



Raphaël Monticelli

La machine et le *Stabat*

L'ordinateur et l'internet ont radicalement changé mes conditions de travail et je ne sais si je serais encore capable d'écrire sans ce va et vient constant entre écriture manuscrite (usage du carnet, du papier) et travail sur ordinateur. (...)

Je ne m'étends pas non plus sur mon site (...). Je note seulement qu'on peut y circuler, entre autres, en utilisant une fonction aléatoire qui propose au lecteur d'errer à travers les textes... modeste image de ce que je souhaitais développer avec mes *Bribes*.

Taper, mettre au propre, archiver, vérifier, rectifier, chercher des références, communiquer... tout cela est donc grandement facilité par l'usage de l'ordinateur. Il est pourtant d'autres enjeux. Pour les évoquer, je vais revenir sur l'histoire de mes rapports avec l'informatique et l'ordinateur.

Aux origines

J'ai longtemps pensé que l'informatique et les outils que cette technologie met à notre disposition allaient produire une révolution du même ordre que l'avènement de l'écriture ou, au moins, que celui de l'imprimerie. Notre rapport à l'écriture et aux textes allait être bouleversé. Nous disposions en effet d'outils qui ne prolongeaient plus seulement notre corps, nos bras, qui ne démultiplieraient pas seulement notre force musculaire, mais nos capacités de pensée, comme il me semblait que l'avait fait l'écriture qui, première mémoire de masse, nous avait permis de passer des temps préhistoriques à l'histoire. (...)

C'est de cette façon que je me suis d'abord posé le problème de la relation entre écriture et ordinateur. C'est ainsi qu'il m'arrive encore d'y rêver, et d'imaginer ce que pourront être les formes littéraires du futur... avec plus d'angoisse aujourd'hui. Avec moins de certitudes et d'enthousiasme. Peut-être avec une plus grande curiosité.

Je commencerai cette histoire en 1970.

Au printemps 1970, IBM et l'Éducation nationale organisaient un stage dont l'objectif était d'initier au PL1, le « Processing Language n° 1 ». Je m'y étais inscrit parce que je voulais disposer d'un outil de traitement numérique des textes plus adapté que le cobol ou l'algol, et que c'est ainsi que la fiche d'inscription présentait le PL1.

Mais avant d'avoir cherché à m'initier aux langages informatiques, mon prof de philo d'hypokhâgne m'avait fait connaître les recherches en enseignement « programmé »... sans machines.

Pratiquement, cet enseignement était dispensé dans des livres « brouillés » : à une question donnée, plusieurs réponses étaient proposées. Si vous répondez « A », rendez-vous à la page tant. Si vous répondez « B », allez à telle autre page etc. Sans rentrer dans le détail des problèmes que pose cette méthode des points de vue pédagogique et didactique, je retiens qu'elle suppose une anticipation des réponses et réactions de celui

qui apprend : programmer, c'est structurer du connu ; qu'il s'agisse de livre brouillé ou d'ordinateur, l'outil ne rend que ce qu'on lui donne. Je nuancerai ailleurs ou une autre fois.

Pour tout dire, si l'enseignement « programmé » m'avait intéressé, c'est parce qu'il entraînait en résonance avec les recherches que je découvrais dans l'Oulipo : Queneau nous donnait à lire *Cent mille milliards de poèmes* ou *L'histoire des alertes petits pois* sans l'aide d'une machine, en organisant simplement le livre autrement.

Ce que je retiens de ces prémisses, c'est que le « programme », avec ou sans outils numériques, permettait la coexistence de la diversité des possibles dans un même espace, dans un même « volume », sur sa surface ou dans son épaisseur... Au fil du temps, j'ai fini par me dire que c'est exactement ce que fait – a toujours fait ou doit faire – le texte littéraire, que son intérêt se mesure peut-être justement au nombre de lectures possibles / différentes qu'il permet ou peut assumer. Et ça n'est pas d'hier que nous avons conscience de cela. (...)

