par la notion de « programme » et notamment grâce à ses ramifications de nature algorithmique (lesquelles permettent de produire une série presque infinie de combinatoires), Abrüpt effectue un déplacement de la conception de l'œuvre en mettant un fort accent sur son ouverture, ce qui suppose en retour une potentielle « coopération » du lecteur, lequel viendra y accoler ses propres pratiques de programmation, voire y mener ses promenades inférentielles. Les auteurs attendent peut-être leur Lecteur Modèle, celui qui saura réaliser le potentiel herméneutique (« révéler » le potentiel du texte

²²⁷Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 153-154.

²²⁸*Ibid.*, p. 155.

dans la chambre noire de la culture numérique, se saisir des potentialités techniques qu'il propose, produire un programme nouveau, hors de l'horizon d'attente même de ses géniteurs).

2.6.3. Lecteurs hackers ou programmeurs

Comme le note Eco, tout texte le prépare aussi via ses « stratégies textuelles ». Abrüpt le fait de plusieurs manières, que ce soit en incluant des URLs dans son colophon dirigeant vers la page web (« canonique ») de l'ouvrage (dont la continuité s'écrit « sur le réseau »), les manifestes d'Abrüpt, ou encore le site regroupant les « antilivres », sur lequel l'outil de recherche retourne simplement, suite à une requête infructueuse : « ... l'antilivre qui reste à écrire ». Le conditionnement du lecteur au projet politique de la maison d'édition participe des stratégies visant à l'informer de sa démarche, en lui fournissant au passage moult exemples (œuvres à la forme et au propos radicaux, installations numériques expérimentales) et en l'incitant peut-être à « gester²²⁹ » ses propres écritures (d'où la politique de partage étendue et permissive, ainsi que les efforts visant à exposer publiquement dans des dépôts Git les fabriques de chaque livre, dont ses scripts et gabarits). Car, nous l'avons mentionné, un texte ne se comprend jamais isolément, il s'accompagne toujours d'un contexte et d'une série de référents « encyclopédiques » (savoirs techniques, mouvances idéologiques, événements historiques) potentiellement mobilisables pour réaliser son actualisation. Johanna Drucker, qui réitère la place capitale qu'occupe du sujet dans tout système de production du sens, souligne également que chaque lecture produit un texte²³⁰ ; bien que le lecteur n'écrit évidemment pas tout le texte qu'il produit, c'est son rôle, processuel et interprétatif, qu'il semble justement intéressant d'observer dans les programmes, puisqu'il permet d'introduire une modalité agentielle qui dépasse celle du simple « lecteur » (comme opérateur ou automate). Un même programme aura deux effets bien différents sur deux individus équipés de niveaux de littéracie différents pour un domaine donné ; de même qu'en rhétorique, un argument aura un poids plus ou moins important selon sa réception, son caractère « surprenant » auprès de l'interlocuteur. Le statut de la syntaxe JSON

²²⁹Yves Citton, *Gestes d'humanités*, op. cit., p. 15.

²³⁰Johanna Drucker, *Visualisation*, op. cit., p. 76.

dépend du lecteur, qui est à même d'établir, dans le jeu relationnel qu'il se construit avec le texte, s'il s'agit de « bruit » ou d'« information ». En programmant également la lecture du texte, le lecteur « programmeur » produit un texte autrement, et il semble que *Naufrages* tende justement à inviter ce lecteur-programmeur à produire son propre programme – du fait de son ouverture. Là encore, une telle « extensibilité » du programme suppose une littéracie particulière, elle n'est pas elle-même une panacée :

En revanche, lorsque la technologie est utilisée de manière à être interrogeable ou hackable, elle permet et encourage ceux qui y sont en réseau ou enchevêtrés avec elle à s'imposer à ses multiples échelles de fonctionnement. La hackabilité n'est pas en soi une solution miracle ; elle repose sur des compétences, des connaissances et l'accès, sur le fait de rendre ces choses publiques et de les modifier au cours du processus. Rassembler des formes de connaissance qui associent les logiciels à d'autres types de pensée est, espérons-le, un moyen d'élargir la capacité de la hackabilité elle-même à être hackée dans toutes les directions²³¹.

Dans le jargon logiciel, un *hack* est un geste de bricolage, qui permet d'accomplir une fin d'une manière non élégante, mais qui a l'avantage par exemple de sauver du temps. En français, il peut être traduit par « bidouillage », avec la « grossièreté » (voire la maladresse, l'absence de finition) que ce terme connote. L'esthétique y est généralement secondaire, quand elle n'importe pas du tout. On pourrait dire du *hack* que l'immanence du geste (qui relève souvent de la nécessité, d'une affaire de circonstances) prend le pas sur celui de l'idéalité (dont les règles abstraites, comme la beauté ou de la littérarité par exemple, imposent des limites sur les types de gestes qu'on pose). Là où des programmes fermés prévoient des parcours linéaires et aux expériences de lecture prévisibles (car « écrits par avance »), les programmes dits « ouverts » peuvent l'être ainsi par leur propension (explicite ou non) à être bricolés et détournés, notamment de manières qui ne se conforment peut-être pas au goût de l'auteur. Cette réalité transparaît chez Abrüpt, dont les productions numériques ont parfois un caractère bruyant, *grunge*, voire « brut », communiquant

²³¹« By contrast, when technology is used in a way that is interrogable or hackable, it allows and encourages those networked or enmeshed within it to gain traction on its multiple scales of operation. Hackability is not in itself a magic bullet; it relies on skills, knowledge, and access, of making such things public and changing them in the process. Gathering together forms of knowledge that couple software with other kinds of thinking is hopefully a way of enlarging the capacity of hackability itself to be hacked from all directions. » (Matthew Fuller (dir.), *Software studies: a lexicon*, Cambridge, MA, The MIT Press, « Leonardo books », 2008, p. 4.)

une idée de constant mouvement (comme les couvertures de livres dotés d'un gif animé ou les en-têtes périodiquement affectés d'une défaillance d'affichage, d'un *glitch*) et d'éternel inachèvement. Les artefacts imprimés (analogiques) sont, par contraste, composés avec un soin qui reflète les conventions d'édition et de mise en page – ils sont moins propices la manipulation que leur contrepartie numérique. C'est donc cet aspect doublement manipulable des objets numériques (car programmables et programmés) qui leur confèrent un statut différent. Anthony Masure parle ainsi de programmes interrogeables²³² ou « dialogiques²³³ » pour mieux rendre compte de ce potentiel va-et-vient essentiel à la négociation du sens – ce qu'une information émise à sens unique ne prend pas en compte, la dialectique impliquant un « rapport de réciprocité entre les interlocuteurs²³⁴ ». La technologie *hackable*, dotée de cette caractéristique de pouvoir être altérée, bricolée, détournée, étendue, personnalisée, voire réinvestie ailleurs, participe donc de logiques d'interrogation, d'interaction, de prise en compte de l'altérité qui permettent de déjouer l'anticipation programmatique. Elle jouit d'un statut ambigu : la *hackabilité* est « par défaut » de conception quand elle implique d'être détournée à l'encontre du fonctionnement espéré par les concepteurs, mais elle peut aussi être une qualité énoncée positivement par ses auteurs qui souhaitent justement rendre leur objet hackable, bricolable. Dans *Naufrages*, ce ne sont pas que les parcours de lecture qui diffèrent selon un ensemble de combinatoires formelles : c'est aussi la multiplicité de rencontres entre un lecteur et une présentation donnée, une autre manière d'interroger le texte qui émerge de cet événement. C'est aussi un sens tout à fait nouveau qui n'aurait pas été anticipé par le texte grâce à l'appareillage numérique, où il n'y aurait pas un sens déterminé, mais simplement une indétermination a priori de sens, en raison du contexte éditorial particulier.

Les indices textuels et paratextuels (comme les coordonnées géographiques) ainsi que l'appareil de lecture (qui incite le lecteur à se jeter dans l'espace numérique) ne sont pas totalement

²³²Anthony Masure, « Travailler l'altérité », dans *Le design des programmes. Des façons de faire du numérique*, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, p. 220-221, disponible en ligne : <http://www.softphd.com/these/creation-numerique/travailler-alterite>.

²³³Anthony Masure, « Vivre dans les programmes », *Multitudes*, vol. LXXIV, n° 1, 2019, p. 176-181, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2019-1-page-176.htm>.

²³⁴Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, « Sciences et société », 1995.

dépourvus de sens – bien que certaines configurations puissent paraître étonnantes, voire incompréhensibles à première vue. Prenons cet extrait du signal numéro 7, au « navire » intitulé « kampala queer » :

en délicatesse se dérobe parmi l'hostile résulte des corps ou des morts
une préférence du rejet facilité des morts
mais délicatesse qui subsiste brave la vie ou la mort
l'union avec et la différence déchire le refus l'ordre perturbe les corps ou les morts
les morts qui se donnent après le refus
du venin dedans du verbe
enfiellé effondre
les discours l'indestructible en face face contre terre

Cet ensemble de lignes est retrouvé tel quel dans la séquence « initiale », telle que retrouvée dans le fichier JSON ou l'ouvrage imprimé. La récurrence lexicale du mot « mort » témoigne d'une insistance évidente sur le thème mortuaire, ce que leur cooccurrence dans des lignes contiguës rend plus saillant. On comprend sans difficulté que le texte traite de la situation des personnes LGBTQ+ en Ouganda (dont Kampala est la capitale). Une recherche rapide en ligne permet d'apprendre que le pays est particulièrement hostile à cette réalité, forçant les minorités sexuelles à vivre une vie secrète, par peur de représailles²³⁵. Prenons ce nouvel extrait, issu d'un rebrassage :

torturé d'amour et d'ordre
le refus l'ordre perturbe les corps ou les morts
des corps en reflets ne perturbent l'ordre
trop plein de rage l'ordre perturbe
quel volcan reçoit l'ordre sa perturbation
à son ombre aucun ordre et la nature s'y nourrit
(Nous soulignons.)

Ce qu'il y a de frappant dans cet ensemble de lignes, c'est notamment la répétition du mot « ordre ». On peut y voir une référence à un passage fameux du texte de loi adopté en Ouganda visant à pénaliser les activités homosexuelles, se référant à celles-ci comme « la connaissance charnelle contre l'ordre de la nature ». Le texte étant traversé d'un champ lexical relatif à la nature

²³⁵L'Ouganda a mis en place plusieurs mesures pour dissuader les personnes LGBT de s'épanouir. Voir notamment <https://www.france24.com/fr/20140224-president-ouganda-promulgue-controversee-loi-anti-gay-homosexualite>. D'ailleurs, en 2021, soit deux ans après la publication de *Naufrages* l'Ouganda a adopté une loi pénalisant les relations homosexuelles consensuelles. Voir par exemple la nouvelle publiée par l'Organisation des Nations Unies : <https://news.un.org/fr/story/2021/05/1095582>.

(« volcan », « terre », « vallée »), il ne fait soudainement aucun doute que le « naufrage » répond à cette formulation singulière et périphrastique (qui évite d'ailleurs de nommer directement la réalité qu'elle condamne). La prise de connaissance de l'existence du texte de loi réinfuse le texte d'un sens qui n'est pas immédiatement visible, mais qui émerge à la lumière de son intertextualité événementielle (le choix ou non de s'informer sur la situation dont traite le texte) et d'une configuration technique contingente qui admet une indétermination des parcours de lecture, partant une sémiose générative plutôt que prescriptive. Car là encore, la parataxe facilite la reconfiguration des phrases et le réaligement des référents : « quel volcan reçoit l'ordre sa perturbation / à son ombre aucun ordre et la nature s'y nourrit », ou encore : « quel volcan reçoit l'ordre sa perturbation / et l'adoration se propage / du venin dedans du verbe / plante des cadavres sous la vallée ». C'est un sens particulier, dont l'intentionnalité est problématisée justement du fait qu'on n'est plus tout à fait certain où elle se situe – dans les mots choisis par l'auteur, à travers la programmation du dispositif éditorial, dans les gestes interprétatifs du lecteur, etc. –, et c'est précisément du fait de la potentielle reconfiguration qu'on ne saurait se soumettre à un sens unique que supposerait le texte. Cette indétermination participe peut-être aussi à rendre le statut même du texte problématique, puisqu'on ne sait jamais tout à fait comment naviguer entre *bruit* et *information*, on n'est jamais tout à fait certain du sens qu'il resterait à épuiser (dont l'atteinte des limites ne ferait que signer la mort de la littérature, dit Eco).

2.6.4. Questions de programmabilité

Wendy Hui Kyong Chun, en traitant du concept de « programmabilité », note la distinction entre les dimensions descriptive et prescriptive d'un programme, selon son contexte (respectivement pour une machine analogique et pour une machine numérique). Ce qui est important de retenir, c'est que le terme « programmer » ne signifie pas du tout la même chose :

La programmabilité est attaquée de toutes parts : des ordinateurs quantiques qui sont mis en place plutôt que programmés (au sens où on l'entend actuellement

dans le génie logiciel) aux programmes logiciels « évolutifs » qui utilisent du matériel discret programmable pour produire des logiciels de manière générative. Le déclin apparent de la programmabilité va de pair avec de nouvelles conceptions de la génomique qui soulignent l'importance de l'ARN (une même portion d'ADN peut transcrire plus d'une protéine) – la biologie et la technologie informatique sont construites métaphoriquement comme les deux brins d'une double hélice qui se dénoue en permanence. Ce déclin apparent ne doit cependant pas être considéré comme le glas de la programmabilité ou du contrôle, mais plutôt comme l'émergence de nouvelles formes de contrôle qui encouragent, voire se nourrissent d'une incertitude limitée²³⁶.

« l'émergence de nouvelles formes de contrôle qui encouragent, voire qui se nourrissent d'une certaine incertitude » : ce passage mérite d'être bien compris puisqu'il nuance la logique anticipatoire des programmes, qui est partielle (déclin du « contrôle ») mais non nulle. Un programme « total », comme nous en avons fait mention plus tôt, définirait tous les cas d'usages et anticiperait chaque interaction complètement ; un programme ouvert génère des zones d'incertitude, des *lignes de fuite*. C'est probablement ce qui constitue la richesse de cette notion : les « zones grises » qu'il admet, les scénarios potentiels qu'il rend possibles – sans pour autant prévoir par avance leur réalisation spécifique. Le programme permet des événements, des usages qui peuvent dépasser ce que ses créateurs n'auraient pu imaginer. À l'inverse, des programmes très « contrôlants » ou « totalisants », même s'ils ne se présentent pas toujours comme tels (en donnant à l'utilisateur ou au lecteur l'impression qu'il prend des décisions autonomes, créatives ou originales, alors qu'en réalité ce n'est pas le cas, le programmeur ayant prévu d'avance les scénarios ou même « incité » à prendre certaines décisions), s'éloignent de la programmabilité ouverte, qui nous intéresse ici.

²³⁶ « programmability is being attacked on all sides : from quantum computers that are set up rather than programmed (in the sense currently used in software engineering) to “evolutionary” software programs that use programmable discrete hardware to produce software generatively. The apparent decline in programmability is paralleled in new understandings of genomics that underscore the importance of RNA (the same portion of DNA can transcribe more than one protein)—biology and computer technology are constructed metaphorically as two strands of a constantly unravelling double helix. This seeming decline, however, should not be taken as the death knell of programmability or control, but rather the emergence of new forms of control that encourage, even thrive on, limited uncertainty. » (Wendy Hui Kyong Chun, « Programmability », dans Matthew Fuller (dir.), *Software studies: a lexicon*, Cambridge, Mass, The MIT Press, « Leonardo books », 2008, p. 224-229, p. 227-228).

2.7. Conclusion du chapitre

Si *Naufraiges* incite à la réappropriation et à la réécriture, le texte produit par chaque lecteur-programmeur n'est jamais entièrement produit par ce dernier. Lorsqu'on réordonne les lignes, ce sont bel et bien les mots de l'autrice Beata Raoult qui sont utilisés, et dont se sert le lecteur pour produire une expérience esthétique certes originale, mais pré-paramétrée par le format (le découpage des lignes, le balisage des propriétés). L'exploitation du JSON se fait d'abord selon les modalités *données* par le format : pour afficher le « titre » d'un message, il faut écrire `navire`, ce qui incite à considérer chaque texte message non comme un simple texte sur une page, mais comme un objet singulier et dont la situation géographique participe, elle aussi, à porter le récit de chaque message. Derrière la dérive générative des sens possibles (dont nous n'avons cesse de dénoter les frontières fuyantes), on retrouve néanmoins l'intention de susciter la rencontre d'altérités parfois très distantes, comme ces migrants anonymes qui s'abîment par centaines dans la Méditerranée ou certains insulaires, vivant d'une économie fort modeste, qui accumulent les déchets produits par les pays développés. L'absence de description formelle suppose certes la collaboration du lecteur, en mobilisant son imagination plus que sa capacité à « lire » trivialement un texte au sens donné, ainsi que des compétences encyclopédiques lui permettant de tisser sa propre toile de sens, sa propre représentation, et même ses propres modalités de sémiose via des pratiques de programmation. Abrüpt, en proposant un texte et des données ouvertes qui se situent en amont de l'écriture programmatique, prépare aussi l'écriture (bien ouverte) d'*autres* programmes, en invitant le sujet lecteur à faire preuve d'une authentique *réappropriation* (plutôt que de se contenter d'une simple *utilisation*) :

Sortir de la « domestication » (Jack Goody) d'une pensée résolument plurielle ouvre ainsi l'idée d'une « présentation des données » qui ne se réduirait pas immédiatement à leur mise en ordre, mais qui effectuerait un redoublement différé de la structure graphique première, s'émancipant totalement de celle-ci²³⁷.

