

Préface

Jacques Donguy

Au cours du XXIVe, Congrès International du Pen Club à New York en juin 1967, à l'occasion d'une table ronde consacrée au thème de «L'écrivain à l'ère électronique» dirigée par Marshall McLuhan et à laquelle participait R. Buckminster Fuller, le futur auteur de *Synergetics*, McLuhan conclut son intervention en disant que les artistes «devront abandonner la tour d'ivoire et se diriger vers la tour de contrôle».

Le Coup de Dés de Mallarmé paru en 1897 est l'œuvre emblématique de ce siècle, son portique, et symbolise le «nauffrage» McLuhanien de la galaxie Gutenberg. Car ce texte est le graphe d'un naufrage, écrit «du fond d'un naufrage», et se termine sur la notion, systématisée plus tard par Cage, de hasard. Emblématique et lui répondant est l'œuvre musicale de Gavin Bryars, *The sinking of the Titanic*, «Le naufrage du Titanic», qui a coulé au début de ce siècle, le 15 avril 1912 à 2 heures vingt du matin, et dont parle Virilio.

Au départ, l'idée de collage déjà défendue dans une lettre à Pierre Tilman en 1974 à l'époque de la revue Chorus où nous étions publié. Il faudrait remonter à l'idée Merz de collage chez Schwitters, à celle de Tzara des mots jetés au hasard dans un chapeau et à l'idée de cut-up de Brion Gysin et de William Burroughs.

On sait aussi l'importance, pour l'art du XX, siècle, de la notion de Duchamp de ready-made, d'objet trouvé, dont l'équivalent serait la «poésie trouvée» ou «found poetry», dont dérive l'idée de prélèvement de la réalité des nouveaux réalistes ou de détournement des situationnistes. *Nouveau réalisme*, qui sera le titre d'une anthologie que nous avons publiée en 1975.

Mais au-delà de cette notion de collage d'éléments linguistiques empruntés surtout à des domaines non littéraires, presse, petites annonces, graffiti, inscriptions sur des conteneurs, titres de films, il y a cette idée d'une écriture moléculaire qui consiste à créer des «agrégats sensibles» qui seraient, selon Gilles Deleuze, «le véritable objet de l'art». Pulvérisation du signe linguistique dont la référence serait le poème phonétique de Raoul Hausmann ou l'*Ur Sonate* de Kurt Schwitters, exemples plus exactement de «poésie abstraite», comme on a pu parler d'art abstrait avec Mondrian.

De ce type d'écriture ramené à une sorte de code», les tags sur les murs en brique des parkings de San Francisco donnent une bonne idée. «Guérilla des Ecritures», pour reprendre l'expression de Jacques Villeglé ? Soit l'idée de «production» de texte à partir d'une matière première linguistique. On pourrait se référer à la théorie de l'information de Claude E. Shannon, ingénieur à la Bell Telephone, qui parle de canal, d'événements et de codage.

Brion Gysin appelle «machine-poetry» tout ce jeu issu des magnétophones et des computers et Italo Calvino parle de «machine littéraire». Paul Braffort, qui est membre de l'ALAMO, l'Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs créé en juillet 1981, cite *le Voyage à Laputa* de Jonathan Swift (1726) comme la première évocation d'une machine à créer du texte. Guattari parlera avec justesse de la notion d'«inconscient machinique». L'ALAMO, à travers le problème des contraintes dans la lignée de Georges Pérec, s'intéressera à créer des moules linguistiques, dont le «Stephie Mallarmé» de Lusson-Roubaud est un bon exemple. C'est-à-dire créer un faux sonnet de Mallarmé, *Le vierge, le vivace et le bel* aujourd'hui. Mais le problème ne serait-il pas d'utiliser l'ordinateur en fonction d'une création contemporaine ?

Poésie et ordinateur. L'utilisation de l'ordinateur pour la littérature remonte à 1959. L'on cite Theo Lutz à Stuttgart. La veuve de Max Bense, Elisabeth Walther, nous a précisé, suite à un échange de courrier, que Max Bense «n'a pas travaillé lui-même avec l'ordinateur», et que Theo Lutz, son étudiant à l'époque, travaillant à partir des cent premiers mots du *Château* de Franz Kafka sur une proposition de Max Bense, avait composé, selon des structures simples (sujet, verbe, objet et négation, conjonction et disjonction) ses *Stochastische Texte* qui ont été publiés en décembre 1959 dans la revue *Augenblick*. Pour ce qui est des poètes ayant travaillé avec l'ordinateur, on peut citer de Nanni Balestrini *Text Mark I* en 1961 et *Text Mark II* en 1963, recompositions aléatoires sur IBM de textes préexistants sous forme de strophes, et *Musica* d'Emmett Williams en 1965, poème réalisé à partir des 101 mots les plus employés de la *Divine Comédie* de Dante et, en 1966, *The IBM Poem*, à partir de 26 mots choisis au hasard pour constituer un alphabet de mots. Brion Gysin avait expérimenté les permutations dès 1959 avec son *I am that I am* permuté 120 fois par le jeune mathématicien Ian Sommerville selon une formule mathématique, puis avec d'autres de ses poèmes, cette fois-ci à l'aide d'un ordinateur Honeywell, en 1965. Abraham A. Moles, dans son livre *Art et Ordinateur* distingue la «création fondamentale» par l'homme et la création variationnelle par la machine. Mais là, la variation devient fondamentale. Avec l'ordinateur, *I am that I am*, «tautologie divine» selon Brion Gysin, formule métaphysique qu'il compare au «fronton» d'un temple, est permuté à l'infini, tel un mantra. Où la mécanique rejoint la métaphysique.

