



HAL
open science

L'écriture après l'écriture : Öyvind Fahlström, au prisme de la pensée de Vilém Flusser

Ludovic Bernhardt

► To cite this version:

Ludovic Bernhardt. L'écriture après l'écriture : Öyvind Fahlström, au prisme de la pensée de Vilém Flusser. Appareil, 2023. <hal-04276994>

HAL Id: hal-04276994

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04276994v1>

Submitted on 2 Nov 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

L'écriture après l'écriture : Öyvind Fahlström, au prisme de la pensée de Vilém Flusser

Ludovic Bernhardt

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/6163>

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Ludovic Bernhardt, « L'écriture après l'écriture : Öyvind Fahlström, au prisme de la pensée de Vilém Flusser », *Appareil* [En ligne], 25 | 2023, mis en ligne le 06 février 2023, consulté le 04 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/6163>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mars 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

L'écriture après l'écriture : Öyvind Fahlström, au prisme de la pensée de Vilém Flusser

Ludovic Bernhardt

- 1 Une pensée aussi radicale que celle de Vilém Flusser à propos des mutations auxquelles est soumise l'écriture alphabétique ne peut échapper à une mise en perspective dans les champs de l'art et de la poésie. À travers une exploration philosophique des images techniques et des médias, sa pensée semble évoquer certaines expériences artistiques et littéraires entreprises par un grand créateur de la seconde moitié du XX^e siècle. Dans les années 1950-1970, Öyvind Fahlström – un peintre et écrivain¹ suédois – a entrepris de perturber la validité des codes linéaires du langage écrit par des jeux de manipulation de mots, de textes, d'images et de sons. Pour cet artiste, une poétique du jeu-assemblage et du jeu-découpe – liberté de manipulation des signes héritée du collage avant-gardiste – est portée par une volonté de redéfinition de l'écriture alphabétique linéaire.
- 2 Dans un contexte de société en réseau et de cybernétique grandissante, les structures réticulaires et multipolaires de son œuvre, leurs dimensions interactives et leurs protocoles multimédias voire programmatiques, bien que s'exprimant dans le champ concret de la peinture, anticipent les mutations de l'écriture analysées par Flusser. Pour le penseur tchécoslovaque, l'écriture alphabétique est sur le point de disparaître : « ce qui était autrefois écrit, explique-t-il, peut maintenant être transmis plus efficacement sur bandes, disques, films, bandes vidéo, disques vidéo ou disques informatiques, et beaucoup d'éléments qui n'ont pu être écrits jusqu'à présent peuvent être intégrés dans ces nouveaux codes². » Selon lui « les codes numériques [...] sont en voie de dépasser les lettres³ » ; le numérique compromettrait ainsi l'avenir de l'écriture alphabétique.
- 3 Quelques années avant que Flusser n'écrive le livre *Does Writing Have a Future ?* (1987), les œuvres d'Öyvind Fahlström ont remis en cause les codes de l'écriture.

L'obsolescence des codes alphabétiques linéaires est pour lui manifeste : Fahlström fait proliférer les enchevêtrements images-textes⁴ par cartographies multidirectionnelles.

- 4 Nous aborderons dans cet article les points révélateurs d'une connexion entre cette pratique poético-artistique et l'analyse des médias par Flusser en gardant à l'esprit que ces deux *chercheurs* revendiquaient une implémentation de leurs recherches dans un contexte de mutation technologique. Ainsi, via leur spectre de vision, nous verrons en quoi la question des appareils mène à une redéfinition de l'image et du texte, un recodage de l'art soulevant la problématique de « l'écriture après l'écriture⁵ », voire de « l'écriture sans écriture⁶ ».
- 5 Selon Flusser, nous vivons bien un changement de vision du monde aussi important que la période historique liée à l'apparition de l'écriture alphabétique ; il est envisageable d'interroger cette notion de « post-histoire » énoncée par Flusser pour qualifier l'ère dans laquelle nous nous engageons, en la mettant à l'épreuve des œuvres de Fahlström.

Notes et notations : un état transitoire de l'écriture alphabétique

- 6 Les axes défendus dans le livre *L'écriture a-t-elle un avenir ?* sont portés par un ensemble de chapitres répertoriant plusieurs formes d'écritures, liées à l'alphabet et à ses différentes fonctions, mais aussi à son obsolescence et son remplacement : *notations, instruction, impression, poésie, livres, journaux, scénarios, lettres, numérique, recodage...* Ces formes d'écritures se définissent en premier lieu par une détermination linéaire de leur identité, collée à une vision historique faite d'enchaînements progressifs, de conscience évolutive et linéaire. Le philosophe des médias comprend la naissance de l'écriture comme une avancée de la conscience hors d'une pensée mythique, celle-ci se caractérisant par le vertige d'une disposition et d'une mobilité circulaire des idées. « Les signes écrits signalent le début d'une pensée linéaire et directionnelle à l'intérieur d'une pensée mythique. C'est une pensée logique qui s'élabore par l'écriture⁷. » Le geste d'écriture produit ainsi la conscience historique qui s'extirpe hors de la pré-histoire, et avance vers une pensée progressive, logique, pour expliquer, décrire, recoder le mythique. C'est alors la course en avant d'une conscience évolutive, *progressive understanding*, qui trace la ligne de l'histoire. L'écriture devient une sorte de transcodage de la pensée, « une traduction des images à surfaces bidimensionnelles vers un code linéaire unidimensionnel⁸ ». De la sorte, elle domine les images, les rabattant sur une dimension unique par sa capacité logique.
- 7 Dans un chapitre consacré aux *Notations*, Flusser nous prépare à une rupture. Il analyse la rapidité de l'écriture par notations (se distinguant des inscriptions, qui sont bien plus stables), sa continuité et son progrès en accélération constante, ainsi que sa brièveté. Les notations sont écrites rapidement pour être lues rapidement, dit-il. Cette rapidité explique les dynamiques du flux toujours plus important de la littérature dans laquelle nous naviguons. Selon Flusser, l'écrivain est un *draftsman*, un écrivain-dessinateur dans le sens de la rapidité de l'écriture comme *sketch*, esquisse. Ce sens de la hâte agitée implique une absence de repos ; les écritures volent. Flusser dirige ensuite sa pensée directement vers la question des appareils. Les notations, expressions scripturales alphabétiques à vitalité empressée, par enchaînement et défilement de lettres et de mots, aboutissent, par leur rythme, au déploiement de la rapidité des « vidéo-textes »