²³⁷Anthony Masure, *Design et humanités numériques*, Paris, B42, « Esthétique des données » n° 1, 2017, p. 128.

Voilà en quoi réside la richesse du programme : s'écarter des logiques anticipatoires, écrites d'avance, qui caractérisent le programme contrôlant ou aliénant ; recomposer le réel grâce à des stratégies de réappropriation, de *hacking*, de bricolage ; le resémantiser, quitte à inventer ses propres parcours interprétatifs ; insuffler aux données, par un « redoublement différé », un sens inédit ; « mettre en œuvre », enfin, celle qui prétend ne pas en être une.

Chapitre 3

enfer.txt : anatomie d'un palimpseste numérique

enfer.txt est le résultat d'une réécriture collaborative tenue à l'occasion d'une foire éphémère sur les mutations du milieu de l'édition, l'*Open Publishing Fest*, au printemps 2020. Les internautes étaient invités à modifier le texte *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud²³⁸, qu'Abrüpt a également mis à disposition en formats imprimable et EPUB. Il s'agit d'un type particulier de palimpseste, que nous chercherons à étudier comme tel, en regard de ses spécificités propres. Quelle forme prend le « parchemin » sur lequel s'opère la réécriture ? Par quelle « transparence » parvient-on à lier les deux textes (l'ancien et le nouveau) ? Quel sens peut-on faire émerger de cette activité « palimpsestueuse » (l'adjectif est de Philippe Lejeune, cité par Genette) qui aboutit à une « œuvre réticulaire » ? L'une des particularités d'*enfer.txt* consiste à déployer une œuvre dont le *modus operandi* repose sur la modification distribuée et en particulier sur le recours au logiciel Git (et à son protocole) dans un contexte littéraire. Dans ce chapitre, nous commencerons par un retour sur Git, ce système de versionnement de fichiers utilisé par Abrüpt lors de la phase d'écriture, puis nous examinerons le dispositif éditorial mis en place pour le « faire exister ». Enfin, nous tenterons de confronter notre hypothèse à partir de nos observations : Git proposant une certaine conception de la collaboration (de manière distribuée), les dynamiques de réécriture seront notamment façonnées par les pratiques

²³⁸*Une saison en enfer*, seul ouvrage que Rimbaud ait achevé de son vivant, a d'ailleurs été publié à compte d'auteur. C'est aussi une œuvre qui a résisté à son autodafé, car Rimbaud aurait brûlé tous les exemplaires dont il disposait (plusieurs étaient néanmoins restés dans les locaux de l'imprimeur, Rimbaud n'ayant pas les moyens d'en défrayer les coûts). De tels détails ne sont sans doute pas anodins dans ce choix d'œuvre fait par Abrüpt. Sur *Une saison en enfer*, voir notamment Yann Frémy, « Une saison en enfer », dans Adrien Cavallaro et Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses, 2115-2926 » n° 19, 2021, p. 732-759.

scripturales embarquées par son protocole. Si *enfer.txt* résulte d'un travail d'écriture collaboratif mené en ligne (et de surcroît avec Git), c'est bien plus le processus d'écriture, la construction du palimpseste (qui passe elle-même par une surcouche d'écriture hypertextuelle), que le résultat final (pris isolément) qui suscite un intérêt dans notre étude.

3.1. Un palimpseste

Gérard Genette décrit ainsi le palimpseste :

Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lier l'ancien sous le nouveau, comme par transparence²³⁹.

Si nous choisissons d'entamer cette section en citant Genette (dont le sous-titre de l'ouvrage est « la littérature au second degré »), c'est justement parce que le texte à l'étude *ne peut être lu qu'au second degré*, à la lumière de son statut de palimpseste. Le texte public, celui qu'on retrouve dans l'ouvrage imprimé *enfer.txt*, ressemble plus à un « cadavre exquis » dont il ne semble pas possible de dégager une cohérence d'ensemble (il n'y en a peut-être d'ailleurs pas), mais c'est justement parce que ce n'est pas ainsi – comme un texte statique qui serait ainsi « donné » – qu'il faut le considérer. Il y aurait plutôt, pour reprendre les mots de N. Katherine Hayles, d'autres « stratégies de signification » qui seraient à l'œuvre, qu'une étude spécifique au média permettrait de rendre compte²⁴⁰. Soulignons d'emblée qu'il n'est pas notre intention de reléguer « le texte » – dont les frontières avec l'appareil paratextuel sont poreuses – à un rang secondaire. Nous notons qu'il est plutôt encadré dans une relation de signification particulière avec son média et que celui-ci en constitue une « propriété émergente²⁴¹ » – plutôt que « donnée », comme le suggère la linéarité du codex paginé. L'imprimé est « plat », le code est « profond » dit Hayles; dans *enfer.txt*, l'artefact imprimé « aplatit » le palimpseste dont la richesse, si l'on peut dire, repose justement sur la

²³⁹Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, 4e de couverture.

²⁴⁰N. Katherine Hayles, « Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis », *Poetics Today*, vol. XXV, n° 1, 2004, p. 67-90, disponible en ligne : 10.1215/03335372-25-1-67.

²⁴¹*Ibid.*

multiplicité des gestes d'écriture qui le composent, et dont nous suggérons de faire la lecture. On ne peut pas affirmer d'entrée de jeu que le texte est vide de sens, mais plutôt que le paradigme d'interprétation (voire de lecture) doit être déplacé. C'est que la matérialité (certes numérique) se trouve justement sujette « au débat et à l'interprétation²⁴² » – et c'est ce déplacement que nous souhaitons opérer dans notre étude. À l'instar de Valéry, nous cherchons à comprendre comment cette dynamique scripturale peut bien « faire œuvre²⁴³ ». Plus précisément, il s'agit de faire la lecture des contributions dans la lorgnette du mécanisme qui a servi à réunir cette réécriture collective : Git.

3.2. Qu'est-ce que Git ?

Git, nous l'avons mentionné dans l'introduction, est un système de gestion de versions distribué. Il permet de contrôler l'état d'une arborescence de fichiers, en enregistrant une copie de chaque fichier à chaque étape. Git rend possible la collaboration entre plusieurs acteurs de manière distribuée et asynchrone, c'est-à-dire dans différents lieux à différents moments (plutôt que centralisée et synchrone, c'est-à-dire au même endroit, au même moment). La conception du versionnement qu'on retrouve dans Git donne une primauté au geste de contribution, le *commit*. Celui-ci constitue alors « l'acte central »²⁴⁴ autour duquel se construit l'historique d'un projet, un *commit* rassemblant un ensemble de modifications volontaires (par exemple, mettre à jour un fichier existant ou en créer un nouveau). Cette conception de la collaboration diffère fondamentalement du paradigme de l'édition collaborative en temps réel (comme dans la populaire suite bureautique de Google) : avant de pouvoir apporter des modifications, chaque parti doit télécharger sa propre copie d'un dépôt (un dépôt n'est rien d'autre qu'un répertoire versionné avec Git), lequel contient l'ensemble de l'historique du projet. Les modifications au projet peuvent alors être effectuées « localement » sur sa propre

²⁴²*Ibid.*

²⁴³« Ce qui m'intéresse [...] ce n'est pas l'œuvre – ce n'est pas l'auteur – c'est ce qui fait l'œuvre » disait Paul Valéry, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II dans la Pléiade, p. 629 (cité dans Alain Strowel, « Liberté, propriété, originalité : retour aux sources du droit d'auteur », dans Boris Libois (dir.), *Profils de la création*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, « Travaux et recherches », 2019, p. 141-165, disponible en ligne : 10.4000/books.pu1.12435).

²⁴⁴Stéphane Couture, « L'écriture collective du code source informatique. Le cas du commit comme acte d'écriture », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. VI, n° 1, 2012, p. 21-42, disponible en ligne : 10.3917/rac.015.0061.

machine et sans un accès au réseau. Elles peuvent ensuite être mises en commun via un protocole de communication de pair-à-pair ou via un serveur commun accessible en ligne. Le caractère distribué du système de gestion de fichiers qui rend possible la multiplicité des configurations des chaînes de travail basées sur Git. On retrouve ainsi de multiples modèles de gouvernance²⁴⁵ (nous reviendrons sur ce point lors de notre analyse).

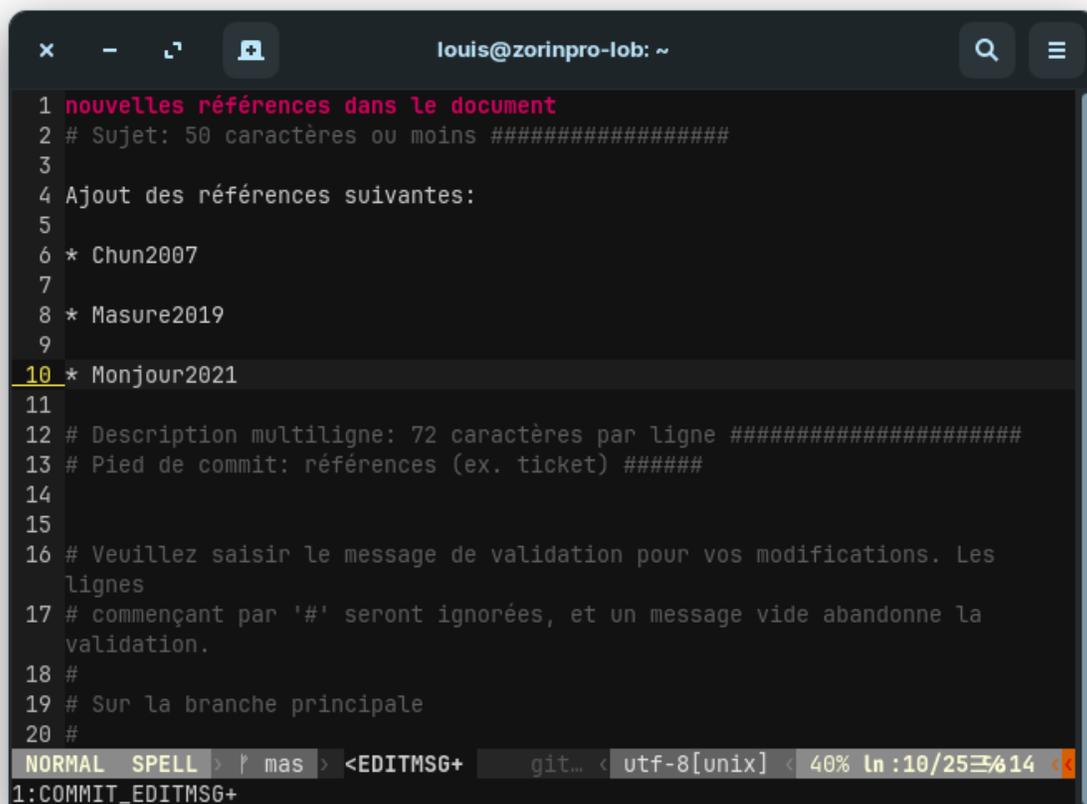
Git est présenté comme un dispositif « stupide » pour effectuer le suivi du contenu²⁴⁶. Il se superpose ainsi à une arborescence et permet alors de suivre son évolution. Git s’insère discrètement, voire de manière totalement transparente dans l’arbre de travail en ajoutant un dossier `.git` à la racine d’un projet (les fichiers et dossiers débutant par un point sont masqués par défaut dans la plupart des postes de travail, étant associés à des configurations logicielles). Les modifications faites aux fichiers sont à tout moment contrôlées par l’utilisateur : Git est ainsi « stupide » qu’il ne prendra pas la décision inopinée de lancer une opération de sauvegarde ou de synchronisation, par exemple, sans que la commande ne lui ait été envoyée.

Examinons brièvement certaines commandes ou verbes qui structurent le travail avec Git. Git sépare très nettement le geste de modification (d’une copie du projet) du geste de synchronisation (entre deux copies de travail, ou plus). Cette séparation permet un contrôle fin à l’égard de la mise en commun des historiques de travail, qui peut être faite complètement ad hoc, et qui n’est pas requise pour continuer à travailler sur une copie du projet. Pour enregistrer l’état d’un fichier modifié, on utilisera le verbe `git commit`. Le *commit* est distinct de l’enregistrement d’un fichier sur

²⁴⁵La page *About* (« À propos ») de Git propose quelques schémas de gouvernance possibles. « Because of Git’s distributed nature and superb branching system, an almost endless number of workflows can be implemented with relative ease. » (« Grâce à la nature distribuée de Git et à son système de branches, un nombre presque infini de chaînes de travail peuvent être implémentées relativement facilement. ») Voir <https://git-scm.com/about/distributed>.

²⁴⁶La plupart des logiciels utilisés en ligne de commande sont pourvus d’une très brève description (quelques mots) accompagnant leur documentation et qui résume ce qu’ils font. En outre, la commande `man <logiciel>` permet d’afficher le « manuel d’utilisation » d’un logiciel donné, fonctionnant ainsi comme un aide-mémoire pour retrouver les commandes disponibles. En affichant le manuel d’utilisation de Git, on retrouve, à la ligne réservée au nom : « git - the stupid content tracker » (littéralement : « git - le traqueur/pisteur stupide de contenu »). Dans la communauté des informaticiens, une telle préface n’est pas nécessairement péjorative, au contraire : dans ce contexte, l’adjectif « stupide » signifie simplement que l’outil peut être manipulé à gré par l’utilisateur, sans interférence ou d’introduction de choix inopinés (par opposition aux dispositifs dits « intelligents » qui intègrent des automatismes pouvant s’avérer indésirables) – il fait simplement ce qu’on lui dit de faire, ce qui réitère son caractère (prétendument au moins) instrumental.

son ordinateur : alors qu'on peut faire des dizaines, voire des centaines d'opérations d'écriture sur disque (par exemple en utilisant les touches `ctrl + s` ou utiliser le bouton disquette pour déclencher une sauvegarde en travaillant), le *commit* permet de marquer volontairement une sauvegarde particulière, appelée « révision », correspondant à un « état » du texte, et de l'enregistrer dans la base de données du projet. Git demande alors de fournir un message résumant les modifications, par exemple : « mise à jour du fichier `document.txt` », « ajout de références dans la bibliographie », « correction du titre », « application d'une rustine », ou encore « création d'une nouvelle section ». Ces messages, d'une étendue et d'une précision tout à fait variables, sont à l'entière discrétion de l'auteur des modifications.



```
1 nouvelles références dans le document
2 # Sujet: 50 caractères ou moins #####
3
4 Ajout des références suivantes:
5
6 * Chun2007
7
8 * Masure2019
9
10 * Monjour2021
11
12 # Description multiligne: 72 caractères par ligne #####
13 # Pied de commit: références (ex. ticket) #####
14
15
16 # Veuillez saisir le message de validation pour vos modifications. Les
17 # commençant par '#' seront ignorées, et un message vide abandonne la
18 # validation.
19 # Sur la branche principale
20 #
NORMAL SPELL > | mas > <EDITMSG+ git... < utf-8[unix] < 40% ln :10/25 14 <<
1:COMMIT_EDITMSG+
```

Fig. 3.1. Capture d'écran d'un *commit* en cours d'écriture. La première ligne contient le résumé des modifications, pour un aperçu rapide. Les lignes subséquentes (3-11) permettent de saisir du texte libre qui décrit les modifications plus en détail, en expliquant par exemple les circonstances qui ont motivé certains changements.

Le *commit*, qui constitue l'unité de base de l'historique d'une arborescence, recevra alors un identifiant unique permettant de le référencer. Cet identifiant est un condensat (*hash* en anglais), une signature numérique obtenue grâce à l'algorithme cryptographique SHA-1²⁴⁷. Cette signature est composée d'une suite de 40 caractères hexadécimaux (une plage comprenant les chiffres de 0 à 9 et les lettres de a à f) générée à partir des contenus des fichiers et de l'état temporalisé du répertoire. Le recours à cet algorithme de hachage permet aussi de valider l'intégrité des fichiers en fonction d'un état particulier de l'arborescence : en vertu de l'algorithme SHA-1, l'éventualité que deux *commits* produisent le même identifiant (on parlera alors de « collision ») s'avère pratiquement impossible²⁴⁸.