L'idée de Brion Gysin, s'appuyant sur le livre *Dragons of Eden* de Carl Sagan, était qu'il semblerait que le cerveau soit programmé. Le modèle donné par Gysin est celui du fonctionnement du mot comme «virus», notamment dans un texte *Control... Control ?* écrit en 1968 à partir de questions d'Anthony Balch. William S. Burroughs défend lui aussi cette idée que «le langage est manifestement un virus» («Language is obviously a virus») dans une conversation avec Timothy Leary. La «Dreamachine» de Gysin est une tentative de visualisation de cette action de la machine sur le cerveau.

L'ordinateur travaille à partir de blocs de textes, de fragments, et en ce sens le haï-ku se prête bien à la génération de texte. John Morris publie en 1967 dans la *Michigan Quaterly Review* : *How to write Poems with a computer*, en fait des haï-kus, à partir de listes de vocabulaire et d'un logiciel appelé «*HAIKUTYPE-POEMS*».

Le problème vient de ce que souvent ce sont des ingénieurs ou des techniciens de l'informatique qui ont créé ces logiciels de générateurs de textes, comme c'est le cas avec *La machine à écrire* de Jean A. Baudot en 1964 à Montréal ou comme avec Clair Philippy, expert en informatique, toujours en 1964, aux Etats-Unis. En réalité, l'outil est neutre, même si l'on peut réfléchir sur le «message» du «médium» ordinateur, et ce n'est que lorsque des poètes comme Nanni Balestrini, Brion Gysin, Dick Higgins, Emmett Williams ou Augusto de Campos utilisent (détournent ?) l'ordinateur que l'on obtient des résultats intéressants.

Cyborg, soit l'abréviation des termes anglais «cybernetic organism». Ou l'interface homme/machine. Il y a, dans ce recueil *Tag-Surfusion*, des textes écrits par «unités sémiotiques minimales», pour reprendre une expression d'Umberto Eco, avec des blocs de sens empruntés la plupart du temps à des domaines scientifiques, et des textes, en grande partie les mêmes, «traités» à l'ordinateur, en collaboration avec Guillaume Loizillon, musicien et informaticien. Selon Gianni Toti, «La science est la beauté, la beauté est la science». Surfusion de la vieille machine sémantique ? Ou une littérature correspondant à la physique quantique, celle d'Heisenberg et de Planck.

«Traitement de texte». C'est le titre d'un article écrit par nous-même et paru au Québec, illustré d'une photo d'écran d'ordinateur, pour la revue *Intervention*, n° 22-23, *Marathon / écritures*, au

printemps 1984. La première démonstration (ou publication ?) a eu lieu le 23 avril 1983 à Paris, dans le cadre de la Journée de la Poésie. Le texte, rentré dans l'ordinateur, est «considéré comme une série de variables numériques» et «tourne... indéfiniment» sur l'écran. L'idée était celle d'une génétique du texte, qui ne s'arrête jamais, de même que la pensée l'encéphalogramme - ne s'arrête jamais, sauf accident biologique. D'autres présentations ont eu lieu, toujours sur écran : le 20 juin 1984 dans le cadre de «Fin de Saison» avec les artistes Jean Pierre Bertrand, Teresa Wennberg, Christian d'Aiwée et le 31 janvier 1985 dans le cadre d'une soirée où sont aussi intervenus Ghérasim Luca, Jean-François Bory et Julien Blaine. Et, au cours d'une soirée organisée par Art 3000 le 6 avril 1993 intitulée «(Pré)texte à voir», cette fois-là le texte sortait en continu sur imprimante, soirée à laquelle participaient entre autres Tibor Papp, Claude Faure, Paul Nagy et Jean-Pierre Balpe.

Deux colloques internationaux ont été organisés, l'un par Philippe Bootz à Lille, «Colloque Nord Poésie et Ordinateur», le 12 mai 1993 avec l'Université de Lille 111, l'autre, plus international, par Alain Vuillemin et Michel Lenoble à Jussieu-Paris VII les 20, 21, 22 avril 1994, sur le *thème Littérature et Informatique*, qui ont donné lieu tous deux à des publications.