Le « programme » et « l'outil du programme » ne m'intéressaient pas seulement parce qu'ils permettaient de transmettre de l'information / un savoir, ou parce qu'ils permettaient des possibilités de production de textes qui me semblaient inédites. Ils m'intéressaient aussi parce que c'étaient des outils d'analyse des productions. Ils faciliteraient l'analyse statistique des textes, permettraient de repérer plus aisément occurrences et contextes, rapporteraient plus rapidement plus d'informations, offriraient plus de matière à la réflexion sur les textes littéraires. Et quand je croisais cela avec les propositions d'Umberto Eco sur le calcul du taux d'information de l'image poétique, la machine devenait une aide puissante pour la critique littéraire. (...)

Les tâtonnements des années 80

Si je suis revenu aux débuts de mon approche de l'informatique, c'est pour tenter de mettre un peu d'ordre dans ce que j'en ai fait ensuite, lorsque les premiers ordinateurs personnels ont fait leur apparition dans notre vie quotidienne et que se posaient toujours les mêmes questions : ces outils peuvent-ils affecter notre rapport aux savoirs, à leur transmission, à l'écriture, aux arts ?

Je ne m'étendrai pas sur toutes les expériences de l'époque, sinon pour rappeler un dispositif que j'avais mis en place en 1983-1984 dans le cadre des manifestations « Écritures dans la peinture » organisées autour de la Villa Arson, à Nice.

Dans ce cadre, nous avons monté une exposition avec Charvolen, Maccaferri et Miguel, tous trois peintres ; je m'occupais de l'aspect « écriture ».

Avec un TI 99, j'avais réalisé un programme qui me permettait de sortir automatiquement toutes les combinatoires, imprimées et en synthèse vocale (sans pause et sans respiration), des 6 phonèmes qui apparaissent le plus souvent dans les noms des quatre participants. C'est durant cette même exposition que j'ai mis en place la deuxième partie des *Bribes* : de nombreux éléments de ce dispositif s'y retrouvent aujourd'hui.

Après cette exposition, toujours en 1984, deux événements ont changé pour moi la relation entre ordinateur et écriture : le premier, c'est l'avènement du Macintosh de chez Apple, le deuxième, le numéro d'*Action poétique* consacré aux relations entre informatique et écriture.

Le numéro d'*Action poétique* m'a convaincu qu'il y avait des gens qui établissaient cette relation bien mieux que moi et avec des moyens bien plus adaptés.

Le Mac m'a ouvert des possibilités que je ne soupçonnais pas. Il a aussi, dès le début, montré des limites. Parmi les possibilités : usage d'une machine à écrire aux performances multipliées, facilité de mise en mémoire, de correction, de changement de mise en page, de polices, utilisation de logiciels différents selon le projet : write, paint, multiplan. Plus un basic spécifique au Mac, plus souple et étendu que celui qu'on employait sur TI, ZX ou Commodore.

Parmi les limites : impossibilité de connecter les différents logiciels, contrainte des papiers et des formats, difficulté à gérer la disposition du texte, ce que font aujourd'hui Xpress, Indesign ou Illustrator (mais à quel prix, et pour quelle efficacité artistique ?)

Toujours en 1984, j'avais entrepris de mettre le dictionnaire Quillet en base de données avec le basic de l'époque pour produire du texte aléatoire... Lexique, structures syntaxiques, nombre de segments, choix aléatoire de chacun de ces paramètres pour produire des « phrases »... Parvenu à la fin du premier volume du dictionnaire, j'ai suspendu ces recherches : des groupes comme ALAMO, des écrivains comme Jean-Pierre Balpe, les enseignants détachés au CNDP faisaient la même chose que moi, mieux que moi, et avec des moyens bien plus adaptés, j'ai déjà évoqué ce point.

Je retiens de ces premières périodes que tous les changements dans le rapport au lexique, aux textes, à la littérature, aux références, aux techniques d'écriture se sont produits **avant** le développement de l'ordinateur. L'ordinateur n'a peut-être pas permis de les traiter mieux, mais, à coup sûr, plus systématiquement, plus rapidement et de façon plus étendue.