sur terminaux. Aucun frein ni aucune respiration pour contenir cette cadence qui sera celle de la transition de l'histoire vers la post-histoire, de la pensée linéaire vers la pensée non-linéaire, non progressive. Par un bouleversement en germe, les appareils prennent le relais d'une cadence historique portée par les notations, rythme que la pensée et le comportement humain ne peuvent plus soutenir au risque de perdre pied, de se déconnecter de la réalité⁹. La folie d'une pensée structurée *historiquement*. Aussi, dans cette phase de transition, les appareils, cette machinerie d'images et « univers des images techniques¹⁰ » nous libèrent de l'histoire : nous pouvons laisser les machines à images et à sons – remplacement inévitable de l'écriture alphabétique – gérer cette rapidité sans respiration, sans pause, et nous délester d'un poids appartenant à un passé historique révolu. De la sorte, nous sommes à même d'entrer dans la « post-histoire » pour plonger dans le monde de l'image où nous nous retrouvons spectateurs et non plus acteurs de leur production et création. C'est en effet dans une ère post-historique que nous nous engageons depuis plus d'un siècle, un nouvel âge anthropologique mettant en jeu les technologies de l'image et l'abandon de la rationalité scripturale. Ainsi, il y a une continuité logique qui dirige la frénésie des notations scripturales vers le rythme autonome des machineries d'images liées aux appareils ; un fil qui nous mène tout droit à l'abandon de l'ère historique pour passer à un *après* de l'écriture.

- 8 Cependant, Flusser nous prévient que les *notations* restent un moment d'écriture fait de lettres et de mots. Elles restent alphabétiques. Et c'est justement à cette particularité transitionnelle ambiguë, à cheval entre alphabet et appareil, que nous voulons relier certains travaux d'Öyvind Fahlström.
- 9 Afin de mettre en perspective cet aspect transitionnel, il est intéressant de se reporter à la série des *Notes* (*Early Notes*, *Early Notes B*, et *Notes 1* à *Notes 9*, 1969-1974) créées par Öyvind Fahlström. Nous avons dit que ce dernier était poète et peintre, en plus d'être un précurseur d'un art multimédia ; en fait, ses œuvres ont pris de nombreuses formes : installations, performances, art dramatique, jeux de plateaux, cartographies, art radiophonique, poèmes concrets, et également écrits théoriques. Sa série de dessins intitulée *Notes* nous familiarise avant l'heure aux appareils flusseriens sans être pour autant à proprement parler des machines à images. Ces dessins à l'encre font cohabiter croquis rapides, images, figures, signes, écritures, mots, phrases, se mobilisant sur la surface de papier. Des flux métastatiques, des lectures multi-directionnelles, façonnent une complexité agglomérée, dynamique, entrant en opposition avec les processus d'écritures linéaires. Fahlström s'empare des notations, ou de ce qu'il intitule *Notes*, comme d'un mode scripturaire non linéaire. L'hétérogénéité est de mise, ainsi qu'une pensée de la juxtaposition décentralisée. Les *Notes* de Fahlström, résolument non linéaires, entrent en contradiction avec la vision de Flusser pour qui les écritures-notations sont rangées dans le domaine d'une pensée linéaire en transition. Au contraire, les *Notes* de Fahlström fonctionnent « circulairement » de manière variable : en entassement accumulatif, en lectures multidirectionnelles improvisées, en réseau ; de plus, elles fonctionnent en cohabitation étroite avec les images, par juxtapositions et hybridations entre pictogrammes et écriture alphanumérique. Prenons par exemple son œuvre dessinée *Notes 9*, (*reading Felix Green's "The Enemy", Notes on Imperialism and Revolution*)¹¹ : elle emploie l'écriture textuelle et visuelle comme outil de détournement d'informations économiques et politiques. Formellement, cette œuvre étale des éléments pictographiques et textuels qui travaillent leur expansion spatiale par petits compartiments, donnant une impression de carnet de notes représentant un dialogue

entre données socio-politiques et écriture artistique. Les informations retranscrites sont tirées du livre du journaliste militant Felix Greene *The Enemy, Notes on Imperialism and Revolution* (1971), une apologie des révolutions communistes anti-impérialiste. Fahlström en a étudié les idées pour les réécrire de manière abrégée sous forme graphique. *Notes 9* aménage donc une sorte de carte mentale chaotique, quasi poétique, chargée d'informations reliées à l'impérialisme états-unien¹². La série des *Notes*, tout comme les œuvres plus tardives *World Map* et *Columns*, ou bien certains poèmes concrets des années 1950, révèlent par une forme manipulatoire une collecte de données que Fahlström expérimente à travers le langage du pouvoir. C'est une structure dynamique à agglomérats verbo-visuels multiplicateurs, qui est au cœur de cette esthétique de la saturation des signes : une absence totale de hiérarchie visuelle au profit d'une lisibilité non linéaire de l'information qui se tient au bord de l'illisibilité, une capitalisation des données par occupation maximale des surfaces, qui font partie d'un vocabulaire de la prolifération accumulative, qu'il avait déjà initié par son écriture poétique.