Quant à la terminologie, Pedro Barbosa parle de littérature cybernétique», Gianni Toti de «poématique», pour «poésie informatique», Carole Sperrin, dans son livre *Computers and Creativity* (1973) de «computer poetry» (poésie ordinateur), Jean-Pierre Balpe de «poème en génération automatique de texte», et au colloque de 1994, le terme adopté a été celui de LGO (Littérature Générée par Ordinateur). Soit l'idée de génération de texte, de génotexte, donc d'une symbiose biotechnologique.

Quelques remarques par rapport aux conséquences de l'emploi du médium ordinateur : le temps du texte informatique n'a d'existence que dans son instantanéité, comme pour le happening ou la performance. John Cage a employé l'ordinateur à la fin de sa vie pour écrire ses «mesostics», et il dit, dans un entretien de 1985, qu'avant il avait «une image du passé qui subsistait dans le présent» tel un «labyrinthe», alors qu'avec le programme, «vous n'avez que le présent, aussi êtes-vous réellement dans un nouveau territoire mental», («a new mental land»).

Brion Gysin, à propos de son *I am that I am* permuté, pose la question de la fonction de l'auteur : «Les permutations possibles sont $5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 120$ lignes. Donc un poème de 120 lignes sans auteur. Où est le poète Brion Gysin ?». Le même problème est posé par Jean-François Lyotard à l'occasion des «Immatériaux» à Beaubourg dans ses *Epreuves d'écriture* en 1985, où un ordinateur central Olivetti M 24 stockait les textes envoyés et les réémettait, pour produire une écriture interactive où la notion d'auteur serait diluée. Quand il y a utilisation de logiciels ou de formules mathématiques, où est l'auteur ? «L'auteur», selon Jean-Pierre Balpe, «serait alors une fiction du texte».

On passe de la persistance du support (la page) à la persistance rétinienne (l'écran). Nos textes traités à l'ordinateur ont eu quatre types de présentation : l'écran du moniteur (1983), le livre (*Aluminum Nights, écriture automate, ordinateur et autres*, 1987), l'imprimante (manifestation Art 3000, 1993) et la disquette informatique (revue sur disquette Alire 8, 1994), en attendant le CD-ROM.

De la notion de texte, on passe à la notion d'hypertexte, terme inventé par Ted Nelson en 1965, ou de réseau, de rhizome telle que la développent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Eduardo Kac parle d'«hyperpoème» et de «navigation» à travers le texte. Soit une lecture cartographique, et l'on peut se référer à la Carte du Tendre du XVIIe siècle ou aux fameux cartographes de Borges, une lecture en réseau (Internet) et non plus chronologique ou linéaire.

Selon Gysin, «Les poètes sont supposés libérer les mots» de la «machine de contrôle», CNN ou les Infos. Il voulait appliquer à l'écriture des techniques comme le collage ou le montage employées dans la peinture. On parlerait aujourd'hui de zapping et de techniques utilisées dans la musique, comme l'échantillonnage, en précisant que la mémoire humaine est, selon A. et M. Kroker, «la première machine à échantillonnage».

D'où cette idée d'écriture «a posteriori» où le choix se fait en fonction de virtualités de texte, de littérature par «simulation». Et si le support du texte est sur disquette, cela peut permettre une interactivité entre auteur et lecteur. Woody Vasulka, dans un entretien de 1992, va jusqu'à considérer la technologie comme un «système permanent dans lequel nous sommes accueillis quelques temps», un «rituel» dont nous serions le «gardien».

Peut-être avec l'ordinateur, cette idée de texte amplifié comme l'artiste australien Stelarc parle de «corps amplifié et accéléré» où la technologie devient un «composant du corps» au sens de composant électronique. Selon Stelarc, il y aura un «inévitable croisement, une hybridation entre l'organique et le synthétique», via les puces de silicium et la micro-miniaturisation.

Dans une prochaine étape, avec la numérisation, nous pourrions intégrer sur un même support le texte, l'icône et le son. De l'optophonétique de Raoul Hausmann au verbi-voco-visuel de McLuhan jusqu'au multimédia, à condition de trouver une norme universelle commune et de résoudre les problèmes de mémoire. Il faut rappeler que la diffusion de la télévision en noir et blanc date des années cinquante. Selon Timothy Leary, «La matière est simplement de l'information gelée». Nous vivons dans un univers de signaux électroniques téléphone, radio, télévision, ordinateurs, CD, fax, modem - qui fonctionnent à la vitesse de la lumière. De la *Liquéfaction du géomètre Descartes*, pour reprendre le titre d'un poème sonore de Ladislav Novak, à la «synesthésisation» totale de tous les arts, comme l'avait pressenti Baudelaire dans les *Correspondances*, et que favorise l'électronique.

J. D

Jacques Donguy, "Préface", *Tag-Surfusion, Échantillonnages discrètes*, (Fontenay-sous-Bois, L'évidence, 1996), œuvre publiée avec le concours du Centre National du Livre.