Git facilite d'ailleurs la multiplication d'états parallèles grâce à son système de « branches » : l'utilisateur d'une arborescence peut ainsi créer sa propre « divergence » (dans le jargon informatique, on parle souvent de *fork*, sorte d'« embranchement » ou de « fourche ») dans l'historique du projet. Il est tout aussi facile de créer une branche que de la « fusionner » plus tard ou ailleurs dans l'arbre des modifications, grâce aux *commits* ancêtres dont Git se sert pour réconcilier (« fusionner ») deux historiques différents.

²⁴⁷Conçu à l'origine par l'agence de sécurité nationale américaine NSA, l'algorithme SHA-1 est un standard publié par la NIST dont l'usage n'est plus recommandé. L'agence, ainsi que plusieurs acteurs du domaine technologique, recommandent depuis plusieurs années d'utiliser les moutures ultérieures de l'algorithme, SHA-2 et SHA-3.

²⁴⁸Dès 2005, les chercheurs Wang et al. (« Finding Collisions in the Full SHA-1 », dans Victor Shoup (dir.), *Advances in Cryptology – CRYPTO 2005*, vol. MMMDCXXI, Berlin, Heidelberg, Springer Berlin Heidelberg, « Lecture Notes in Computer Science », 2005, p. 17-36, disponible en ligne : [10.1007/11535218_2](https://doi.org/10.1007/11535218_2)) découvrent des vulnérabilités significatives dans SHA-0 et suggèrent des pistes théoriques pouvant mener à d'éventuelles « collisions » pour SHA-1 (une collision représente ici la même signature pour deux documents différents). En 2011, la NSA a déclaré que l'algorithme n'était plus considéré comme sécuritaire pour le cryptage de documents (bien qu'aucune collision de hachage n'ait encore été observée). Un groupe de chercheurs découvre, en 2017, ce qui est réputé être la première véritable collision pour SHA-1 (deux documents PDF, contenant chacun une image différente, produisant la même signature), au terme d'efforts particulièrement intensifs (Marc Stevens et al., « The First Collision for Full SHA-1 », dans Jonathan Katz et Hovav Shacham (dir.), *Advances in Cryptology – CRYPTO 2017*, vol. 10401, Cham, Springer International Publishing, 2017, p. 570-596, disponible en ligne : [10.1007/978-3-319-63688-7_19](https://doi.org/10.1007/978-3-319-63688-7_19)). De telles circonstances montrent que l'usage de SHA-1 au sein de Git demeure peu inquiétant (Git intègre des métadonnées au condensat SHA-1, ce qui le rendrait encore difficile à « attaquer » sur ce plan, d'après l'auteur de Git, Linus Torvalds (Liam Tung, « Git's Move Away from SHA-1: Version 2.29 Brings Experimental SHA-256 Support », *ZDNET*, 2020, disponible en ligne : <https://www.zdnet.com/article/gits-move-away-from-sha-1-version-2-29-brings-experimental-sha-256-support/>)).

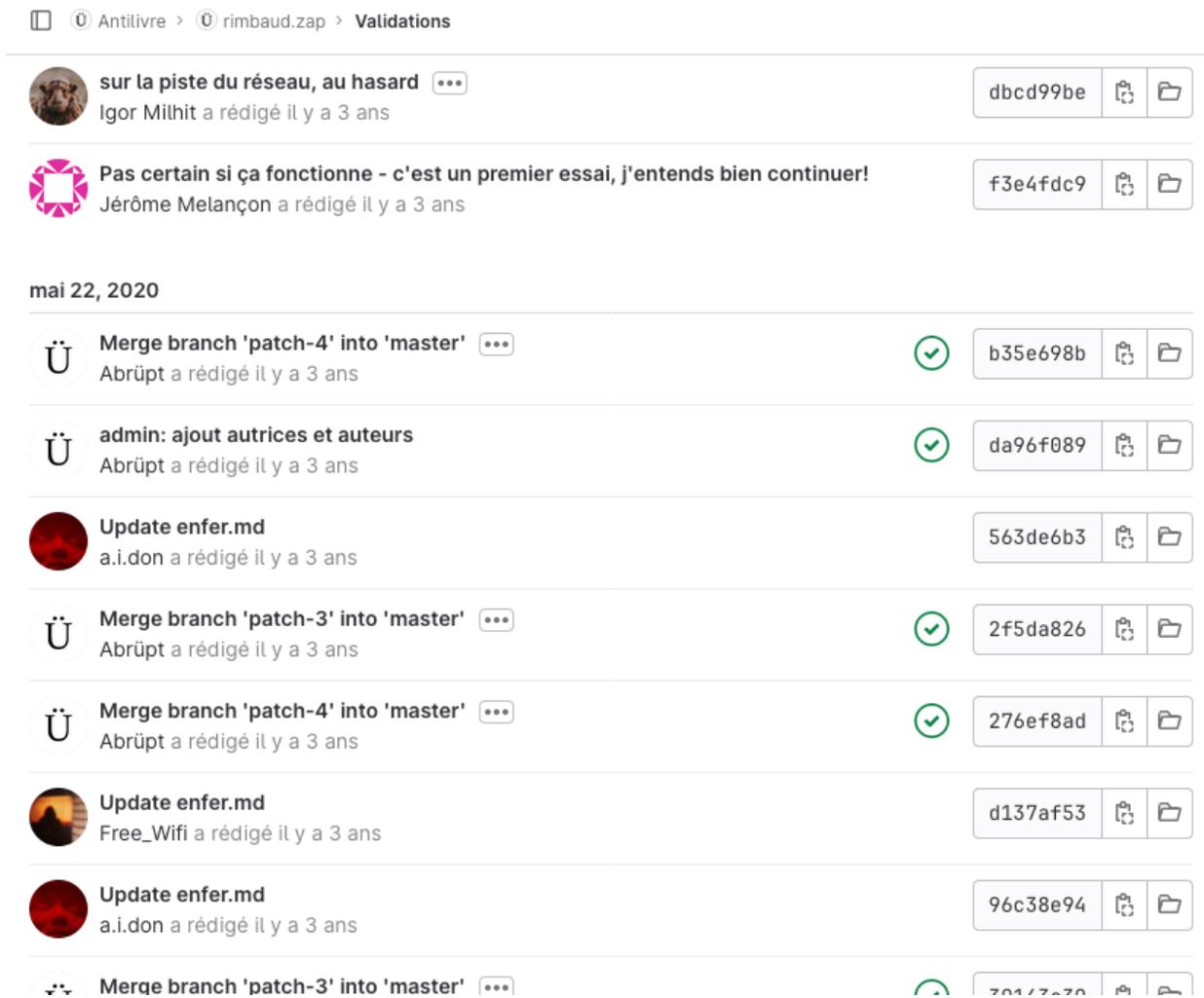


Fig. 3.2. Capture d'écran d'une liste de *commits* effectués sur le dépôt Git dédié au futur ouvrage *enfer.txt*. On note un abrégé du condensat SHA-1 (les premiers caractères de l'identifiant unique) sur la droite.

Couplée à l'un des algorithmes de « diffage²⁴⁹ » (qui permettent de comparer deux états d'un même fichier), la fusion (*merge*) est au cœur de la collaboration avec Git. Elle permet de fusionner deux fichiers modifiés de manière asynchrone (en des temps et lieux différents) par des personnes différentes, et de tenir compte de ces multiples modifications dans un historique commun, sans les écraser. Par exemple, supposons qu'une contributrice Alice apporte des modifications (qui peuvent être des additions et/ou des suppressions) au premier paragraphe d'un texte `document.txt`

²⁴⁹Git propose plusieurs méthodes non équivalentes afin de comparer des arbres entiers ou des fichiers individuels (en traitant certaines modifications comme signatives ou non, telles que l'ajout de lignes vides ou les retours de chariot). Voir <https://git-scm.com/docs/git-diff-tree#Documentation/git-diff-tree.txt---diff-algorithmpatienceminimalhistogrammyers>.

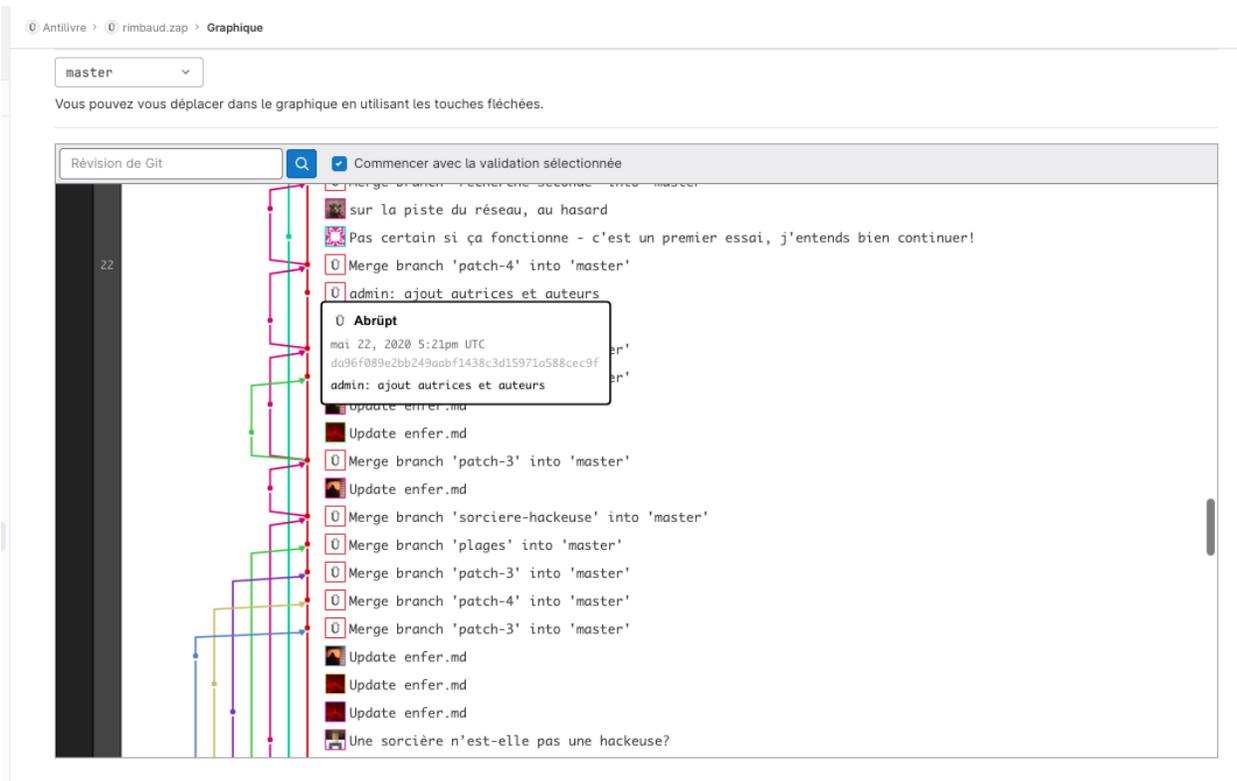


Fig. 3.3. Capture d'écran d'une visualisation par branches

et le contributeur Bob apporte des modifications au deuxième paragraphe de sa propre copie du texte : Git parviendra à réunir les deux états du fichier `document.txt` en un seul en appliquant les changements de manière « chirurgicale », sans empiéter sur les régions d'un texte qui ne seraient pas concernées par les modifications. Si les auteurs effectuent de part et d'autre des modifications concernant une même région d'un texte, Git permet alors de gérer une telle situation comme un « conflit ». Dans le cas où Alice et Bob choisissent tous les deux de modifier le titre original T_O , ce qui donne les deux états concurrents T_A (le titre d'Alice modifié à partir de T_O) et T_B (le titre de Bob aussi modifié à partir de T_O), Git peut refuser la fusion automatique en requérant la résolution du conflit. Sans résolution, la mise en commun du travail ne peut aller de l'avant. Il existe plusieurs stratégies ainsi que de nombreux paramètres permettant de gérer la fusion et les éventuels conflits²⁵⁰.

²⁵⁰Pour une lecture approfondie sur les stratégies de fusion, voir la section 7.8 du livre *Pro Git*, disponible en ligne : <https://git-scm.com/book/en/v2/Git-Tools-Advanced-Merging>.

Git possède deux verbes pour effectuer la synchronisation entre deux copies d'un projet : d'abord, `git pull` pour effectuer le rapatriement (et l'intégration) des modifications distantes; ensuite, `git push` pour publier ses propres modifications vers un autre emplacement – il s'agira le plus souvent d'un serveur dédié au travail collaboratif (qu'on nomme « forge »). Le découpage de la synchronisation en une séquence de deux étapes distinctes qui doivent être effectuées de manière ordonnée par l'utilisateur (`pull` et ensuite `push`) témoigne à la fois de l'asymétrie que représentent ces deux opérations mais aussi de la persistance de la logique interne du protocole dans l'usage du logiciel : si un utilisateur tente de publier des modifications sans avoir préalablement intégré les *commits* plus récents (des modifications qui ne figurent pas encore dans l'historique de l'utilisateur), Git refusera tout simplement le `push`. Le système de branches permet néanmoins de travailler sur des copies parallèles qui ont leur propre historique : Git impose de respecter la cohérence interne de chaque ramification – un *commit* pointant toujours vers un autre *commit* qui lui est « parent ». Git refuse de combiner les historiques qui n'ont pas d'ancêtre commun²⁵¹. Le découpage de la synchronisation en verbes explicites permet, encore une fois, une prise fine sur l'état d'un répertoire courant, l'utilisateur n'étant pas contraint de l'altérer sa copie de travail ou d'utiliser sa bande passante à un moment inopportun (en particulier lorsqu'il s'agit de transférer des fichiers très volumineux, ce qui peut être long et empêche de faire opérations avec Git pendant ce temps). On observe ainsi des marques saillantes de la philosophie du versionnement qui est implémentée dans Git, lequel favorise le contrôle distribué au lieu d'imposer la « tyrannie » de la copie unique, le fonctionnement réticulaire avant la centralisation²⁵². De nombreuses autres commandes permettent d'effectuer des manipulations plus granulaires, telles que `git fetch`, `git rebase`, `git cherry-pick`, etc.

²⁵¹Par défaut, Git refuse de combiner deux copies de travail qui n'ont pas d'historique commun, mais il est possible, dans des cas exceptionnels, de le faire avec l'option `--allow-unrelated-histories`. Voir <https://git-scm.com/docs/merge-options>.

²⁵²Bien que qu'une multiplicité de chaînes de travail existent, Git n'en impose pas une plutôt qu'une autre. « Git `--distributed-even-if-your-workflow-isnt` » (« distribué même si votre chaîne de travail ne l'est pas ») retrouve-t-on parmi l'un des slogans sur le site web de Git, pastichant la myriade d'options qui y sont documentées, témoigne de cette intention polyvalente.

Si nous prenons un moment pour exposer les grandes lignes du fonctionnement de Git, c'est parce qu'il représente le moteur de la collaboration dans le palimpseste à l'étude, mais aussi, comme le soulignent Servanne Monjour et Nicoals Sauret, parce qu'il y a une « coïncidence réussie entre le protocole git et le protocole éditorial²⁵³ » – une adéquation qui n'est pas fortuite. Le processus d'écriture ainsi que la forme de publication reflètent en partie l'usage qui découle de ce système.

3.3. Le dispositif de visualisation et d'écriture

L'installation en ligne, de son nom de code « RIMBAUD.ZAP » (l'acronyme ZAP renvoyant à « zone autonome à poétiser », d'après la fiche descriptive du projet²⁵⁴, par contraste ou par affinité avec la ZAD, « zone autonome à défendre »), propose d'explorer chacun des états du palimpseste à travers ses stades d'écriture. En particulier, l'installation permet de rendre plus ou moins visible le texte de Rimbaud (en noir) et le texte réécrit (en violet) pour une version donnée.

Abrüpt énonce une seule contrainte quant aux modifications à recevoir : celles-ci doivent viser exclusivement les mots d'Arthur Rimbaud, c'est-à-dire le texte qui n'a pas encore été balisé par des italiques (qu'une colorisation violette accentue visuellement).

Comme dans le monde du graff, pas de *toying!* On ne touche pas au désordre... on ne fait qu'ajouter du chaos au chaos. De manière pratique, les modifications ne visent que les parties qui ne sont pas en italiques, et les ajouts se glissent avant ou après les contributions en italiques déjà présentes²⁵⁵.

La référence à la culture du graffiti (« comme dans le monde du graff ») y est explicite. Tout en badinant avec la contre-culture des inscriptions bombées, la maison d'édition énonce le respect

²⁵³Servanne Monjour et Nicolas Sauret, « Pour une gittérature », *XXI/XX Reconnaissances littéraires*, n° 2, 2021, p. 237, disponible en ligne : <https://hal.parisnanterre.fr/hal-03962836>.