- 10 Cette œuvre est à l'opposé de la dimension linéaire des *notations* décrites par Flusser pour comprendre leurs liens avec une transition vers les appareils. Néanmoins, malgré ce point de divergence, *Notes* et *notations* se rejoignent : le flux, la dynamique d'écriture, le manque de respiration menant à une certaine « folie » de la pensée historique¹³ sont bien présents dans les deux. L'artiste suédois opère une sorte de migration hybride, d'un type différent de celle du penseur tchécoslovaque, mais qui rejoint tout de même l'abandon de l'écriture alphabétique et de son faisceau unidimensionnel propre à domestiquer la pensée. Par ses *Notes*, Fahlström est déjà manipulateur de l'image et de la circulation inter-média, tout en restant dans la notation et son écriture rapide, manuelle, étudiée par Flusser. Il conjugue notation à flux tendus et multipolarité circulaire. Il se situe à la charnière de deux époques, de deux régimes, l'un historique, l'autre post-historique, fusionnant écriture et images par circularité. Il avance déjà dans un extérieur, un après de toute historicité progressive et processive unidimensionnelle, naviguant entre pré-histoire et post-histoire au sens flusserien de ces notions.
- 11 Aussi, sur ce point délicat énoncé avec éclat et provocation par Flusser d'une transition vers un abandon de l'alphabet¹⁴, nous pouvons nous poser la question de savoir si, avec les *Notes* de Fahlström, nous ne serions pas déjà situés entre deux types de notations : les notes dites alphabétiques et les notes plus cybernétiques d'un post-alphabet, via les images, les hiéroglyphes, les pictogrammes, et les nouvelles technologies de l'image et du son. Fahlström ne fait-il pas déjà passage, ne synthétise-t-il pas les notations historiques et post-historiques sans pour autant se déclarer lui-même d'un bord ou de l'autre de l'histoire ? Car ces *Notes*, nous semble-t-il, sont en définitive liées à une étape migratoire, incertaine et hybride, comme celles que l'on peut retrouver chez l'écrivain William S. Burroughs ou l'artiste Gil Wolman¹⁵ par exemple, un état intermédiaire entre une écriture qui serait en train de mourir et une nouvelle écriture qui serait en train de naître ; ceci tout en se référant à des modèles plus anciens, glyphes mayas et hiéroglyphes égyptiens, assimilés par les œuvres de Fahlström¹⁶.

Vers une poésie cybernétique

- 12 Pour approfondir notre réflexion, revenons en 1954 à certaines déclarations du Suédois, cette fois-ci en tant que poète « malaxeur de langue » dans son *Manifeste pour*

une poésie concrète¹⁷ engageant à un renouvellement de la poésie et de ses modes d'écriture, de lecture, de circulation, ainsi que de déplacement des fonctions du langage :

Des strophes marginales à côté des strophes principales. Des strophes cadres avec des strophes noyau à l'intérieur : la possibilité de plusieurs lectures correspondant au mouvement libre des yeux lorsqu'on regarde une œuvre d'art abstrait. Des strophes, par conséquent, qui peuvent être lues non seulement de gauche à droite, de haut en bas, mais vice-versa et verticalement : tous les premiers mots de chaque ligne, puis les seconds, les troisièmes, etc. Inversion comme dans une glace, lecture diagonale, renversement des lignes, spécialement des plus courtes. Accentuation libre [...] La richesse des possibilités fait que l'on peut atteindre ainsi une plus grande complexité et différenciation fonctionnelle, où les diverses parties du contenu d'une œuvre reçoivent chacune leur élaboration particulière¹⁸.

- 13 Chez Fahlström, la conception matérielle de la poésie est basée sur une complexité de la disposition des signes alphabétiques dans la page, de leur circulation, de leurs modes de relations. Une liberté est accordée au poète par la multidirectionnalité de l'écriture qui engendrera des variations d'associations entre mots, lettres, phrases ou strophes. Nous voyons dans ces principes la volonté de créer une forme poétique polycentrique, cumulative et associative. Des contaminations et des juxtapositions analogiques ont lieu¹⁹.
- 14 De plus, les répertoires de signification sont invités à être modifiés dans leurs rôles : « Donner aux éléments de nouvelles fonctions, puis les exploiter véritablement plutôt que d'avoir recours aux improvisations commodes d'une inspiration débordante et nouer le réseau des relations d'une matière serrée et claire²⁰. » Il s'agit, pour le poète, d'être l'artisan d'un filet fabriqué par associations et mises en rapports d'éléments linguistiques dont les fonctions sont invitées à être transformées. Nous sommes dans la modélisation d'un système constitué de « relations » : « La structure est comme un jeu avec des conditions fixées d'avance pour alimenter l'intrigue [...]. Non pas une irrationalité surréaliste ou des "non-relations" néo-dadaïstes ; par les lois qui régissent la peinture, les éléments sont réunis les uns aux autres plutôt que coupés ou isolés²¹. » Un réseau d'interactions et de juxtapositions donc. Mais nous sommes également dans des déplacements parasitant les fonctions signifiantes d'un langage normatif. Fahlström adjoint deux procédés menant à libérer la poésie et l'écriture de leurs conditionnements : d'une part, tisser des réseaux à potentialités multidirectionnelles décentralisées ; d'autre part, redéfinir les fonctions des signes alphabétiques et de leurs associations afin d'échapper au lyrisme symbolique de la poésie.
- 15 Le manifeste est ancré dans la question d'une poésie concrète manipulant la matière des signes alphabétiques afin de décupler des velléités de manipulations de modèles. Il semble ainsi s'ériger discrètement dans les sillons d'une créativité à vertus cybernétiques, transgressant les limites de l'écriture et de son alphabet. Dans les expérimentations poétiques et visuelles du Suédois, les interactions entre éléments d'informations régulant un organisme systémique pullulent. Des séries de poèmes concrets comme le recueil *BORD* (1952-1955) ou ses *monster languages Birdo, Whammo* et *Fåglo* (langues inventées en 1961 à partir de chants d'oiseaux et d'onomatopées de bandes dessinées), jusqu'à ses peintures *Night music* (1975-1976), en passant par ses jeux de *Monopoly* (1969-1972) – parfois théâtralisés – et son installation *The Little General (Pinball Machine)* (1967-1968), ses œuvres pionnières en matière d'art multimédia ne cessent d'exposer des systèmes à agencements de mots, de pictogrammes et d'images,