Où la question rebondit

C'est dans les discussions avec mes amis peintres, Max Charvolen et Martin Miguel, que la question s'est posée d'une façon nouvelle dans le courant des années 80... De nombreuses démarches incluant l'ordinateur, et les réseaux balbutiants, apparaissent alors. Mes amis pensaient que l'ordinateur ne leur serait d'aucune utilité dans leur démarche artistique : Les résultats ne leur semblaient pas probants ; ils laissaient ça aux nouvelles générations ; le « faire » technique prenait le pas sur la démarche artistique, etc. En outre, l'ordinateur, l'écran et l'imprimante faisaient disparaître toute la matérialité de la peinture et, par dessus tout, imposaient des supports et des formats d'une extrême rigidité : rédhibitoire pour des artistes dont les préoccupations essentielles portaient sur la diversité des matières et des formats et le détournement des outils.

Miguel n'a jamais intégré l'ordinateur comme outil dans son travail artistique. Il n'en est pas allé de même pour Max Charvolen, et nos démarches ont été alors si mêlées que je ne saurais parler de la mienne sans évoquer la sienne. À vrai dire, nous poursuivions un travail commun depuis le début des années 70, mais nous étions loin, alors, d'imaginer que notre collaboration s'adosserait à l'informatique...

Max Charvolen découpe la toile en fragments d'un empan qu'il colle sur du bâti dont il relève ainsi l'empreinte. Dans une deuxième phase du travail, il décolle cette peau de tissu et en incise certaines arêtes pour pouvoir la mettre à plat. Il réalise ainsi une « *projection d'un volume de l'espace sur le plan* ». La plupart du temps, les couleurs permettent de différencier les divers plans du volume traité.

Ce passage d'un moulage en trois dimensions à une empreinte en deux dimensions n'est évidemment réalisé qu'en un seul exemplaire. Nous nous sommes longuement posé la question de ce que pouvaient être les autres formes résultant d'autres incisions produisant d'autres mises à plat. Il a fallu toute la subtilité d'un chercheur de l'INRIA, Loïc Pottier, pour mettre en place l'algorithme à partir duquel nous avons pu explorer, virtuellement, d'autres mises à plat possibles d'un même bâti. Jean Petitot, à qui j'avais soumis la question du travail de Max, m'avait dit qu'il considérait l'algorithme de Loïc Pottier à l'égal de la démarche de Max. Idée à laquelle je n'ai eu aucune difficulté à souscrire.

Quelques réalisations des années 90

Le travail avec Charvolen m'a amené à reprendre mes propres combinatoires en basic. L'algorithme de Pottier traite un problème plus complexe que celui des combinatoires des 6 phonèmes les plus fréquents de nos noms lors de l'expo de 1984, ou des mots contenus dans le dictionnaire. Il a conduit aussi à changer la question, qui ne portait plus désormais sur la réalisation des combinatoires, mais sur le statut de chacune d'elles, sur les raisons d'en retenir une plutôt qu'une autre, sur l'intérêt d'en présenter plusieurs ensemble...

Je vais retenir deux expériences d'écriture pour illustrer ou clarifier mon propos.

1. La première expo de mises à plat numériques de Charvolen a eu lieu à la galerie le Cairn, à Nice, en 1989. Format A4, aucun rendu de couleur. En guise de texte de présentation de l'exposition, j'avais punaisé au mur 12 variations de la bribe n°58 qui avait servi de préface à une autre exposition du travail de Max, à l'Institut français de Naples : 12 combinatoires différentes des segments qui composaient le texte initial, que j'avais désignées comme 12 « mises à plat » du texte... tout en sachant que les combinaisons des éléments d'un texte n'en sont pas des « mises à plat » : les informations transférées dans le passage de 3 à 2 dimensions, du volume au plan, connaissent des transformations tout à fait différentes de celles que produit la variété des combinaisons de segments linguistiques, et des effets d'une toute autre nature.
2. C'est en travaillant sur un autre texte que je me suis définitivement convaincu que ce n'était pas la diversité des combinaisons possibles qui m'intéressait, mais les effets de sens qui naissent des assemblages inattendus : je redécouvrais la « *rencontre fortuite* » dont parle Lautréamont, le cadavre exquis et le « *faible taux de probabilité* » de l'image poétique, tout en me disant que ni l'aléatoire, ni le simple effet d'inattendu et de surprise ne pouvaient suffire pour accréditer une pertinence poétique.