²⁵⁴La fiche descriptive peut être consultée sur la page d'accueil du dépôt Git : <https://gitlab.com/antilivre/rimbaud.zap>, ou encore au lien permanent suivant (au commit 427c514d « édition: mise à jour de la description de la ZAP ») : <https://gitlab.com/antilivre/rimbaud.zap/-/blob/8368ec14bc7bcdab0237997c1158dee41ae4286b/%5BREADME%5D%7B.smallcaps%7D.md>.

²⁵⁵Les règles de rédaction peuvent être consultées sur la page d'accueil du dépôt Git : <https://gitlab.com/antilivre/rimbaud.zap>.

Z	RIMBAUD.ZAP	A
	<p>passé ! l'Évangile ! l'Évangile.</p> <p><i>Les anges d'argile.</i></p> <p>J'attends Dieu avec gourmandise. Je suis de race inférieure de toute <i>éternité, théophage.</i></p> <p>Me voici sur la plage armoricaine. <i>Les villes ne s'éteignent plus jamais.</i> Ma journée est faite ; je quitte <i>ce qui reste de</i> l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant,</p>	
40		P

Fig. 3.4. Capture d'écran d'une version du texte. Les opacités respectives du texte original et du palimpseste peuvent être contrôlées par l'utilisateur, grâce aux glissières (dont l'affordance évoque les atténuateurs linéaires, ou *faders* en anglais, comme ceux qu'on retrouve sur les consoles de mixage pour pondérer des paramètres sonores). Ici, le texte produit par la réécriture est mis en évidence avec une opacité de 100%, tandis que le texte original, dont la glissière de contrôle se trouve sur la gauche, est beaucoup plus effacé.

d'un certain code d'honneur²⁵⁶ qui accompagne ces œuvres tantôt illicites, tantôt officielles : l'interdiction de faire du « *toying* », cette pratique généralement condamnée qui consiste à appliquer une signature médiocre, un *tag*, par-dessus une œuvre existante. La nuance est importante car les frontières de l'inscription et de l'auctorialité sont justement sujettes à interrogation dans ce livre collectif, qu'Abrüpt propose d'ailleurs « de ne pas signer²⁵⁷ » (nous verrons qu'il y a, sur ce plan, matière à discussion). L'idée de réécrire le texte de Rimbaud par un recouvrement total évoque à la fois démarche du graffeur (ce n'est, il semble, pas immoral s'il ne reste aucune partie visible de l'œuvre recouverte) et la « logique contributive » régissant le fonctionnement de Git, où la « forge »

²⁵⁶Des observateurs témoignent d'un récent changement dans le respect de la règle non écrite « faire mieux ou faire ailleurs », en soulignant la recrudescence de formes de vandalisme (comme l'apposition de « graffitis-vomis » sur des œuvres existantes). Voir par exemple cet article : <https://www.lapresse.ca/societe/2021-02-04/art-urbain/vandales-a-l-oeuvre.php>.

²⁵⁷Les différents éléments de la proposition peuvent aussi être consultés sur la page d'accueil du dépôt Git : <https://gitlab.com/antilivre/rimbaud.zap>.

fait référence à la « fusion de toutes les contributions entre elles²⁵⁸ ». Les multiples écritures qui se superposent à celle de Rimbaud forment un tout à la fois hétérogène et unifié, donnant lieu à ce que Monjour et Sauret qualifient d'« édition totale-collective ». L'intention avouée d'Abrüpt dans ses manifestes de contester des notions bien établies comme celle de l'auctorialité (celle-ci étant largement ancrée dans une « conception imprimée de l'édition », ayant favorisé « la singularisation des auteurs²⁵⁹ ») trouve dans la RIMBAUD.ZAP la matérialisation de son « sujet réticulaire » (l'ensemble des auteurs étant assimilés à la ZAP) et l'émergence d'un nouvel objet littéraire, « cyberpoétique » – un palimpseste numérique qui exploite les potentialités du protocole Git.

La démarche d'Abrüpt est autoréflexive : elle trouve dans le protocole Git l'« implémentation » de son propre protocole éditorial. C'est grâce à la double écriture, celle du métatexte des verbes Git (du *commit* en particulier) qui résume ses propres modifications ainsi que les modifications elles-mêmes, qu'Abrüpt donne à voir la dimension structurante du projet, la verbosité (certes écrasante, au moins au début) de Git invitant à réfléchir à sa contribution en amont, allant à rebours de la tendance à « l'invisibilisation » du support numérique :

Illustration de cet effacement du *medium* numérique, la campagne publicitaire lancée il y a quelques années par Wattpad, dont le slogan “*Don't think, just write*”, défend la démocratisation d'une écriture créative en ligne, libérée de la contrainte technique. C'est un cheminement exactement inverse que prône la gittérature : pour écrire, pensez d'abord à ce qui vous permet d'écrire²⁶⁰.

« Ne réfléchissez pas, écrivez » enjoignent certains ; sauf qu'avec Git, c'est le contraire : il faut prendre en compte la manière dont on va contribuer, en observant les exigences techniques du protocole : il faut d'abord « cloner » le projet (avec l'ensemble de son historique) et en appliquant ses modifications à partir d'un état particulier du texte, puis en rendant visibles ses changements grâce à un message de *commit* et à une demande de fusion (*merge request* sur la plateforme GitLab). Cette question est importante, car elle constitue la condition de l'intégration des modifications dans

²⁵⁸Servanne Monjour et Nicolas Sauret, *Pour une gittérature*, loc. cit.

²⁵⁹*Ibid.*

²⁶⁰*Ibid.*

l'historique du projet. Comment rendre celles-ci visibles aux modérateurs, qui ont autorité finale sur l'acte de fusion ?

Antilivre > rimbaud.zap > Demandes de fusion > 12

Lymphhe et liqueur forte.

Fusionnés Ann Persson a demandé de fusionner `annpersson/rimbaud.zap:m...` vers `master` il

Vue d'ensemble 0 Validations 1 Pipelines 1 Modifications 1

L'ajout de cette ligne :

Je vomirai la lymphhe avant le songe. Le vin griffe comme l'amante, mais mon sourire y reluit de ses recommencements.

👍 0 👎 0 😊

✅ Pipeline #148684476 réussi pour `eb5bc1be` sur `annpersson:master` il y a 3 ans ✅

8✓ L'approbation est facultative ▾

Fusionnée par 0 Abrüpt il y a 3 ans Défaire Effectuer un cherry-pick

Détails de la fusion

- Modifications fusionnées dans `master` avec `442c5b19`.
- N'a pas supprimé la branche source.

Fig. 3.5. Capture d'écran d'une demande de fusion sur GitLab. L'utilisateur Ann Persson propose d'intégrer une modification (composée d'un seul *commit*, visible dans l'onglet « Validations ») intitulée « Lymphhe et liqueur forte. » et accompagnée d'une description qui présente le contenu de la modification. Cette description est particulièrement explicite, en ce sens qu'elle redouble intégralement le contenu de la modification proposée.

La figure 3.5 donne un exemple de contribution qui met en abîme l'écriture de sa propre écriture : la description indique d'abord qu'il s'agit d'un ajout, et non de la réécriture d'un passage par exemple; elle inclut ensuite l'intégralité de l'ajout proposé, ce qui permet de ne pas avoir à parcourir

le fichier pour retrouver l'ajout lui-même. En consultant le diff, lequel comporte une suppression et deux additions, on remarque que l'ajout correspond bel et bien à ce qui est présenté dans la description, rédigé sur deux lignes du fichier texte. Cependant, la convention de balisage n'y figure pas, « les mots qui ne sont pas d'Arthur » devant être encadrés d'astérisques (*). La demande de fusion a été intégrée telle quelle par Abrüpt; grâce à la fonction « inspection » (`blame`) de Git, on retrouve une correction quant au balisage effectuée moins d'une heure après, dans le `commit` 71be8c29, rédigé par Abrüpt, intitulé « taf: Ann Persson - admin: ajout italiques » : <https://gitlab.com/antilivre/rimbaud.zap/-/commit/71be8c2911f8675cb81a4427fc272289bec3d299>.



Fig. 3.6. Capture d'écran du diff de la demande de fusion, sur la plateforme GitLab, effectuée par l'utilisateur Ann Persson intitulée « Lymphe et liqueur forte. ».

Le recours au pseudonymat voire à l'anonymat est resté à la discrétion des parties contributrices, l'auctorialité « symbolique » (la participation volontaire à la réécriture, ou encore à la discussion en ligne dans le salon Gitter, dont l'archive peut être consultée en ligne²⁶¹) se manifestant à des degrés également variables.

²⁶¹Le salon de discussion peut être consulté à l'adresse suivante : <https://gitter.im/antilivre/rimbaud.zap>.



Fig. 3.7. Capture d'écran d'échanges du salon en ligne Gitter.

Le fait que l'exercice soit effectué à même la forge (que constitue la plateforme GitLab) confère au texte un caractère justement « fusionnel ». L'une des conditions soulignées par Monjour et Sauret est le « renoncement à l'auctorialité », l'œuvre étant dédiée au domaine public volontaire (d'où la licence Creative Commons Zero, observée entre autres dans le colophon). Renoncement, puisqu'aucun droit n'est retenu sur l'œuvre collective, le concept d'auctorialité étant d'abord fondé sur la propriété²⁶² (laquelle s'accompagne de la perception de droits économiques) et la figure d'auteur (à laquelle on suppose une certaine originalité, une singularité propre, voire une expression de soi, renvoyant à « l'idée moderne d'individu²⁶³ », par ailleurs discutée au chapitre 1). Ce qui est intéressant, c'est qu'Abrüpt problématise ici très concrètement la notion d'auctorialité, et que cette contestation a des implications politiques particulières.

Dans ce contexte, l'auteur comme figure vénérée s'inscrit dans la continuité d'un système accordant une importance capitale à l'individu; mais la contemporanéité a largement contesté le

²⁶² « Se définissant par référence à la propriété et à l'originalité, et toujours sur le fond de la liberté (du commerce ou de la création), le droit d'auteur participe à ce que l'on peut appeler "l'expansion de la société des individus" (M. Gauchet). L'institution juridique porte les traces de deux formes d'individualismes, *l'individualisme possessif* inventé par Locke, mis en œuvre à la Révolution française, et l'individualisme expressionniste dont la source, déjà présente dans la pensée des Lumières, se trouve dans le Romantisme, notamment de J. Herder. » (Alain Strowel, *Liberté, propriété, originalité, loc. cit.*).

²⁶³ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité, op. cit.*, p. 69.

génie sur lequel cette figure s'appuie (ou s'est appuyé, comme on en retrouve la mention dans les décrets révolutionnaires de 1791, textes pionniers du droit d'auteur en France). Nombreux sont ceux qui se sont déjà prononcés en faveur de la destitution de la figure de l'auteur, tout comme ceux qui, non sans égard au paradigme bien instauré du droit d'auteur, l'ont encensé²⁶⁴. L'approche d'Abrüpt est toutefois singulière : ce n'est pas au nom du dialogisme bakhtinien (lequel admet que l'auteur est toujours le produit de ses influences) que la figure d'auteur est effacée, mais à celui d'un idéal « transdialectique » qui aplatirait toute hiérarchie non seulement entre les êtres humains, mais entre les êtres *tout court*. La suppression de la figure d'auteur – en tant qu'individu, car c'est véritablement à celui-ci que la transdialectique s'attaque – est près d'être réalisée dans l'écriture d'*enfer.txt*. Car l'auteur, c'est « Le Réseäi », désignant ici une entité collective regroupant de manière indifférenciée les contributeur · trice · s et l'éditeur. À la fois nom propre et nom commun, c'est encore une fois l'aplatissement hiérarchique qu'une telle expression dénote (aucun *individu* n'étant crédité plus qu'un autre), accentuant le déplacement idéologique selon lequel la création émane d'une structure complexe et mouvante, plutôt que d'une seule personne isolée. Comme le note Antoine Fauchié en observant une chaîne éditoriale similaire, « tous les contributeurs peuvent être au même niveau : il n'y a pas de changement d'outil pendant les différentes phases de gestion des articles, les modifications sont visibles par toutes et tous²⁶⁵ ».

Le souhait de voir émerger un « sujet réticulaire²⁶⁶ », un « espace mouvant » (voir la figure 3.7), un « réseau » au sein duquel priment les relations (et non les individus), suppose aussi une reconceptualisation du « Lecteur Modèle » qui, ici, est autant lecteur qu'écrivain : le lecteur du texte de Rimbaud peut à tout moment, grâce à l'installation en ligne proposée par Abrüpt, en créer une « divergence » et effectuer ses propres changements, pour obtenir sa propre version d'*Une saison en enfer*, puis les suggérer à l'éditeur grâce à l'environnement collaboratif de Git. Si, « pendant

²⁶⁴Alain Strowel, *Liberté, propriété, originalité, loc. cit.*

²⁶⁵Antoine Fauchié, *Une réappropriation des données par leur structuration*, 2018, disponible en ligne : <https://www.quaternum.net/2018/04/04/une-reappropriation-des-donnees-par-leur-structuration/>.

²⁶⁶À propos du sujet réticulaire, voir le chapitre 1.

les années 1880, des poètes du mouvement décadent s’amusèrent à gonfler artificiellement l’œuvre maigrichonne de Rimbaud, par l’ajout de quelques sonnets de leur propre invention²⁶⁷ », on retrouve ici une sorte de dynamique inverse : ce n’est pas l’anonymat qui alimente l’œuvre de l’individu auréolé, mais plutôt celle-ci qui sert de point de départ à une création cette fois-ci anonyme, car non signée, dont le « génie » est subsumé à l’agitation collective (et qui problématise, non sans provocation, la question du bon goût littéraire – Rimbaud n’était lui-même pas à un scandale près²⁶⁸). Prenant l’exemple du *Tiers Livre* de l’auteur François Bon, Gilles Bonnet écrit :

Mieux qu’avec un texte, la relecture tend en effet à renouer avec l’écriture comme événement, et donc à régresser jusqu’au geste initial, cette bascule en écriture. Plus qu’un geste d’autorité qui voudrait forclorre le sens d’une œuvre, la relecture vient ici rouvrir les œuvres anciennes, « transformer le livre en expérience web ouverte et mouvante ». Si la poétique de la relecture, parce qu’elle semble combler d’anciennes vacances, ne faisant qu’indiquer par là même l’incomplétude définitive du texte relu, inachève le texte, et se prête donc à une telle revitalisation tardive, c’est qu’elle croise également l’instabilité du texte numérique liquide, toujours susceptible de modifications ultérieures, « œuvre ouverte, protéiforme et constamment évolutive »²⁶⁹.

La finitude de l’œuvre se trouve ainsi contestée, déstabilisée par une *poétique de la relecture* – et en particulier une poétique *numérique* de la relecture, contaminée par certains idéaux du « cyberspace²⁷⁰ » – qui s’affranchit du caractère intouchable de l’écrivain. Cette poétique de la relecture se transforme en celle d’un hybride « réticulaire », comme le souhaiterait Abrüpt, c’est-à-dire issu d’une hybridation auctoriale entre Rimbaud, l’auteur canonique (dont la mémoire est à la fois célébrée et subvertie) et les multiples identités numériques (qui fusionnent sous l’étiquette de la ZAP ou du « Réseaü », cette entité collective marquée de la signature typographique d’Abrüpt). Le lecteur relit un texte qu’il a peut-être lui-même écrit ou qu’il est justement en train de réécrire :

²⁶⁷Arthur Rimbaud et Steve Murphy, *Œuvres complètes IV : Fac-similés*, IV, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine » n° 66, 2002, p. 30.

²⁶⁸« Parmi de nombreux projets, *Une saison en enfer* est le seul livre que Rimbaud ait mené à son terme : en 1873, le poète considérait cette œuvre comme une sorte de dernière chance dans un monde des lettres qui devait lui inspirer un sentiment double d’attraction et de répulsion. Cet opuscule n’était pas forcément le bienvenu sous la République conservatrice [...]. [L]’œuvre, pour scandaleuse qu’elle soit, entend être davantage que cela : un grand moment de littérature. (Yann Frémy, *Une saison en enfer*, loc. cit., p. 736) »

²⁶⁹Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique*, op. cit., p. 90.

²⁷⁰Voir par exemple le texte d’anthologie de John Perry Barlow, discuté au premier chapitre : John Perry Barlow, *A Declaration of the Independence of Cyberspace*, op. cit.

on retrouve alors la figure de *wreader* (néologisme en anglais issu de la fusion des mots *writer*, « écrivain », et *reader*, « lecteur ») qui, tout en lisant, effectue aussi un geste l'apparentant à l'écrivain. Même le lecteur « tardif », qui découvre le projet terminé, est invité à faire usage des diverses fonctions de l'installation numérique afin de manipuler le texte (surbrillance variable entre texte initial et texte final, navigation entre les différentes versions). Cette installation amène par le fait même le lecteur à en investir les profondeurs paratextuelles (l'historique des contributions révélant les étapes de réécriture), ce qu'Antoine Fauchié appelle « les creux de Git » qui composent à la fois la trace, l'archive et le cœur du texte.