mais surtout de prototypes de mondes. Tout au long de sa vie, l'expansion progressive des médiums utilisés et de leurs manipulations, constitue des agencements activés par des degrés d'interactivités variables :

Mon but principal est de peindre "des mondes, en manipulant le monde" – en créant et en mettant en relation des modèles de monde, non pas des symboles – chacun étant en droit de leur donner un certain sens si toutefois il peut établir des relations entre ce qui est semblable ou dissemblable, répété, réuni, etc.²².

- 16 Il manipule donc des sortes de systèmes régis par des relations internes et externes, entre parties d'une totalité, et un tout qui constitue bien plus que la somme de ses parties.
- 17 Cette conception de l'art n'est pas éloignée de la conception flusserienne de la poésie à l'âge des appareils et de l'obsolescence de l'écriture alphabétique. La linéarité de cette dernière, son sens unidirectionnel de l'histoire, son caractère progressif et son intransigeance « iconoclaste²³ » envers l'image : toutes ces caractéristiques historiques tant décriées par Flusser dans *Does Writing Have a Future, La civilisation des médias* et *The Crisis of Linearity*²⁴, sont également déconstruites par Fahlström. Ce dernier éclate l'écriture au-delà de ses marges strictement alphabétiques jusqu'à la manipuler dans un processus d'hybridation de textes, sons et pictogrammes. Ses machines à images (théâtres, happenings, peintures-théâtre de marionnettes, peintures-jeux, orgues à images...) peuvent être assimilées à des appareils critiques exaspérant l'alphabet et ses conditionnements. Tout un pan de son œuvre – notamment sa période new-yorkaise, ville où le suédois s'installe dès 1961 dans l'ancien atelier de Robert Rauschenberg – est engagé dans un processus de réponse critique à la propagande véhiculée par les médias et la société du spectacle nord-américaine. La machinerie « fahlströmienne » devient alors une fabrique d'images, de sons, de textes, de datas, d'actions, agissant comme réponse artistique à la déferlante massive et unidimensionnelle des appareils reliés au divertissement, ainsi qu'à la politique impérialiste nord-américaine. Nous renvoyons le lecteur à son œuvre théâtrale intitulée *Kisses Sweeter Than Wine*²⁵, jouée dans le cadre des *9 evenings : Theatre and Engineering*, une série de dix performances présentées à New York en 1966. Cet événement performatif combinait théâtre, danse et nouvelles technologies, et associait trente ingénieurs de Bell Labs à dix artistes et musiciens. La création de Fahlström agençait performance, installation, projection filmique, multi écrans, détournement de données statistiques au sein d'une machinerie scénique mise au service d'un démontage des idéologies américaines et capitalistes des années 1960.
- 18 Fondamentalement, l'espace artistique du Suédois est de nature hybride et conjonctif : nous pouvons le rallier à l'analyse de Philippe Descola dans *Les formes du visible*²⁶ lorsqu'il étudie les *espaces conjonctifs* pour qualifier une des grandes catégories élémentaires de figurations, orientée par les raisonnements à caractères *analogiques*. C'est-à-dire à l'une des quatre formes essentielles de *mondiation* (de système ontologique) propre à l'être humain dans ses manières de figurer le monde. Les mots utilisés par Descola pour rassembler des œuvres de différents continents et de différentes époques sous un même type de modélisation s'appliquent à merveille à l'activité de mise en réseau que l'artiste suédois compose. L'œuvre de Fahlström est en effet tout entière vouée à une entreprise d'hybridation des images, des figures et des signes arbitraires. Ce type de figuration « s'ingénie sans relâche à tisser des éléments disjoints dans des réseaux signifiants ». Ses maillages « figurent toujours des assemblages dont il faut rendre manifestes les liaisons », rendant visibles des « scènes d'interactions complexes situées dans le monde [...] »²⁷. Ainsi les *mesas* (tables) des

guérisseurs péruviens²⁸ présentent un cosmos en miniature saturé d'objets se définissant dans leur être par leurs branchements avec leurs objets voisins et avec le monde. Ce sont des espaces de mise en réseau d'objets hétéroclites où ce qui importe est « l'assemblage de ce qui est circonscrit dans un cadre et les relations potentielles que ce dispositif autorise²⁹ ». Fahlström appartient bien à cette famille figurative à aspects quasi cybernétiques, où les images et les textes figurent des liens, des interactions entre éléments hétérogènes, fabriquant des réseaux. Le composite et le contradictoire s'agencent pour former un système-monde hybride.