Valérie Sierra venait de terminer un livre d'artiste : photos d'une de ses sculptures par Robert Geslin, dessins, gravures, textes manuscrits, le tout assemblé, page après page, par couture ou collage. Elle avait intitulé son livre *JVSM* pour « *Je vous salue Marie* ». Elle me demande un texte à ajouter à cet ensemble.

En raison de la tonalité du travail de Sierra, je suis parti du texte franciscain du *Stabat Mater* de Jacopone da Todi que j'ai mis en octosyllabes français. J'ai ensuite rédigé une version référée aux Folles de Mai, et ai mixé les deux textes. Ma troisième étape a été de diviser le texte obtenu en 90 segments de sens (*la voix / ma terre / folles de mai / qui se noue*, etc.), puis d'écrire l'habituel programme basic capable de produire « tous » les textes comportant toutes les combinaisons possibles de ces 90 segments.

Mon objectif n'était donc plus de produire aléatoirement du texte. Je cherchais plutôt à donner sens à l'utilisation de la machine. C'est assez simple et banal pour le *Stabat Mater* : la dispersion des segments du texte initial et leur recombinaison renvoyaient à l'idée de déchirement et de recollement désordonné qui produit, d'une réalisation à l'autre, des effets d'échos ou de litanie, des impressions de rupture ou de balbutiement, une sorte d'amplification des sanglots. Pour le texte qui accompagnait l'expo de Max, c'était exactement l'objectif de traiter le texte comme avaient été traités les éléments architecturaux : je reprenais métaphoriquement la démarche de Max et Loïc... et je voulais voir ce que pouvait donner la lecture des mêmes segments d'une bribe dans un autre ordre disposés.

Mais voici : avec les 90 éléments de mon *Stabat Mater*, ou de la bribe 58, ça fait $1 \times 2 \times 3 \times 4 \dots$ jusqu'à 90 : la « factorielle » du nombre des éléments... Le même problème qu'avec les éléments d'un volume. Ça pourrait donner le tournis.

En fait, il est doublement impossible, dans la pratique, de réaliser toutes les combinaisons de 90 segments de texte. Impossible parce que le nombre est si énorme que tous les ordinateurs du monde pendant tout l'avenir de l'espèce humaine n'y suffiraient pas. Impossible, de toutes manières, parce que, vu le fonctionnement de « l'aléatoire » sur l'ordinateur, je ne pouvais pas obtenir de lui plus de réalisations que le nombre de secondes d'une journée, soit 86 400 textes différents, et encore... ce nombre, ridiculement petit confronté à la factorielle de 90, je n'aurais pu l'atteindre qu'en rusant avec la machine : en trafiquant son horloge. J'aurais eu besoin de plus de 170 ramettes de papier. Et de je ne sais combien de temps d'impression... et d'encre pour la machine.

Même deux fois finis, les possibles étaient encore trop nombreux pour être gérables, lisibles, et pour permettre de « choisir » un nombre limité de réalisations dans les 86 400 que pouvait offrir l'ordinateur. J'ai donc décidé de bâtir un recueil à partir de la réalisation qui sortirait à l'heure que les Évangiles désignent comme « la troisième », celle de la mort du Christ sur la croix au pied de laquelle se tenait sa mère... *Stabat mater*. Ça a donné un recueil de 12 textes, répartis le long des heures du jour.

Je disais « tournis ». J'ai été submergé par une vague désespérée... Le sentiment de la vacuité et de la vanité de ce texte. En même temps, une sorte de douleur dont je ne savais pas si elle était un effet du texte ou de mon incertitude quant à sa validité. J'ai relu le *Stabat* médiéval. Puis mon premier texte interprétant le *Stabat*. Puis les 12 réalisations. Et, à nouveau, j'ai ressenti ce sentiment d'une sourde et profonde douleur dont je ne parvenais pas à identifier l'origine. J'ai soumis le texte à Jean-Claude Renard, qui, rassurant, m'a renvoyé cette même impression. Il ajoutait « *ces mots qui vous hantent* ». J'en suis resté là. J'ai intitulé ces 12 réalisations « *Les fils de la Vierge* », en utilisant la double lecture de « fils »; il figure, éparpillé, dans les 12 exemplaires du livre de Valérie Sierra.