Fig. 3.8. Capture d'écran d'une version du texte, dont le *commit* est signé par l'internaute « Free_Wifi ». Il est possible de naviguer parmi l'ensemble des états, lesquels sont archivés à même l'appareillage HTML.

3.4. Une poétique de la relecture (numérique)

Que reste-t-il *symboliquement* de Rimbaud dans la réécriture finale? Pas grand-chose sans doute, si ce n'est le fantôme d'un « monument » de la littérature dont l'œuvre a été investie, voire

parasitée pour être complètement engloutie – parasitage qui, « loin d'épuiser le texte-hôte, lui insuffle une nouvelle vie²⁷¹ ». Cette nouvelle vie, nous soutenons, relève bien plus d'une « poétique du paratextuel » (l'expression est de Gilles Bonnet) que du texte lui-même, car celui-ci, pris isolément, a toutes les apparences d'un cadavre exquis dont on dégage difficilement une cohérence d'ensemble – si ce n'est, justement, à la lumière de son *contexte*, c'est-à-dire le texte qui fait ses conditions d'énonciation. Dominique Maingueneau souligne ainsi la relation de récursion entre texte et contexte, l'un renvoyant continuellement à l'envers de l'autre, tel un ruban de Möbius :

Il n'y a plus d'une part un « texte » et, de l'autre, disposé autour de lui, un « contexte ». Loin que la prise en compte de la communication littéraire interdise l'accès à ce qu'il y aurait d'essentiel dans l'œuvre, le dispositif d'énonciation apparaît ainsi comme la condition, le moteur et l'enjeu de l'énonciation. [...] Le « contenu » d'une œuvre est en réalité traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation. Le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte. Les œuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter²⁷².

Le processus d'écriture collaborative, l'acte même de rédaction d'un *commit*, la teneur de chaque contribution, son rapport à la discussion parallèle dans le salon en ligne – tous ces éléments *péritextuels*, qui délimitent l'œuvre, finissent par la composer tout à fait, dans une grande courtepoinTE au style souvent disparate. Celle-ci n'est pas sans évoquer le geste du graffiti (dont on retrouve l'allusion dans les consignes du projet), ce que Marc Jahjah rapproche du geste d'annotation : « L'annotation partage avec les graffiti une autre caractéristique : elle produit du territoire, c'est-à-dire de l'espace habitable.²⁷³ » Présenté comme « zone autonome à poétiser », il ne fait aucun doute que le texte de Rimbaud est alors entendu comme un véritable lieu à occuper, au sens spatial et architectural. Habiter un texte, l'arpenter (grâce au crayon ou la souris), le braconner : tel serait le stade ultime de l'appropriation. « L'annotation tient de la prospection de surface comme de la

²⁷¹Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique*, op. cit., p. 87.

²⁷²Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Arman Colin, « U. Lettres », 2004.

²⁷³Marc Jahjah, *L'annotation comme graffiti (1) : marcheurs et visiteurs dans les espaces numériques*, 2017, disponible en ligne : <https://marcjahjah.net/1372-lannotation-a-lecran-graffiti-1-introduction>.

radiographie de l'invisible » écrivait Christian Jacob²⁷⁴, à propos de cette activité scripturale, pratiquée autant par les spécialistes que les amateurs. L'annotation participe d'une certaine fabrique de l'intimité, tissant la relation propre du lecteur au texte et, partant, à l'émergence du sens :

L'annotation résultant d'une collation gère la lecture parallèle de deux textes, elle enregistre leurs écarts. On voit ici la trace d'une lecture minutieuse, qui a vérifié le texte imprimé ligne par ligne à la lumière de la transcription manuscrite, en suivant chaque mot d'un trait plus ou moins accentué. Un lecteur est passé par là et constate la concordance des deux états du texte. De grands traits de plume partent parfois des lieux problématiques et les relient à la note marginale qui tente de les corriger ou de les compléter. Le texte imprimé est alors déconstruit par une dynamique centrifuge et la densité des notes reflète visuellement sa corruption²⁷⁵.

La réécriture collective déforme, reforme le texte, en dépit d'un « cruel processus d'entropie²⁷⁶ », dont les nombreuses traces d'écriture témoignent d'une décomposition du texte d'origine, mais aussi d'une tentative de « restitution » dans le cas des marginalia. Dans *enfer.txt* toutefois, le jeu consiste à créer un écart irrémédiable, une « corruption philologique²⁷⁷ » à la fois totale et réversible. *Totale*, du fait que le texte d'origine, à terme, doit être complètement réécrit; *réversible*, néanmoins, en recourant à la puissante fonctionnalité de versionnage de Git, ici exploitée pour son potentiel littéraire. Cette singularité mérite d'être comprise dans sa spécificité. Comme l'écrivait Milad Doueïhi :

L'innovation émerge de nouvelles pratiques exégétiques (qui sont souvent d'anciennes pratiques mais modifiées par le numérique) déployées au sein de l'environnement numérique, d'où l'importance d'une philologie de la culture numérique. Le travail continu de lecture et d'échange se résume à une forme simple mais transformatrice, celle de la révision²⁷⁸.

La mécanique de Git repose sur l'écart entre deux « états », deux « révisions » justement, d'un même texte. La « gittérature », cette adjonction du logiciel Git à la littérature dont se revendique le projet, trouve son surcroît de sens dans les pratiques scripturales du logiciel, en particulier à

²⁷⁴Christian Jacob, « Périples de lecteurs. Notes sur Athénée », dans Jean-Marc Chatelain (dir.), *Le livre annoté*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 92, p. 19.

²⁷⁵*Ibid.*, p. 23-25.

²⁷⁶*Ibid.*, p. 25.

²⁷⁷*Ibid.*

²⁷⁸Milad Doueïhi, « Un humanisme numérique », *Communication & langages*, vol. CLXVII, n° 1, 2011, p. 3-15, disponible en ligne : 10.4074/S033615001101101X, p. 116.

l'échelle du *commit* qui cristallise de tels états (et qui s'accompagne d'une note non facultative). Ce qui ajoute à la particularité de l'œuvre, c'est qu'elle contient, dans l'unité de son fichier HTML, l'ensemble des états du texte permettant, grâce à la surbrillance variable, de faire contraste avec son état d'origine. L'intention bien avouée est donc d'investir l'écriture sous toutes ses coutures, y compris (voire surtout) le métatexte de Git, dont le protocole a inspiré la forme même du projet, notamment en rendant possible l'édition décentralisée²⁷⁹. Ce message par exemple, tiré du salon en ligne et écrit par Abrüpt, réitère l'intention de la maison d'édition de faire de chaque geste, qu'il soit considéré comme technique ou non, un geste littéraire :

On peut aussi ajouter un vers de son choix dans le commit. Et à la fin, cela fabrique une sorte de cadavre exquis, mais façon Docteur Frankenstein.

Abrüpt souligne d'ailleurs que ce « cadavre exquis » (celui que composent non des modifications au texte d'*Une saison en enfer* mais l'ensemble des écritures numériques faisant la fabrique du projet, dont celle du *commit*) n'en est pas un comme les autres. Bien qu'il soit difficile de savoir à quoi renvoie exactement l'analogie employée (« façon Docteur Frankenstein » – le recours à divers morceaux de vivants disparates ? la fabrique d'un monstre²⁸⁰? l'autonomisation de celui-ci ?), le projet ne fait aucun doute sur sa teneur expérimentale et les pratiques du *hack*, du bricolage, qui caractérisent un pan important de la culture numérique, mais aussi la culture littéraire, en particulier celle des « écranvains », ces auteurs qui, un peu *hacker*, n'hésitent pas à investir le potentiel des technologies numériques :

L'écranvain fait sienne, de nouveau, la technique de l'essai/erreur, qui définit le bricolage, qu'aucun Philippe Aigrin inscrit dans le titre même de son blog, « Atelier de bricolage littéraire », et dont Sherry Turkle fait précisément le paradigme de la programmation²⁸¹.

²⁷⁹Abrüpt signale, dans le salon de discussion, un projet paru quelques jours avant la tenue de l'atelier et dans lequel l'organisation propose une expérimentation littéraire combinant des outils informatiques (comme Git et le langage de scriptage Bash) qu'elle nomme *La gittérature*. L'adresse citée est la suivante : <https://gitlab.com/antilivre/gitterature/>.

²⁸⁰« À présent, déjà 16 participant.e.s ! Nous sommes 16 autrices et auteurs à avoir fabriqué du monstre ! Merveille ! » annonce Abrüpt, le 24 mai 2020, dans le salon de discussion.

²⁸¹Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique, op. cit.*, p. 227.

Nous mettons ainsi l'accent sur la poétique du texte, plutôt que le seul « texte » lui-même (lequel, pris isolément, n'a pas beaucoup de sens, comme nous l'avons souligné), en nous intéressant à son architexte, à la manière dont il se tisse :

L'objet de la poétique, disais-je à peu près, n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais l'*architexte*, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est un peu la même chose, « la littérarité de la littérature »), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier²⁸².

Ce qui nous semble faire la *littérarité* d'*enfer.txt*, c'est non pas le résultat final, en l'occurrence l'exemplaire imprimé que l'on peut tenir entre ses mains (qui mérite d'ailleurs d'être interrogé), mais bien le processus que l'ensemble de son paratexte invite à lire à rebours de sa publication (en exposant ses « données » et les différents états qui le structurent), texte qui devient aussi le lieu de *négociation du sens*²⁸³, comme en témoigne le geste de « pousser » un commit, qu'on effectue en tapant la commande `git push` et qui permet de soumettre publiquement ses modifications. « L'utilisateur *x* demande de fusionner telles ou telles modifications » peut-on lire, à peu près, sur la plateforme GitLab, chaque page de demande de fusion fonctionnant comme un microforum sur lequel il peut y avoir échanges, commentaires et retouches avant la fusion en bonne et due forme des modifications, d'où la commande `git merge`. Les dynamiques de création du texte sont façonnées par les pratiques scripturales embarquées par le protocole Git, ce logiciel proposant une certaine conception (néanmoins très ouverte) de la collaboration, que nous allons examiner à l'instant.

3.5. Implémentation éditoriale d'un idéal réticulaire

L'un des aspects attrayants de Git concerne la souplesse à l'égard du modèle de gouvernance qu'on souhaiterait mettre en place. Git ne suppose pas, par exemple, qu'une source centrale fasse

²⁸²Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*

²⁸³Le concept d'éditorialisation, exhaustivement théorisé par Marcello Vitali-Rosati, traite justement de l'ensemble des modalités collectives de négociation du réel. « Élément clé de cette réorganisation, l'autorité numérique privilégie un processus dynamique et ouvert plutôt qu'un objet statique et cristallisé. » (Marcello Vitali-Rosati, *Qu'est-ce que l'éditorialisation ?*, *loc. cit.*). Voir aussi Marcello Vitali-Rosati, *Pour une théorie de l'éditorialisation*, *loc. cit.*

autorité; en fait, le logiciel supprime cet a priori en rendant toute copie de travail « autonome » : pour travailler sur sa propre copie, Git requiert de télécharger non l'état actuel d'une branche ou d'une version donnée, mais l'historique précédent cette modification, cet historique étant condition nécessaire à la mise en commun de deux arbres de modifications séparées (Git refuse de fusionner deux historiques qui ne sont pas liés par un « ancêtre » commun). Les contributions sont ainsi *distribuées* plutôt que centralisées par défaut. Cela permet de *réintroduire*, dans un deuxième temps, le concept d'autorité au moment de mettre en place les conventions de l'environnement de travail. Une telle souplesse dans l'implémentation d'une chaîne éditoriale réticulaire n'est pas sans évoquer l'architecture d'Internet – du moins l'Internet à ses débuts : une véritable toile dont l'absence de nœud central confère à l'ensemble une résilience accrue, aucun point à lui seul ne compromettant le fonctionnement du réseau en entier. Comme nous l'avons mentionné au premier chapitre, un réseau distribué est dit « intelligent à la périphérie » plutôt qu'« intelligent au centre », ce qui permet à chaque nœud d'avoir « la possibilité d'être créatif et innovant²⁸⁴ ». Si le processus éditorial n'est pas, comme nous allons le voir, rigoureusement *distribué*, il semble qu'Abrüpt cherche néanmoins d'en conserver l'esprit.

Avec Git, la création se fait, justement, à la périphérie : chaque contributeur · trice doit d'abord « cloner » un dépôt pour y apporter ses modifications. À terme, c'est une vingtaine de « bifurcations » (ou « divergences ») du projet qui ont été créées séparément sur les serveurs de la plateforme GitLab (une pour chaque compte utilisateur), auxquelles s'ajoutent les copies téléchargées localement sur un poste de travail. Le projet a donc existé en plusieurs états d'avancement dans *plusieurs emplacements différents*, d'où sa nature réellement *distribuée*; mais ce qui est surtout significatif, c'est que la progression du projet s'est formée depuis la multiplication de ces instances périphériques, donnant ainsi plein sens à ce passage de *Manifeste(s) (au pluriel)* :

La littérature émane de toutes marges²⁸⁵.

²⁸⁴Dominique Cardon, *Culture numérique*, *op. cit.*, p. 35.

²⁸⁵Abrüpt, *Manifeste(s)*, *op. cit.*, manifeste #2.

Le projet de réécriture collaborative incarne cet idéal des « marges » dans une modalité bien matérielle (et non seulement symbolique): chaque participant a dû créer sa propre copie pour l'éditer séparément, avant de la mettre en commun de manière ad hoc et asynchrone. L'écriture (incluant l'acte de « committer ») peut d'ailleurs tout à fait se dérouler hors ligne, ainsi « déconnectée » du réseau au sens matériel. L'état d'un dépôt « local » demeure à tout moment sous le contrôle volontaire de son propriétaire: Git fait ainsi obstacle à un modèle de diffusion « uniforme » comme celui de la radio ou de la télévision, dans lequel chaque terminal affiche simultanément un contenu identique, et où l'information transite uniquement dans un sens – du centre vers la périphérie, jamais l'inverse. Cette caractéristique est cruciale pour permettre le potentiel créatif de la périphérie: la résistance systématique à la centralisation, et par extension à l'*uniformisation* (esthétique, idéologique, linguistique), restitue l'autonomie et la liberté qui sont condition de possibilité à la diversité des voix, des façons de penser, d'envisager le monde. Dans les faits cependant, le modèle de gouvernance mis en place par Abrüpt mérite d'apporter quelques nuances à ces constats.

Examinons un schéma collaboratif simple: un dépôt commun, central, sert de pivot pour la collaboration. Ce dépôt est généralement hébergé sur un serveur, connecté en permanence, et à vers lequel les contributions affluent en continu. Dans ce modèle de gouvernance, il n'y a peu ou pas d'étape de validation: tout se fait au même endroit, comme l'écriture collective d'un seul manuscrit ou l'action de peindre une murale à plusieurs (voir la figure 3.8).

Bien que ce modèle soit en partie *distribué* (puisque Git l'impose), l'implémentation choisie relève d'un processus de centralisation, dans lequel un nœud central (le serveur partagé) permet de faire transiter le flux d'information: les dépôts personnels ne communiquent pas directement entre eux, mais toujours par l'intermédiaire du serveur. On retrouve le paradigme du réseau centralisé (figure 3.10).

On peut ajouter une couche supplémentaire à ce modèle, celle d'un « gestionnaire d'intégration »: celui-ci accorde ou non la bénédiction aux contributions soumises, leur permettant d'être

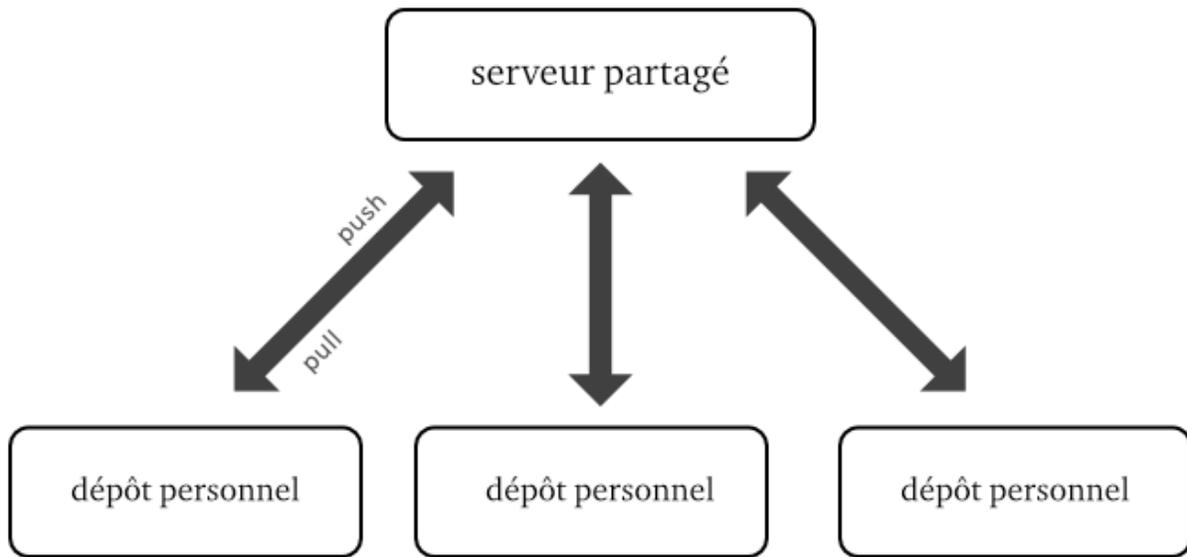


Fig. 3.9. Modèle de gouvernance horizontal avec un dépôt de référence central.