- 19 Encore une fois, l'artiste suédois affirme manipuler des modèles de monde. Il manipule des cartographies³⁰, des plateaux de jeux, des données statistiques, comme des sortes de microcosmes sociaux-politiques quasiment socio-cosmiques, afin de reformuler les relations de câblage et créer de nouveaux agencements critiques. Sa série des *Monopoly*, le *CIA Monopoly* ou le *World trade Monopoly* (1971-1972), conjoignent ainsi des forces dissemblables, voire opposées : USA, CIA, Esso, Gulf, Black Panther Party, Banque mondiale, féministes, partis communistes, Tiers monde, Chine, Russie, Naxalites indiens, partis de libération nationale, etc. Aussi antagonistes soient-elles, Fahlström fait participer ces forces à un même ensemble réglé par des protocoles d'interactivités, d'affrontements, et d'activation du jeu. De même, les amoncellements de données et leur chaos apparaissant dans les *World Maps* (1972) et les *Notes* (1974), loin de nous condamner à nous perdre dans une accumulation labyrinthique et fragmentaire chaotique, incitent à débusquer dans l'agitation manifeste un agencement caché.
- 20 Ce qui nous semble évident, c'est que les dimensions opératoires à embranchements formées par ces systèmes miniaturisés induisent une remise en question de l'écriture telle qu'elle est analysée par Flusser. Dans l'art de Fahlström, ainsi que dans la pensée de Flusser, comme nous allons le voir dès à présent, l'écriture alphabétique et sa tradition historique basée sur la linéarité progressive s'inclinent face aux tissages de réseaux à *espaces conjonctifs*, orientés vers des possibilités créatives décompartimentées. Autrefois dominante et exclusive, l'écriture entrerait dans une période d'obsolescence en se confrontant à sa mutation, voire sa possible disparition. L'alphabet, habituellement considéré comme le langage écrit des sociétés évoluées, se retrouverait chassé de son promontoire belliqueux afin de laisser place à de nouveaux modèles.

Nature de l'écriture et de l'alphabet selon Flusser

- 21 Le philosophe des médias assimile le développement de l'écriture à un vecteur de contrôle de la conscience entraînée dans un flux linéaire. Ce qui importe chez Flusser, c'est de notifier l'absurdité qui conduit l'homme contemporain à suivre cette ligne de temps imposée par l'écriture et son rythme de défilement affolant. Il y a dans cette temporalité de la fuite en avant une précipitation vers une *false thought*³¹, une fausse pensée portée par la vitesse. Comme nous l'avons spécifié précédemment, les *notations* et leur absence de pause mènent aux appareils et à la rapidité des machines à écriture mécanisée automatisée : leur rythme effréné mène à une folie si nous voulons suivre leur cadence via l'écriture. C'est pourquoi ce rythme intenable doit être laissé aux appareils : il s'agit alors d'émigrer vers eux afin d'éviter le délire du temps sans frein.
- 22 Et c'est sur un autre point que Flusser radicalise son propos : revenant aux origines de l'écriture, il affirme que les inventeurs de l'alphabet étaient « iconoclastes ». Son invention s'est faite selon lui par une volonté de lutter contre les images perçues

comme des adversaires de la pensée conceptuelle : « L'inventeur de l'alphabet voyait la création des images et des mythes comme ennemis³². » Cette affirmation, non négociable pour le penseur des médias, est à comprendre comme une affirmation – certainement caricaturale sur le plan historique de la naissance de l'écriture – justifiée par les siècles de mépris et de racisme véhiculés par une survalorisation de l'alphabet, notamment à partir des XVII^e et XVIII^e siècles européens. Comme Louis-Jean Calvet le rappelle dans *Histoire de l'écriture*³³, un auteur comme Jean-Jacques Rousseau dénigrait les systèmes d'écritures hiéroglyphiques et idéogrammatiques, les considérant comme appartenant aux peuples barbares ou non civilisés. L'alphabet, pour ces siècles de rayonnement de l'esprit des Lumières et de la science en Europe, était perçu par certains comme l'outil des sociétés supérieures. L'on peut donc comprendre l'aversion que Flusser ressent envers la domination de l'alphabet lorsque celui-ci a aussi, par une procédure d'inversion, pu justifier une violence européenne. La raison du siècle des Lumières, l'*Aufklärung*, et son mythe du progrès, ont été dialectisés vers une auto-destruction de la raison elle-même, et son remplacement par la barbarie³⁴. Flusser semble donc associer l'alphabet à une raison accompagnée de ses idéaux de progrès se dirigeant vers sa propre auto-destruction par l'émergence des formes de barbarie :

Si nous devons abandonner l'alphabet, c'est certainement parce que nous essayons de remplacer la conscience historique. Nous sommes fatigués du progrès, et pas seulement fatigués : la pensée historique s'est révélée comme étant meurtrière et folle. Cela (et pas les désavantages techniques de l'alphabet) est la vraie raison pour laquelle nous sommes préparés à abandonner ce code³⁵.