En guise de conclusion: quelques mots à propos des *Bribes*, de l'ordinateur, et du rapport du corps au texte

La relation des *Bribes* avec l'ordinateur, et, plus généralement avec les outils numériques et l'internet, me demanderait bien plus que les pages qui me sont consenties par ce numéro. Elle est liée en partie, je l'ai dit, aux œuvres de Max Charvolen.

On aura compris que, dans le cas de Max, la question n'est pas de reproduire des œuvres d'art avec la machine, ni de produire des effets de réel, ni de modifier une image avec des logiciels... La question est d'explorer les potentialités d'un processus de transfert d'un espace à trois dimensions vers un espace à deux dimensions.

Le problème pour les mises à plat de Max est : qu'advient-il du statut de l'œuvre quand un objet est réalisé avec les moyens de « la reproductibilité technique » et que, tout en n'étant possible que grâce aux moyens techniques et sans intervention physique immédiate de l'artiste, il demeure pourtant unique ? Et s'il s'agit d'un texte ? Quel est le statut de chacune des variations des « *filles de la vierge* » ? Quel serait le statut de chaque bribe si elle résultait d'une composition en partie aléatoire ne dépendant que du moment où un lecteur la ferait apparaître ? Et quel est mon statut quand je prépare le texte initial ? Et quel quand je rédige le petit programme de combinatoire ?

Les problèmes suivants concernent la distance établie entre corps et œuvre, corps et texte, lors de l'usage de l'ordinateur – de toute machine, en fait. Butor parle quelque part de la façon dont les outils de l'écriture donnent forme au texte. Le rythme n'est pas le même quand on doit recharger régulièrement sa plume d'encre... On ne peint pas à l'encre ou à l'aquarelle comme on le fait à l'huile. Le rythme de l'acrylique n'est pas non plus celui de l'huile, et le geste non plus... On n'écrit pas à la machine comme on le fait avec une plume. On n'écrit pas sur un clavier d'ordinateur comme on le fait avec une machine à écrire. Le rapport même au manuscrit préalable, quand il y en a un, change. Non seulement la « reproductibilité technique » du texte ou de l'image, mais la production de texte, la formation de lettres, avec des moyens mécaniques, change le rapport que nous entretenons au manuscrit initial. (...)

Les nouveaux moyens techniques de production et de reproduction des textes et des images, sont à la fois des vecteurs de massification – de multiplication des textes et des images – et de mise à distance, d'éloignement entre nos capacités et compétences physiques, manuelles, sensorielles, et les objets que nous produisons.

En ce qui me concerne – et je crois que je ne suis pas seul dans ce cas – plus j'ai utilisé les machines, l'ordinateur en particulier, plus j'ai eu besoin de réinvestir du corps, de l'activité physique, dans mes textes et mes livres. Par la lecture, d'abord, en travaillant sur le rythme, le souffle et le son comme dans mon [hommage à Mandela](#). Je me plie régulièrement aux règles de la bibliophilie classique : texte composé au plomb mobile faisant face à l'estampe. J'aime aussi graver le texte sur la plaque, me glissant dans la gravure de l'artiste, me heurtant à ses méandres et à ses accidents. J'aime enfin manuscire. Sur le papier, la toile, le bois ou le béton... En ce qui concerne les *Bribes*, les nouvelles séries sont désormais toutes manuscrites sur les mises à plat numériques de Max Charvolon, mêlant l'usage de la machine et celui de la main, réinvestissant du geste et du corps dans l'espace numérique. Lors de la première exposition de ces « *Bribes dans le nid de l'aigle* », le public crut que le dessin était fait à la main et le texte reproduit par des moyens techniques... Nous avons aimé ce paradoxe-là aussi...

Raphaël Monticelli est né à Nice en 1948. Écrivain et critique d'art, il animé deux galeries associatives à Nice. Ses textes sont regroupés en deux ensembles principaux: les « Chants à Tu », dont un volume est paru en 2013 aux éditions de la Passe du vent sous le titre de *Mer intérieure* ; et les *Bribes*, 5 livres parus, réunis par les éditions de l'Amourier en 2015. En bibliophilie, ses textes figurent aux catalogues de la Diane française, Manière noire, ou l'Ormaie... Site personnel : bribes-en-ligne.fr