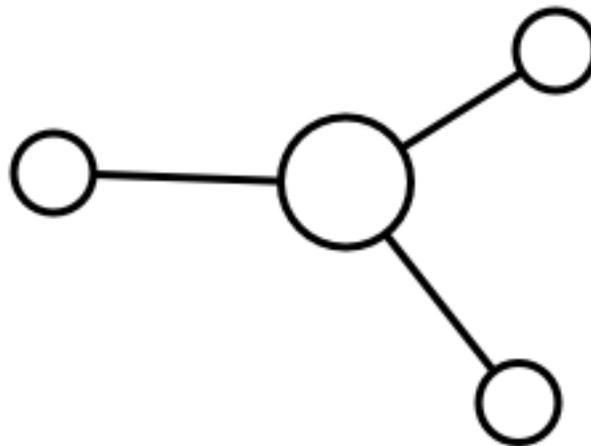


Fig. 3.10. Schéma d'un réseau centralisé. L'information circule systématiquement par le nœud du centre.

fusionnées dans le nœud principal. Les parties contributrices tirent par la suite les modifications communes à partir de cette instance canonique, dite « bénie » (figure 3.11).

Il résulte de cette convention – car un serveur Git, au sens du logiciel, n'est guère différent d'un poste de travail, chaque dépôt Git étant un nœud comme un autre dans le réseau formé par les dépôts – une asymétrie dans les opérations de **push** et de **pull** (« pousser » et « tirer ») : les

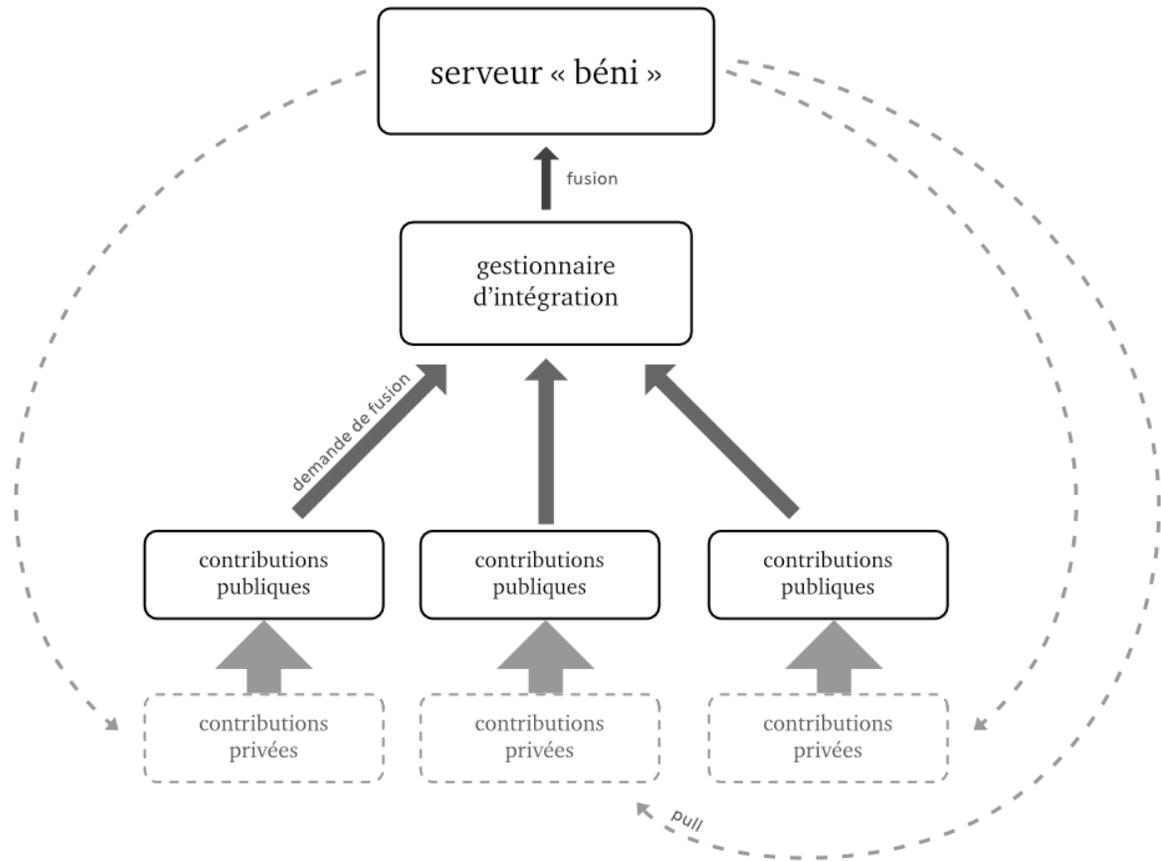


Fig. 3.11. Modèle de gouvernance avec un serveur béni et gestionnaire d'intégration. Les demandes de fusion sont gérées par un intermédiaire qui a autorité sur la fusion des contributions tierces.

changements qu'on *pousse* prennent la forme d'une demande de fusion et requièrent l'approbation de la part du gestionnaire d'intégration (lequel fait office de « gardien », ou *gatekeeper*); mais la synchronisation en sens inverse (dont on dit que les modifications sont *tirées*) se fait directement auprès du dépôt canonique et doit être effectuée régulièrement par les instances périphériques (à moins de chercher à diverger significativement, ce qui est tout à fait possible). Dans le cas du projet « RIMBAUD.ZAP », les parties contributrices correspondent aux comptes GitLab des participant·e·s, lesquelles soumettent à l'éditeur (Abrüpt) leurs modifications (en ouvrant une *merge requests* sur GitLab), l'éditeur se chargeant ensuite d'accepter et de fusionner les contributions vers le dépôt `antilivre/rimbaud.zap` (figure 3.12).

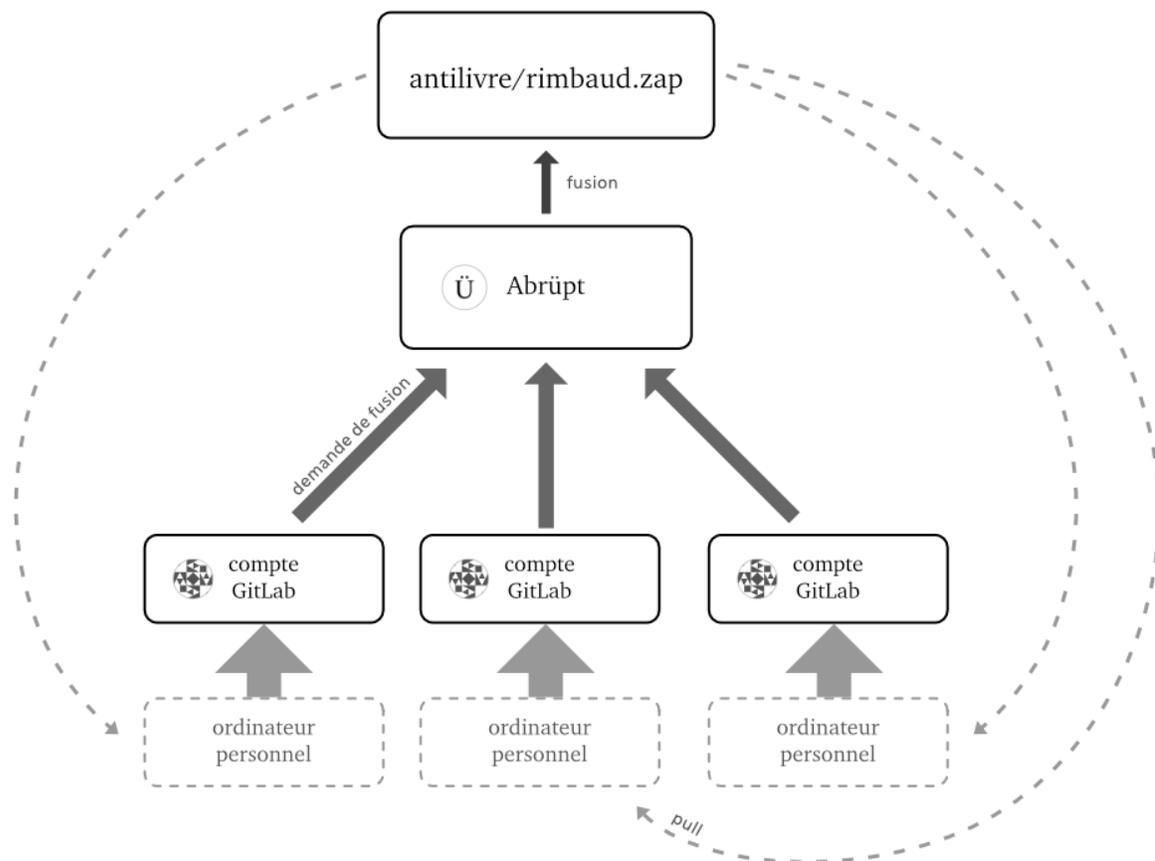


Fig. 3.12. Modèle de gouvernance correspondant à la chaîne éditoriale du projet « RIMBAUD.ZAP ».

On pourrait conclure que le flux éditorial demeure relativement inchangé par rapport au modèle traditionnel, c'est-à-dire que l'éditeur garde la main sur la publication finale²⁸⁶. On comprend sans peine le souhait d'inclure une étape de modération, si permissive soit-elle, ne serait-ce que pour se prémunir contre d'éventuels actes de sabotages (*trolling*). Cette étape permet également à l'éditeur d'assurer une certaine « intégrité » à la production en s'assurant que la consigne d'écriture (« pas de *toying* ») soit respectée et que le texte soit bien balisé, davantage comme un arbitre de

²⁸⁶Il y aurait probablement matière à réflexion ici sur la structure à couches, « en forme d'oignon », des protocoles : un protocole (lui-même le résultat d'un ensemble de conventions de plus bas niveau) peut être embarqué par un autre, et dont un logiciel peut faire un usage particulier (on peut penser par exemple à la plateforme GitHub qui est basée sur le protocole Git, mais qui lui ajoute de nombreuses couches applicatives). Le processus d'imbrication qui est à l'œuvre implique potentiellement une transmission de couche en couche des valeurs et visions du monde implémentées dans les protocoles de plus bas niveau (situées dans les strates plus profondes de l'oignon). Alexander Galloway souligne ainsi le caractère structurant des protocoles, notamment dans les réseaux distribués : « Le protocole est cette machine, cet appareil de contrôle massif qui guide les réseaux distribués, crée des objets culturels et engendre des formes de vie. » (« Protocol is that machine, that massive control apparatus that guides distributed networks, creates cultural objects, and engenders life forms. ») Voir Alexander R. Galloway, *Protocol, op. cit.*, p. 243.

bonne foi qu'un censeur véritable. Sauf que – et c'est une différence majeure – le processus éditorial se déroule de manière transparente, exposé sous plusieurs formes tout au long de son élaboration (messages dans le salon de discussion, discussions ciblées sous forme de tickets, l'ensemble des *commits*), le public étant aussi invité à contribuer via des canaux privés (par courriel par exemple, Abrüpt se chargeant par la suite de transférer la contribution dans le dépôt selon les modalités de Git). Les contributions sont intégrées telles quelles, exception faite de changements mineurs que l'éditeur admet avoir apportés « pour créer une cohérence de l'ensemble, mais surtout une fluidité de la lecture²⁸⁷ », comme l'ajustement des temps de verbes. Le cycle de rétroaction (proposition d'une modification et intégration de la modification) est très rapide, en font foi les très nombreux *commits* et le recours au paradigme de la publication à source unique (*single-source publishing*) dont les gestes éditoriaux, pérennisés sous forme de scripts informatiques, permettent d'automatiser la mise en forme du palimpseste de manière continue²⁸⁸. Suivant les logiques de la conception logicielle à code source ouvert (*open source software*, OSS) et de la culture libre, Abrüpt documente même *textuellement* les étapes nécessaires à la reproduction de la marque typographique dans un logiciel de manipulation d'image :

Et pour le processus open source avec Gimp pour reproduire une telle différence (nous utilisons une version anglaise de Gimp, mais ça ne sera pas trop compliqué de se retrouver dans la version traduite en français):

- on ouvre l'image (certes... l'étape la plus compliquée)
- Colors > Desaturate > Desaturate... (avec par ex. le Mode Luma) pour obtenir du noir et blanc.
- Colors > Levels (on zoome sur des détails de l'image pendant cette étape pour bien voir le résultat), et on diminue les écarts entre les noirs, les gris et les blancs, en se référant à l'histogramme (ici on réduit les blancs, par ex. en dessous de 200, on augmente les noirs autour de 80, et les gris autour de 0.30). On ajuste en fonction de l'aperçu (toujours utile de cocher/décocher la case "preview" pour apercevoir le résultat).
- Ensuite, on se sert de la gomme, en zoomant sur les détails, les courbes, pour effacer les pixels en trop.
- Et voilà! Une image en noir et blanc, au trait, sans fond²⁸⁹.

²⁸⁷Le texte de l'éditeur quant aux corrections se trouve au ticket 17: <https://gitlab.com/antilivre/rimbaud.zap/-/issues/17>.

²⁸⁸Pour une étude approfondie au sujet de chaînes éditoriales numériques et notamment au recours au paradigme de publication à source unique, voir Antoine Fauchié, *Vers un système modulaire de publication*, *op. cit.*, en particulier le chapitre 3.2 « Les principes d'un nouveau modèle ».

²⁸⁹On peut consulter le fil de discussion concernant la marque typographique sur la page dédiée au ticket: <https://gitlab.com/antilivre/rimbaud.zap/-/issues/15>.

Bref, il n’y a pratiquement aucune étape qui ne soit pas inscrite à un endroit ou à un autre dans le dépôt, ou encore dans l’un des nombreux fils de discussion. Il est également possible de retrouver l’auteur de chaque fragment du palimpseste en parcourant l’historique du projet, ce que l’éditeur rend évident avec l’installation HTML (voir la figure). Abrüpt a d’ailleurs consigné l’ensemble des participants (« vingt et une identités pirates ») à même le dépôt Git, dans le fichier `outils/participant.e.s/liste.md`²⁹⁰, selon une logique de l’attribution qui apporte encore une fois une certaine nuance à « l’effacement » radical de l’auteur.

3.6. Conclusion du chapitre

Toute création est une recreation, toute invention est un vol. Ensemble, créons, recréons, inventons et volons. Ensemble, nous sommes Arthur Rimbaud. Ensemble, nous sommes absolument modernes²⁹¹.

La réécriture n’est bien sûr pas chose nouvelle, mais elle se trouve fluidifiée par l’outillage numérique, qui substitue aux ratures l’édition à même le fichier. Git facilite la distribution, la circulation et la réappropriation (tout un chacun peut obtenir sa propre copie d’*Une saison en enfer*, ou encore une copie particulière d’autrui, et distribuer la sienne – Git ne fait pas de distinction entre les nœuds du réseau). On comprend que Git est bien plus qu’un simple « ingrédient », comme l’écrivait Antoine Fauché²⁹², dans la chaîne de publication : il constitue la fondation qui rend possible l’implémentation d’une vision de la collaboration grâce à son protocole. Son caractère distribué permet à l’éditeur d’éprouver une conception posthumaniste (ou préhumaine), voire post-individualiste (ou encore : « préindividualiste ») de la subjectivité déplaçant la notion d’auctorialité

²⁹⁰On peut trouver curieux, ou non, qu’Abrüpt ait placé la liste des « participant.e.s » dans le répertoire `outils/` (au même niveau que des scripts et fichiers informatiques). On peut s’interroger si ce choix ne représente pas un désir de mettre les langages de programmation, le dispositif et les sujets auteurs sur un même plan ontologique, de manière cohérente avec l’« horizontalité » énoncée dans la *Transdialectique* (manifeste étudié au chapitre 1).

²⁹¹ZAP, *enfer.txt*, Internet & Zürich, Abrüpt, 2022, disponible en ligne : <https://abrupt.cc/zap/rimbaud/>, quatrième de couverture.