- 23 Pour revenir à l'apparition de l'écriture alphabétique même, si nous suivons les études de Louis-Jean Calvet à ce propos, il semble bien que « tous les alphabets viennent, par acrophonie, d'un système de notation syllabique³⁶ ». Le graphisme pictographique d'un objet a engendré une nomination de cet objet, puis par acrophonie, a donné un graphisme simplifié comme initiale de ce nom. Ainsi, les lettres alphabétiques ont une origine pictographique imagée, mais s'en sont dégagées pour devenir initiales autonomes visiblement arbitraires, toutefois reliées à une origine imagée (comme la tête de bœuf, *Alēph* signifiant « bœuf » en sémitique, et son évolution de l'alphabet protosinaïque vers le latin pour donner la lettre A)³⁷. Flusser retient de ce dégagement une forme de détestation de l'image chez les créateurs de l'alphabet. Que ce soit le cas ou bien que ce soit une vision très subjective de sa part, la séparation acrophonique qui mène à un abandon de la référence iconique est interprétée dans la dimension de la perte irréparable. Un abîme qui enfonce l'humanité dans les lettres et leurs identités vampiriques, « suçant le sang du langage » et faisant s'effondrer les promesses magico-mythiques dans les lignes³⁸. En soi, nous dit Flusser, les lettres sont mortes. Elles ne vivent que par leurs mises en lignes... Nous pouvons rapprocher cette vision flussérienne de l'alphabet de la théorie de William S. Burroughs, lequel considérait les mots comme des virus colonisant l'esprit. Il s'agit là d'une sorte de trope de la contamination par les lettres et les mots, virus se propageant dans les cerveaux et les tissus sociaux afin d'architecturer des canaux vecteurs de langage dominants.
- 24 Aussi tranchée que la vision de Flusser puisse paraître, il faut donc la replacer, d'une part, dans un contexte de dépassement de l'écriture détrônée par le rythme des appareils et leur multiplicité médiatique, d'autre part, dans une volonté de réhabilitation de la pensée picturale, imaginative, elle-même violentée par le triomphe de l'alphabet et de ses lois linéaires. Flusser associe donc la pensée conceptuelle occidentale à une forme de barbarie qui est aussi celle du XX^e siècle et de ses

retournements dialectiques. Là où le catastrophisme flusserien intervient, c'est dans le caractère non négociable que les appareils induisent vis-à-vis de l'écriture, à l'image peut-être de la non-négociation dont a fait preuve l'alphabet vis-à-vis des images dans sa logique historique iconoclaste. Prisonnière des rails de l'histoire, l'écriture ne peut survivre aux nouveaux médias et aux codes numériques qui les gouvernent ; aucune diplomatie n'est possible. Flusser, tragique mais aussi utopiste, veut inverser cet état de domination par un processus de revanche, pourrait-on dire, en voyant l'arrivée des appareils comme une chance d'échapper à la violence historique. Les nouveaux codes numériques et les images qui en découlent ne peuvent tolérer l'alphabet, car ils sont ancrés dans une pensée de la crise, du trauma et de l'impossible réconciliation. Ainsi, il rejette la violence de l'alphabet et de sa logique, ces derniers ayant rejeté l'image et le mythe : juste retour des choses.

- 25 Fahlström, en tant qu'artiste analogiste et conjonctif, semble au contraire vouloir faire évoluer l'alphabet sous des formes composites, monstrueuses (*monster languages* à partir de chants d'oiseaux), tout en pulvérisant ses lignes traditionnelles. Il penche parfois pour la conservation de fragments d'écriture alphabétique tant qu'elle se mêle aux pictogrammes, images, programmes, et s'use dans des éclats épars et mixages variés. D'autres fois il semble vouloir s'en débarrasser : il la confronte à sa propre disparition par des processus de mutations. Il se situerait alors dans un entre-deux historique, faisant le lien entre histoire et post-histoire, deux périodes se chevauchant par un transcodage poétique. Bien qu'il ne soit pas dans une posture traumatique aussi tranchée que Flusser, ce qui prédomine chez Fahlström, c'est tout de même un deuil de la linéarité par une pratique créative cybernétique, systémique : là où Flusser revendiquera cette même pensée cybernétique mais par un abandon inconsolable de l'alphabet, un deuil auquel il faut nous préparer.
- 26 N'oublions pas que Flusser fait jouer un drame par la perte irrémédiable d'une écriture qui faisait vivre la pensée critique, celle-là même qui nourrit son travail critique écrivant sur l'écriture (voir à ce propos le chapitre « Superscript »). Il rappelle d'ailleurs que l'aspect inquiétant que cette disparition induit, serait le devenir robots des utilisateurs des appareils, perdant ainsi toute possibilité de pensée critique³⁹, perte bien sûr perçue comme une catastrophe par l'auteur. Double catastrophe lorsqu'elle risquerait de produire un illettrisme causé par l'absence de pédagogie de la traduction et du transcodage, situation désastreuse qui engendrerait une caste des lettrés maîtrisant les codes des programmes en se séparant de la masse des utilisateurs des appareils : dans ce scénario, la révolution informatique mènerait donc à une disparition de la démocratisation des savoirs, et à la domination altière de nouveaux codes liés aux appareils, codes réservés à une petite élite. Nous suggérons que le travail de Fahlström, face à cette conclusion désastreuse, se propose comme une forme de média-transposition⁴⁰, hybride, composite et créative, faisant acte de circulation entre plusieurs codes ; sa dimension utopique, multi-médiatique, trans-médiatique, nous conduirait ainsi vers une version optimiste du futur de l'écriture.

Poésie, art et cybernétique

- 27 *Does Writing have a Future* est un ouvrage totalement orienté vers les diverses mutations que l'écriture subit au xx^e siècle. Dans l'un des chapitres les plus éloquentes, Flusser y annonce que la poésie, comme jeu de langage, est traditionnellement bloquée par son

attachement à l'écriture alphabétique. Les modèles de poésie, de perception, de sensibilités, sont multiples, mais restent compartimentés dans les limites de l'alphabet. Selon lui, images et appareils développent de nouvelles visions poétiques. Les médias modernes ouvrent de nouveaux horizons où la poésie peut s'engager en abandonnant ses prérogatives alphabétiques, lui permettant de connecter des modèles poétiques traditionnellement isolés. Flusser axe sa réflexion sur les connexions de modèles et d'expériences multiples, non historiques, et leur prolifération liée à une complexité systémique. L'histoire et sa dynamique de progrès seront irrémédiablement abandonnées pour libérer les modèles esthétiques proliférants autrefois isolés :

Nous avons devant nous, non pas un arbre généalogique ramifié mais autant de modèles compartimentés qui prolifèrent dans tous les sens, traversés par des liens entre modèles uniques. Il ne faut pas parler de progrès mais de perception multiple, non d'une histoire de l'esthétique mais d'un système complexe de modèles esthétiques. Le fait que nos vies soient conduites par assez peu de modèles d'expériences, cela ne doit pas être interprété historiquement [...] mais cybernétiquement⁴¹.

28 Les modèles compartimentés prolifèrent « traversés par des liens entre modèles uniques ». L'histoire et la continuité progressive qu'elle fabrique sont les agents d'une réduction recouvrant la multiplicité des perceptions poétiques et esthétiques. Elle est opposée à la représentation d'un monde systémique complexe. La cybernétique fournit alors de nouveaux modèles de perceptions.

29 Chez Flusser, la cybernétique pourvoit un spectre de lecture des mutations en cours : perceptions complexifiées par ouverture des champs esthétiques. L'aspect cybernétique de la compréhension des modèles de perception est central pour délier la poésie de l'histoire et la propulser vers un *après*. Elle prend essor dans des croisements, connexions, par le tissage de réseaux, dans une pensée systémique que permettent les appareils et leurs programmes. Le poète de l'âge des appareils ne doit plus puiser les mots dans son intériorité soulevée par une inspiration débordante, mais manipuler un environnement complexe, agencé en système fait de calculs de programmes et modèles :

Le nouveau poète équipé des appareils et du numérique, doit calculer son expérience, le disséquer en atomes d'expériences afin d'être capable de le programmer numériquement. En faisant ce calcul il doit confirmer dans quelle mesure d'autres ont précédemment modélisé son expérience⁴².

Devenant manipulateur numérique, il perd sa nature d'auteur pour devenir un designer d'informations :

Il ne s'identifie plus en tant qu'auteur, mais plutôt en tant que remixeur. Le langage manipulé n'est plus un matériau brut empilé en lui, mais un système complexe l'environnant, le pressant afin d'être remixé. Il n'est plus un poète intuitif inspiré mais un designer d'information⁴³.

Ici, Flusser annonce la disparition de l'auteur à la subjectivité nourrie par l'alphabet et puisant dans l'inspiration intuitive qui le conduit à partager son expérience :

« Le poète alphabétique manipule des mots et des règles linguistiques au moyen de lettres pour produire un modèle d'expérience adressé aux autres. En faisant ainsi, il pense qu'il impose sa propre expérience concrète (sensibilité, idée, désir) au langage, et partage son expérience – et ainsi le langage qui a été modifié par cette expérience – afin de le rendre accessible aux autres⁴⁴. »

L'auteur, abandonnant son habit de poète alphabétique, se transforme en remixeur d'informations, de données, de chiffres manipulables issus de son environnement. Plus

de partage d'expérience vers l'autre via le langage stocké en lui, mais une manipulation d'un langage extérieur appartenant à un système complexe.

- 30 Flusser parle de remixer les informations, quand Fahlström parle de malaxer la matière linguistique, manipuler des modèles de monde, orchestrer les données. Bien que de son côté, Fahlström ne revendique pas un abandon de la notion d'auteur, se qualifiant volontiers d'écrivain, tous deux incitent à jouer avec les systèmes et leurs éléments constitutifs, à démonter et remonter des réseaux, dans leurs embranchements, leurs agencements, leurs codes, et jouer avec les bruits et les désordres qui les parcourent.