²⁹²Antoine Fauché, *Git comme nouvel ingrédient des chaînes de publication*, Montréal, Canada, 2018, disponible en ligne : <http://presentations.quaternum.net/git-comme-nouvel-ingredient-des-chaines-de-publication/>.

vers une dynamique collective, horizontale, et non anthropocentrée qui n'accorde pas plus d'importance à une entité humaine qu'à une entité non humaine. C'est la créativité périphérique, plutôt que l'expression d'un individu en particulier, qui y est promue sous la forme d'une entité réticulaire, voire cybernétique, et qui met l'accent sur la liberté d'information si chère aux idéaux manifestaires tels qu'énoncés par McKenzie Wark (*A Hacker Manifesto*) ou John Perry Barlow (*A Declaration of the Independence of Cyberspace*). Si les moyens employés peuvent sembler expérimentaux pour l'écriture littéraire, ils sont bel et bien éprouvés dans l'industrie du développement logiciel, et leur robustesse a certainement participé à l'étonnante stabilisation de ce « cadavre exquis » à l'écriture pourtant mouvante et dynamique. Il s'agit peut-être de l'expérience la plus aboutie de son concept d'antilibre, car (relativement) fidèle à ses idéaux radicaux, notamment grâce à l'écriture « en réseau » permis par le protocole distribué de Git.

Conclusion

Nous voilà arrivé au bout de ce mémoire, n'ayant examiné qu'une parcelle d'un vaste corpus dont nous avons promis une herméneutique depuis les « profondeurs » du code informatique. La division tripartite de ce travail reflète la structure de notre démarche: l'analyse thématique de certains manifestes qui révèle, de façon peut-être plus classique, les principales orientations de la maison d'édition; l'étude de cas qui montre le rôle constitutif du code dans l'« œuvre-programme » de *Naufraiges*; l'intrication particulière entre sens et dispositif dans le palimpseste numérique *enfer.txt* (où l'examen au niveau du protocole permet de refaire émerger l'idéal « ontologico-politique », préalablement exposé dans les manifestes).

Les textes d'Abrüpt ont été une formidable occasion d'approfondissement de certains concepts: la « révolution numérique » (avec ses implications politiques parfois provocatrices, dont la reprise militante par Abrüpt constitue un exemple substantiel de résistance vis-à-vis le discours commercial, dominant), la notion plurivoque de « programme » (sa modélisation entre ouverture et fermeture programmatiques) ou encore la question du transhumanisme (en particulier dans son éversion vers la « pensée préhumaine »). On pourrait à juste titre nous reprocher d'avoir ainsi considéré les textes d'Abrüpt comme « secondaires », car *prétextes* à des digressions philosophiques qui trahiraient notre ambivalence disciplinaire. Cette démarche, nous la défendons néanmoins, d'abord parce qu'il nous semble qu'elle sert bien les textes que notre analyse est censée éclairer. On ne saisit la pleine mesure de la « subjectivité réticulaire » qu'en la dépliant sous l'éclairage de l'histoire de l'informatique et de la culture particulière qui l'entoure. L'analyse d'un programme prend une tout autre direction lorsqu'on l'aborde non pas sous sa facette « applicative », mais

sous son angle dialogique (nous espérons avoir montré qu'un programme informatique est aussi un *discours*) qui insiste plutôt sur les modalités de négociation du sens (interprétation subjective, autonomie technicienne, indétermination a priori). Le statut moral d'un tel objet discursif se révèle doublement intéressant, puisqu'il « codifie » de nouvelles pratiques littéraires sans pour autant en réduire les marges d'indétermination, tout en « littérisant » des formes d'écriture qui n'admettent pas d'ambiguïté sur le plan computationnel. La philosophie de la technique derrière ces écritures, « abruptement » située à l'opposé du pôle industriel, mérite d'être examinée non pas parce qu'elle est « meilleure », mais parce qu'elle révèle une attitude vis-à-vis de l'information et de la vie qui oriente crucialement les activités de ses auteurs.

Pour Abrüpt, qui se comporte comme un « collectif » anonyme aux contours flous, il s'agit tout autant de destituer l'institution littéraire que la langue qu'elle atteste, tout en effaçant la figure de l'auteur au profit d'une multiplicité subjective et des « différentes créativités », que les moyens numériques participent notamment à fluidifier. Ce sont de telles perspectives que notre enquête herméneutique a d'abord permis de montrer, puis de valider dans le détail des programmes. Ceux-ci sont non seulement des véhicules fonctionnels, mais identitaires²⁹³, car culturellement situés. S'ils « intensifient » certes la littérature dont ils sont le support, nous avons montré qu'ils peuvent être en réalité porteurs d'une trame narrative singulière, dont le mécanisme doit être étudié comme tel. La « cacographie » infernale qui compose le palimpseste *enfer.txt* montre d'ailleurs qu'une lecture au second, voire au troisième degré est non seulement possible, mais incontournable. Les traces laissées par Abrüpt sont à cet égard innombrables : nous ne pouvons qu'enjoindre les lecteur · trice · s curieux · ses à choisir une œuvre au hasard dans son catalogue, ils y dénicheront de nombreux « œufs de Pâques » (ces *Easter eggs* caractéristiques de l'humour informatique) et un ensemble varié d'installations littéraires étonnantes. Code barres, colophon, signature typographique, formats, fichiers, documentation, choix lexicographiques – aucun détail n'a été laissé au hasard.

²⁹³ « ... code conveys more than mere ability: it expresses identity » (« le code communique davantage qu'une simple capacité: exprime de l'identité »). Voir Mark C. Marino, *Critical Code Studies: initial methods*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, « Software studies », 2020, p. 7.

Un dernier mot sur la démarche. Nous croyons qu'elle incarne l'esprit de l'humanisme numérique tel qu'énoncé par Milad Doueïhi²⁹⁴ – notre objet d'étude ne pourrait pas mieux se rapporter à la « culture numérique » qu'il caractérise – et dont nous assumons la continuité avec l'humanisme au regard de sa vaste tradition (historique, culturelle, épistémologique... et bien sûr technique). Le pari initial était d'appliquer l'approche novatrice du théoricien Mark C. Marino, les « études critiques du code » (*critical code studies*). Il nous est apparu évident qu'une telle enquête ne pouvait se faire qu'au sein d'un réseau plus large de théories critiques, la lecture purement *littérale* des lignes de code n'étant que la première étape d'une interprétation aux multiples valences. C'est pourquoi nous situons aussi notre approche à l'aulne du *knowledge design* de Jeffrey Schnapp²⁹⁵. Le design, entendu non pas comme *exercice de style* mais comme attitude praxéologique (renvoyant tout à la fois à la *conception* des arguments et à la *mise en œuvre* des discours sous toutes leurs formes), peut ainsi se concevoir « comme indisciplin²⁹⁶ » au carrefour d'un ensemble plus large de savoirs, de cultures, d'approches et de disciplines. Notre entreprise herméneutique s'est ainsi faite sous le signe d'un chantier multidisciplinaire, empruntant tantôt aux pratiques de programmation, tantôt à l'interprétation modélisante et aux heuristiques visuelles. Loin d'avoir épuisé les régimes de signification des textes étudiés, nous nous sommes contenté d'en proposer une interprétation possible. Nous revendiquons sans gêne la dimension hackeur de notre travail : contrairement à l'étiquette populaire, elle ne désigne rien d'autre que l'innocente curiosité qui a alimenté notre bricolage.

Nous comprenons que cette démarche puisse éveiller quelque soupçon au sein des chapelles institutionnelles ; nous inspirant d'Abrüpt, nous ne pouvons qu'espérer qu'elle éveillera aussi à certaines sensibilités qui s'avéreront sans doute cruciales à l'ère du numérique. Nous suggérons donc de passer à une « critique lettrée » des programmes informatiques, par contraste avec la *programmation lettrée* de Donald Knuth, dont le propos se cantonne surtout à l'élégance dans la sphère technicienne.

²⁹⁴Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2011.

²⁹⁵Jeffrey Schnapp, « Knowledge Design », Hanover, Herrenhausen Lectures, 2013, disponible en ligne : http://jeffreyschnapp.com/wp-content/uploads/2011/06/HH_lectures_Schnapp_01.pdf.

²⁹⁶L'expression est de David Bihanic, cité par Anthony Masure, dans Anthony Masure, *Design et humanités numériques*, Paris, B42, « Esthétique des données » n^o 1, 2017, p. 46.

Continuons à lire, écrire, interpréter ; « programmer », avec toute la richesse plurivoque que ce terme connote, n'est que la suite logique de ces « gestes d'humanités » dont les frontières ne cessent d'être, débattues, bousculées, renégociées, mais jamais supprimées par le tournant computationnel.

Mais surtout, semble nous dire Abrüpt, continuons à *rêver*.

Références bibliographiques

Corpus

Abrüpt, « Colophon », *Abrüpt*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/colophon/> ; page consultée le 11 août 2023.

Abrüpt, « Manifeste [Antilivre.org] », *Antilivre.org*, s. d., disponible en ligne : <https://www.antilivre.org/#manifeste> ; page consultée le 21 avril 2023.

Abrüpt, *Manifeste(s) (au pluriel)*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/manifestes/>.

Abrüpt, « Organisation », *Abrüpt*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/organisation/> ; page consultée le 21 avril 2023.

Abrüpt, « Partage », *Abrüpt*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/partage/> ; page consultée le 21 avril 2023.

Abrüpt, « Transdialectique », s. d., disponible en ligne : <https://www.transdialectique.org/> ; page consultée le 21 avril 2023.

Abrüpt, « www.abrupt.cc », *Abrüpt*, s. d., disponible en ligne : <https://abrupt.cc/> ; page consultée le 21 avril 2023.

Le Réseäu, « excav.txt », *Transdialectique.org*, 2018, disponible en ligne : <https://www.cyberpoetique.org/excav.txt/>.

Beata Raoul, *Naufrages*, Zürich, Internet, Abrüpt, 2019, disponible en ligne : <https://abrupt.cc/beata-raoul/naufrages/>.

ZAP, *enfer.txt*, Internet & Zürich, Abrüpt, 2022, disponible en ligne : <https://abrupt.cc/zap/rimbaud/>.

Théorie et méthodologie

Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, vol. XXXIX, n° 3, 1980, p. 3-11.

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche/Petite bibliothèque, 1158-5609 » n° 569, 2007.

Enrico Agostini-Marchese, « Plaidoyer pour la normalité : Pour une poétique numérique de Gilles Bonnet », *Sens public*, 2018, disponible en ligne : 10.7202/1059030ar.

Madeleine Akrich, « Comment décrire les objets techniques? », *Techniques & Culture*, n°s 54-55, 2010, p. 205-219, disponible en ligne : 10.4000/tc.4999.

Samuel Archibald, *Le texte et la technique: la lecture à l'heure des nouveaux médias*, thèse ou essai doctoral accepté, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, disponible en ligne: <https://archipel.uqam.ca/902/>.

Henri Atlan, « On a Formal Definition of Organization », *Journal of Theoretical Biology*, vol. XLV, n° 2, 1974, p. 295-304, disponible en ligne: 10.1016/0022-5193(74)90115-5.

Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La librairie du XXe siècle », 1992.

Bruno Bachimont, « L'intelligence artificielle comme écriture dynamique: de la raison graphique à la raison computationnelle », dans Jean Petitot et Paolo Fabbri (dir.), *Au nom du sens*, Paris, Grasset, 2000, p. 290-319.

Bruno Bachimont, « Signes formels et computation numérique: entre intuition et formalisme. Critique de la raison computationnelle », 2004, disponible en ligne: http://www.utc.fr/~bachimon/Publications_attachments/Bachimont.pdf.

Bruno Bachimont, *Ingénierie des connaissances et des contenus: le numérique entre ontologies et documents*, Paris, Hermès science, « Science informatique et SHS », 2007.

Bruno Bachimont, « Nouvelles tendances applicatives: de l'indexation à l'éditorialisation », dans *L'indexation multimédia*, Paris, Hermès, 2007, disponible en ligne: https://cours.ebsi.umontreal.ca/sci6116/Ressources_files/BachimontFormatHerme%CC%80s.pdf.

Bruno Bachimont, *Le sens de la technique. Le numérique et le calcul*, Paris, Encre marine, 2010.

Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press Books, 2007, 2^e éd.

Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Paris, Seuil, « Points essais », 1984.

David M. Berry, « Subjectivités computationnelles », *Multitudes*, vol. LIX, n° 2, 2015, p. 196-205, disponible en ligne: 10.3917/mult.059.0196.

Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique. Littérature et Internet*, Paris, Hermann, 2017.

Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. LXXXIX, n° 1, 1991, p. 3-46, disponible en ligne: 10.3406/arss.1991.2986.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, « Essais », 1998 [1992].

Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner et Jeffrey Schnapp, *Digital Humanities*, Boston, The MIT Press, 2012.

Olivier Camy, *Lire Malévitch: introduction à la doctrine suprématiste du sans-objet*, Tusson, Charente, Du Lérot, éditeur, 2023.

Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, « Les petites humanités », 2019, disponible en ligne: 10.3917/scpo.cardo.2019.01.

Antonio Casilli, *Les liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2010.

Adrien Cavallaro, Yann Frémy et Alain Vaillant, *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses, 2115-2926 » n° 19, 2021.

Roger Chartier, *Culture écrite et société: l'ordre des livres (XIVe - XVIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1996.

Wendy Hui Kyong Chun, « Programmability », dans Matthew Fuller (dir.), *Software studies: a lexicon*, Cambridge, Mass, The MIT Press, « Leonardo books », 2008, p. 224-229.

Yves Citton, *Gestes d'humanités: anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, A. Colin, « Le temps des idées », 2012.

Stéphane Couture, « L'écriture collective du code source informatique. Le cas du commit comme acte d'écriture », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. VI, n° 1, 2012, p. 21-42, disponible en ligne : 10.3917/rac.015.0061.

Janet Davis et Lisa P. Nathan, « Value Sensitive Design: Applications, Adaptations, and Critiques », dans Jeroen van den Hoven, Pieter E. Vermaas et Ibo van de Poel (dir.), *Handbook of Ethics, Values, and Technological Design: Sources, Theory, Values and Application Domains*, Dordrecht, Springer Netherlands, 2015, p. 11-40, disponible en ligne : 10.1007/978-94-007-6970-0_3.

Jeanne Demers, « Entre l'art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père », *Études françaises*, vol. XVI, n°s 3-4, 1980, p. 3-20, disponible en ligne : 10.7202/036714ar.

Milad Doueïhi, *La grande conversion numérique (suivi de Rêveries d'un promeneur numérique)*, trad. par Paul Chemla, Paris, Seuil, « Points » n° 667, 2008.

Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2011.

Milad Doueïhi, « Un humanisme numérique », *Communication & langages*, vol. CLXVII, n° 1, 2011, p. 3-15, disponible en ligne : 10.4074/S033615001101101X.

Milad Doueïhi, *La Grande conversion numérique, suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*, Paris, Points, 2011.

Milad Doueïhi, *Qu'est-ce que le numérique?*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2013, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/qu-est-ce-que-le-numerique--9782130627180.htm>.

Johanna Drucker, *Visualisation. L'interprétation modélisante*, Paris, B42, « Esthétique des données » n° 2, 2020.

Elitza Dulguerova, « Kasimir Malevitch, Croix [noire], 1915 », dans Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d'oeuvre ? Exposition présentée au Centre Pompidou-Metz du 12 mai 2010 au 29 août 2011*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010, p. 197.

Melanie Dulong de Rosnay et Hervé Le Crosnier (dir.), « Le domaine public », dans Melanie Dulong de Rosnay et Hervé Le Crosnier (dir.), *Propriété intellectuelle: Géopolitique et mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, « Les essentiels d'Hermès », 2019, p. 37-54, disponible en ligne : 10.4000/books.editions-cnrs.19461.

Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, « Le livre de poche », 2020 [1992].

Umberto Eco, *Lector in fabula: ou, la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, « Le livre de poche », 2021 [1985].

Benoît Epron et Marcello Vitali-Rosati, *L'édition à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, « Repères » n° 706, 2018.

Antoine Fauchié, *Une réappropriation des données par leur structuration*, 2018, disponible en ligne : <https://www.quaternum.net/2018/04/04/une-reappropriation-des-donnees-par-leur-structuration/>.

Antoine Fauché, *Git comme nouvel ingrédient des chaînes de publication*, Montréal, Canada, 2018, disponible en ligne : <http://presentations.quaternum.net/git-comme-nouvel-ingredient-des-chaines-de-publication/>.

Antoine Fauché, *Vers un système modulaire de publication : éditer avec le numérique*, Enssib, 2018, 1.1 éd., disponible en ligne : <https://memoire.quaternum.net/>.

Matthew Fuller (dir.), *Software studies: a lexicon*, Cambridge, MA, The MIT Press, « Leonardo books », 2008.

Alexander R. Galloway, *Protocol: How Control Exists After Decentralization*, Cambridge, MA, The MIT Press, « Leonardo », 2004, disponible en ligne : [10.7551/mitpress/5658.001.0001](https://doi.org/10.7551/mitpress/5658.001.0001).

Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

Esther Görnemann et Sarah Spiekermann, « Emotional responses to human values in technology: The case of conversational agents », *Human-Computer Interaction*, vol., n° 0, 2022, p. 1-28, disponible en ligne : [10.1080/07370024.2022.2136094](https://doi.org/10.1080/07370024.2022.2136094).

N. Katherine Hayles, « Self-reflexive Metaphors in Maxwell's Demon and Shannon's Choice: Finding the Passages », dans *Chaos Bound*, Cornell University Press, « Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science », 1990, p. 31-60, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6w4.5>.

N. Katherine Hayles, *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

N. Katherine Hayles, « Can Computers Create Meanings? A Cyber/Bio/Semiotic Perspective », *Critical Inquiry*, vol. XLVI, n° 1, 2019, p. 32-55, disponible en ligne : [10.1086/705303](https://doi.org/10.1086/705303).

François-Bernard Huyghe, « Cyberspace », *Inflexions*, vol. XLIII, n° 1, 2020, p. 89-98, disponible en ligne : [10.3917/infle.043.0089](https://doi.org/10.3917/infle.043.0089).

Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier, « Pour une poétique de l'écrit d'écran », *Xoana*, n° 6, 1999, p. 97-107.

Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & Langages*, vol. CXLV, n° 1, 2005, p. 3-15, disponible en ligne : [10.3406/colan.2005.3351](https://doi.org/10.3406/colan.2005.3351).

Jeffrey Schnapp's Lecture: Knowledge Design, 2017, disponible en ligne : <http://archive.org/details/JeffreySchnappsLectureKnowledgeDesign>.

Friedrich Kittler, « There Is No Software », *Stanford Literature Review*, vol. IX, n° 1, 1992, p. 81-90.

Peter Kroes et Peter-Paul Verbeek (dir.), *The Moral Status of Technical Artefacts*, vol. XVII, Dordrecht, Springer Netherlands, « Philosophy of Engineering and Technology », 2014, disponible en ligne : [10.1007/978-94-007-7914-3](https://doi.org/10.1007/978-94-007-7914-3).

Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *Media do not exist: performativity and mediating conjunctures*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2019.

Maurizio Lazzarato, *La fabrique de l'homme endetté : essai sur la condition néolibérale*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011.

Lawrence Lessig, « Code Is Law. On Liberty in Cyberspace », *Harvard Magazine*, 2000, disponible en ligne : <https://www.harvardmagazine.com/2000/01/code-is-law-html>.

Steven Levy, *Hackers: heroes of the computer revolution*, Garden City, N.Y., Anchor Press/Doubleday, 1984.

Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, « Sciences et société », 1995.

Alessandro Ludovico et Florian Cramer, *Post-digital print: la mutation de l'édition depuis 1894*, trad. par Marie-Mathilde Bortolotti, Paris, B42, 2016.

Yannick Maignien, « Les enjeux du web sémantique », dans *Pratiques de l'édition numérique*, Les Ateliers de [sens public], « Parcours numériques » n° 1, 2014, disponible en ligne : <http://www.parcoursnumeriques-pum.ca/1-pratiques/chapitre5.html>.

Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Arman Colin, « U. Lettres », 2004.

Lev Manovich, *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*, New York; London, Bloomsbury, « International texts in critical media aesthetics », 2013.

Lev Manovich, *Cultural Analytics*, The MIT Press, 2020, disponible en ligne : [10.7551/mitpress/11214.001.0001](https://mitpress/11214.001.0001).

Mark C. Marino, *Critical Code Studies: initial methods*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, « Software studies », 2020.

Anthony Masure, *Le design des programmes. Des façons de faire du numérique*, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, 550 p., disponible en ligne : <http://www.softphd.com/>.

Anthony Masure, *Design et humanités numériques*, Paris, B42, « Esthétique des données » n° 1, 2017.

Anthony Masure, « Vivre dans les programmes », *Multitudes*, vol. LXXIV, n° 1, 2019, p. 176-181, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2019-1-page-176.htm>.

Alain Mille, « D'Internet au web », dans *Pratiques de l'édition numérique*, Les Ateliers de [sens public], « Parcours numériques » n° 1, 2014, disponible en ligne : <https://www.parcoursnumeriques-pum.ca/1-pratiques/chapitre2.html>.

Servanne Monjour et Nicolas Sauret, « Pour une gittérature », *XXI/XX Reconnaissances littéraires*, n° 2, 2021, p. 237, disponible en ligne : <https://hal.parisnanterre.fr/hal-03962836>.

Claire de Obaldia, *L'esprit de l'essai: de Montaigne à Borges*, Paris, Seuil, « Poétique, 0032-2024 », 2005.

Alain Pierrot et Jean Sarzana, « Réflexion autour du livre et de l'œuvre numérique », dans Marin Dacos (dir.), *Read/Write Book*, OpenEdition Press, 2010, p. 21-27, disponible en ligne : [10.4000/books.oep.144](https://books.oep.10.4000).

Cécile Rabot et Roger Chartier, « De l'imprimé au numérique: une révolution de l'ordre des discours. Entretien avec Roger Chartier », *Biens Symboliques / Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, n° 7, 2020, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/bssg/478>.

Lionel Ruffel, *Brouhaha: les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

Alexandra Saemmer, « Hypertexte et narrativité », *Critique*, vol. 8/9, n°s 819-820, 2015, p. 637-652, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-critique-2015-8-page-637.htm>.

- Jean-Michel Salanskis, *Le monde du computationnel*, Paris, Encre marine, « À présent », 2011.
- Jeffrey Schnapp, « Knowledge Design », Hanover, Herrenhausen Lectures, 2013, disponible en ligne : http://jeffreyschnapp.com/wp-content/uploads/2011/06/HH_lectures_Schnapp_01.pdf.
- Sarah Spiekermann, *Ethical IT Innovation: A Value-Based System Design Approach*, New York, CRC Press, 2015, disponible en ligne : 10.1201/b19060.
- Alain Strowel, « Liberté, propriété, originalité : retour aux sources du droit d'auteur », dans Boris Libois (dir.), *Profils de la création*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, « Travaux et recherches », 2019, p. 141-165, disponible en ligne : 10.4000/books.puosl.12435.
- Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, trad. par Charlotte Melançon, Paris, Cerf, « Humanités », 1994.
- Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Boréal, 1999.
- Stéphane Vial, *L'être et l'écran : Comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires France, 2013.
- Stéphane Vial, *Le design*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », 2015.
- Milda Viktorina et A. Lukanova, « A Study of Technique. Ten Paintings by Malevich in the Tretyakov Gallery », dans *Kazimir Malevich 1878-1935*, Los Angeles, Armand Hammer Museum/Washington Press, 1990, p. 187-197.
- Marcello Vitali-Rosati, « Pour une définition du "numérique" », dans Michael Sinatra et Marcello Vitali-Rosati (dir.), *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, Parcours numériques, « Parcours numériques » n° 1, 2014, p. 244, disponible en ligne : <http://parcoursnumeriques-pum.ca/pour-une-definition-du-numerique>; page consultée le 14 septembre 2020.
- Marcello Vitali-Rosati, « Qu'est-ce que l'éditorialisation? », *Sens public*, 2016, disponible en ligne : <http://sens-public.org/article1184.html>.
- Marcello Vitali-Rosati, « Mais où est passé le réel? Profils, représentations et métaontologie », *MuseMedusa*, n° 6, 2018, disponible en ligne : http://musemedusa.com/dossier_6/vitali-rosati/.
- Marcello Vitali-Rosati, *Pour une pensée préhumaine*, 2018, disponible en ligne : <http://blog.sens-public.org/marcellovitalirosati/pour-une-pensee-prehumaine/>.
- Marcello Vitali-Rosati, « Pour une théorie de l'éditorialisation », *Humanités numériques*, n° 1, 2020, disponible en ligne : 10.4000/revuehn.371.
- Norbert Wiener, *La cybernétique. Information et régulation dans le vivant et la machine*, Paris, Seuil, 2014.
- Cary Wolfe, *What is posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, « Posthumanities series » n° 8, 2010.
- Gérard Wormser, « Building Global Community : La tentation hégémonique de Mark Zuckerberg et de Facebook », *Sens public*, 2017, disponible en ligne : 10.7202/1048835ar.
- Gérard Wormser, *Facebook: L'école des fans*, Les Ateliers de [sens public], 2018, disponible en ligne : <http://ateliers.sens-public.org/facebook/>.
- Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York, PublicAffairs, 2019, 1^{re} éd.

Autres références

Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1992, 9^e éd.

Jean Baptiste Baronian, *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2014.

Joe Barr, *BitKeeper and Linux: The End of the Road?*, 2005, disponible en ligne : <https://www.linux.com/news/bitkeeper-and-linux-end-road/>.

Linda S. Boersma, *0,10 : la dernière exposition futuriste*, Paris, Hazan, 1997.

Camille Bosqué, *Open design. Fabrication numérique et mouvement maker*, Paris, Éditions B42, « Esthétique des données » n^o 04, 2021.

Zack Brown, *A Git Origin Story*, 2018, disponible en ligne : <https://www.linuxjournal.com/content/git-origin-story>.

Nicholas Confessore, « Cambridge Analytica and Facebook: The Scandal and the Fallout So Far », *The New York Times*, 2018, disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2018/04/04/us/politics/cambridge-analytica-scandal-fallout.html>.

Ecma International, *ECMA-404*, 2017, disponible en ligne : <https://www.ecma-international.org/publications-and-standards/standards/ecma-404/>.

Antoine Fauchié, *Version : concept*, 2020, disponible en ligne : <https://www.quaternum.net/2020/01/09/version-concept/> ; page consultée le 18 janvier 2020.

Yann Frémy, « Une saison en enfer », dans Adrien Cavallaro et Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses, 2115-2926 » n^o 19, 2021, p. 732-759.

Serge Gaulupeau, « Sur une peinture de Malévitch : ambiguïté ou ubiquité ? », *Ligeia*, vol. XXI-XXIV, n^o 1, 1997, p. 120, disponible en ligne : 10.3917/lige.021.0120.

Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture : du langage à l'âge numérique*, trad. par François Bon, Paris, Jean Boîte Éditions, 2018.

Google, « Fonctionnement de Google », s. d., disponible en ligne : https://about.google/intl/fr_ALL/how-our-business-works/ ; page consultée le 6 mai 2023.

Google and the World Brain, British Broadcasting Corporation (BBC), Hellenic Radio & Television (ERT), Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC), 2013, disponible en ligne : http://archive.org/details/GoogleAndTheWorldBrain_201611.

Glenn Greenwald, Ewen MacAskill et Laura Poitras, « Edward Snowden: The Whistleblower Behind the NSA Surveillance Revelations », *The Guardian*, 2013, disponible en ligne : <https://www.theguardian.com/world/2013/jun/09/edward-snowden-nsa-whistleblower-surveillance>.

Donald Ervin Knuth, *The art of computer programming*, Reading, Mass., Addison-Wesley, « Addison-Wesley series in computer science and information processing », 1997, 3^e éd.

Laurent Le Bon, *Chefs-d'oeuvre ? Exposition présentée au Centre Pompidou-Metz du 12 mai 2010 au 29 août 2011*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010.

Robert Ligonnière, *Préhistoire et histoire des ordinateurs : des origines du calcul aux premiers calculateurs électroniques*, Paris, Robert Laffont, « La Fontaine des sciences », 1987.

Ethan Marcotte, « Responsive Web Design », *A List Apart*, 2010, disponible en ligne : <https://alistapart.com/article/responsive-web-design/> ; page consultée le 10 juin 2022.

Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, n° 51, 1909, p. 1, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730>.

Lionel Maurel, *Utiliser les licences libres pour un projet éditorial : quels contenus ? quels usages ? quelle diffusion ?*, 2013, disponible en ligne : <https://scinfolex.com/2013/11/20/utiliser-les-licences-libres-pour-un-projet-editorial-quels-contenus-quels-usages-quelle-diff>

Meta, *Annual Report 2021*, Washington, D.C., United States Securities and Exchange Commission, 2021, disponible en ligne : https://s21.q4cdn.com/399680738/files/doc_financials/annual_reports/2023/2021-Annual-Report.pdf ; page consultée le 6 mai 2023.

Meta, « Company Info », s. d., disponible en ligne : <https://about.meta.com/company-info/> ; page consultée le 1 mai 2023.

NIST, « NIST Retires SHA-1 Cryptographic Algorithm », *NIST*, 2022, disponible en ligne : <https://www.nist.gov/news-events/news/2022/12/nist-retires-sha-1-cryptographic-algorithm> ; page consultée le 16 juin 2023.

Organisation internationale de normalisation, « ISO/IEC 21778:2017 », *ISO*, 2017, disponible en ligne : <https://www.iso.org/standard/71616.html>.

Organisation internationale de normalisation, « ISO 32000-2:2020 », *ISO*, 2020, disponible en ligne : <https://www.iso.org/fr/standard/75839.html>.

RECHERCHE DE KENNETH GOLDSMITH AU VAL D'ARGENTEUIL, Le Tiers Livre, « #en cheminant avec Kenneth Goldsmith », 2017, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=UGLLM81mbEQ>.

Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. III, Paris, Le Robert, 2022, sixième édition / édition ultime.

Arthur Rimbaud et Steve Murphy, *Œuvres complètes IV : Fac-similés*, IV, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine » n° 66, 2002.

Richard Stallman, « En quoi l'open source perd de vue l'éthique du logiciel libre », *Système d'exploitation GNU*, 2022, disponible en ligne : <https://www.gnu.org/philosophy/open-source-misses-the-point.fr.html>.

Nicole Starosielski, *The Undersea Network*, Durham, Duke University Press, « Sign, storage, transmission », 2015.

Statista, « Canada TV Ad Revenue 2021 », *Statista*, 2023, disponible en ligne : <https://www.statista.com/statistics/282993/canada-tv-advertising-revenue/> ; page consultée le 6 mai 2023.

Statista, « Canada Digital Ad Revenue 2021 », *Statista*, 2023, disponible en ligne : <https://www.statista.com/statistics/282705/canada-digital-ad-revenue/>.

Statista, « Global Search Engine Desktop Market Share 2023 », *Statista*, 2023, disponible en ligne : <https://www.statista.com/statistics/216573/worldwide-market-share-of-search-engines/>.

Marc Stevens, Elie Bursztein, Pierre Karpman, Ange Albertini et Yarik Markov, « The First Collision for Full SHA-1 », dans Jonathan Katz et Hovav Shacham (dir.), *Advances in Cryptology – CRYPTO 2017*, vol. 10401, Cham, Springer International Publishing, 2017, p. 570-596, disponible en ligne : 10.1007/978-3-319-63688-7_19.

The Internet's Own Boy: The Story of Aaron Swartz, Kino Lorber, 2015.

Liam Tung, « Git's Move Away from SHA-1: Version 2.29 Brings Experimental SHA-256 Support », *ZDNET*, 2020, disponible en ligne : <https://www.zdnet.com/article/git-s-move-away-from-sha-1-version-2-29-brings-experimental-sha-256-support/>.

Utilisateurs StackExchange, *Answer to « Do people in non-English-speaking countries code in English? »*, 2010, disponible en ligne : <https://softwareengineering.stackexchange.com/a/1505> ; page consultée le 6 décembre 2022.

W3C, « Media types », s. d., disponible en ligne : <https://www.w3.org/TR/CSS21/media.html>.

Xiaoyun Wang, Yiqun Lisa Yin et Hongbo Yu, « Finding Collisions in the Full SHA-1 », dans Victor Shoup (dir.), *Advances in Cryptology – CRYPTO 2005*, vol. MMMDCXXI, Berlin, Heidelberg, Springer Berlin Heidelberg, « Lecture Notes in Computer Science », 2005, p. 17-36, disponible en ligne : [10.1007/11535218_2](https://doi.org/10.1007/11535218_2).

Mackenzie Wark, « A Hacker Manifesto », s. d., disponible en ligne : http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/warktext.html.

WHATWG, « HTML Standard », *WHATWG*, s. d., disponible en ligne : <https://html.spec.whatwg.org/multipage/>.

Norbert Wiener, *Cybernétique et société. L'usage humain des êtres humains*, trad. par Ronan Le Roux, Points, 2014 [1948].

Mark Zuckerberg, *Bringing the World Closer Together*, 2017, disponible en ligne : <https://www.facebook.com/notes/393134628500376/>.

Mark Zuckerberg, *Mark Zuckerberg's Speech as Written for Harvard's Class of 2017*, 2017, disponible en ligne : <https://news.harvard.edu/gazette/story/2017/05/mark-zuckerbergs-speech-as-written-for-harvards-class-of-2017/>.

CC BY-SA 4.0

Cette œuvre est diffusée selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Elle peut être réutilisée et diffusée librement, avec un partage dans les mêmes conditions.

Ce mémoire est composé en Latin Modern, en recourant notamment aux logiciels

pandoc (John MacFarlane) et L^AT_EX (Leslie Lamport).