Une reformulation de l'écriture à portée politique

- 31 Nous retiendrons donc que les pratiques poético-artistiques de Fahlström cohabitent avec la pensée des appareils de Flusser. Chacun, avec les armes qui le caractérisent, annonce la venue d'une « écriture d'après l'écriture » transposée dans les programmes et systèmes renouvelant nos rapports aux images, aux textes et à la poésie. La translation opérée est une question de codage, orienté vers un élargissement des perceptions esthétiques et poétiques. Une pensée du transcodage à déplacements poétiques serait alors nécessaire, située entre écriture et post-écriture.
- 32 Il nous resterait également à étudier plus largement les dangers annoncés par Flusser d'une perte de l'esprit critique, laquelle ne concerne pas Fahlström tant son œuvre rayonne de manipulations et de migrations multidirectionnelles abreuvées de pensée critique et de transgression – souvent monstrueuses et contre-nature – des lignes alphabétiques. De son côté, Flusser ne se place pas du point de vue d'un seul artiste et de ses capacités créatives, mais sur un horizon post-historique. Il cherche à nommer le changement de paradigme – au sens que Thomas S. Kuhn attribue à ce mot dans une perspective scientifique – auquel l'écriture est confrontée. Les dimensions révolutionnaires et sociales de l'après-écriture sont pour lui cruciales.
- 33 Une partie de l'œuvre de Fahlström est habitée par les utopies sociales, démocratiques et artistiques, organisées comme alternatives à la société normative de son époque. Sa volonté de construire des œuvres en réseaux venait entre autres d'un désir d'imaginer un futur porté par les mouvements des droits civiques et leurs déploiements à travers la contre-culture des années 1965-1970, le mouvement hippie, le psychédéisme, entremêlés à la littérature de science-fiction⁴⁵. Flusser et Fahlström partagent une marque utopique, une vision du futur portée par une volonté de redéfinir le modèle du temps : son identité directionnelle et irréversible, son ancrage dans le vecteur de la continuité historique.
- 34 La poétique des réseaux chez Fahlström⁴⁶ a la particularité de naviguer entre modèles opposés et complémentaires. Elle est imprégnée de traduction, au moins métaphoriquement. *L'écrivain*, muté en remixeur de données, joue un rôle de traducteur⁴⁷. Sa tâche est, d'une part, de devenir un intermédiaire entre systèmes à codes hétérogènes ; d'autre part, de devenir traducteur-convertisseur d'un système intermédiaire ouvert sur les programmes et les images, abandonnant une écriture alphabétique linéaire selon lui périmée. Dans ce *process*, l'œuvre de Fahlström opère des alliages étranges, mélangeant les opposés, traduisant l'intraduisible ou obscurcissant le traduisible. Ses machines manipulatoires à cellules-parasites opèrent aussi des traductions entre images et écritures, programmes et poésie, théâtre et peinture. Dans

la pensée flussérienne, le concept de traduction est central. Tout au long de sa vie et de sa recherche, l'auteur tchécoslovaque a circulé d'une langue à l'autre : allemand, anglais, tchèque, portugais du Brésil et français, traduisant souvent ses propres textes. De plus, son recours au concept de *traduction* dans *Does writing have a future ?* joue un rôle prépondérant puisqu'il permettrait, selon l'auteur, de faire le passage entre écriture alphabétique et codes numériques dans un souci de pédagogie universelle, de transition émancipée vers une nouvelle écriture en voie de remplacer l'ancienne. Ainsi, la dynamique flussérienne côtoierait une certaine dynamique fahlströmienne dans ce qu'elles opèrent dans un milieu de transferts de codes, de langues, de systèmes et de technologies.

- 35 Afin de s'arracher à l'écriture alphabétique et à son histoire coloniale européenne, Fahlström et Flusser ont, chacun à leur manière, érigé des pistes de reformulations de l'imaginaire à l'ère des techno-images, pouvant mener à un transcodage révolutionnaire. En cela, leur apport fondamentalement politique esquisse une résistance aux médias de masse et propose une nouvelle conscience menant à un *après* de l'écriture alphabétique.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno Theodor W., Horkheimer Max, *La dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, Gallimard Tel, 1983.
- Calvet Louis-Jean, *Histoire de l'écriture*, Paris, Pluriel, 1998.
- Chevrier Jean-François, dans Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, MACBA Barcelona, 2001.
- Cras Sophie, *Öyvind Fahlström's Impure Pop in a World of Impure Cold War Politics*. In Annika Öhrner. *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Practices and Transnational Strategies*, Södertörn University, 2016.
- Descola Philippe, *Les formes du visible*, Paris, Seuil, 2022.
- Fahlström Öyvind, « *Hatila ragulpr pa fatskliaben* », *odyssé* (Stockholm), vol. 1 ; n° 2-3, 1954.
- Fahlström Öyvind, *Fahlström, Essais choisis*, Dijon, Les presses du réel, 2002.
- Fahlström Öyvind, *The Complete Graphics, Multiples and Sounds Works*, Bawag Foundation, 2001-2002.
- Fahlström Öyvind, *9 Evenings : Theatre & Engineering : Kisses Sweeter Than Wine*. 1966. Lien internet : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c88Mje> (consulté le 15 février 2023).
- Flusser Vilém, *Does Writing Have a Future ?*, University of Minnesota Press, 1987.
- Flusser Vilém, *La civilisation des médias*, Circé, traduction Claude Maillard, 2006.
- Flusser Vilém, *Post-History*, Translated by Rodrigo Maltez Novaes, Flusser Archive Collection, Edited by Siegfried Zielinsky, Univocal Publishing, 2013.

Flusser Vilém, "Krise der Linearität", publié dans *Absolute Vilém Flusser*, Hg. v. Nils Röller et Silvia Wagnermaier. *The Crisis of Linearity*, Boot Print, 2006.

Goldsmith Kenneth, *L'écriture sans écriture - du langage à l'âge numérique*, Jean Boîte Éditions, 2018, traduction François Bon. Titre original : *Uncreative Writing*, Columbia University Press, 2018.

Hougue Clémentine, *Le Cut-Up de William S. Burroughs, Histoire d'une révolution du langage*. Les presses du réel, 2017.

Hultberg Teddy, *Öyvind Fahlström i etern - Manipulera världen / Öyvind Fahlström on the Air - Manipulating the World*, Sveriges Radios Förlag, Fylkingen, Stockholm, 1999.

Kittler Friedrich A., *1900 mode d'emploi*, Théâtre Typographique, 2010.

Lundestam Schultz Barbro, Lundestam Gunnar, *Party for Öyvind*, Group exhibition catalogue, Museum Tinguely, Basel, 2021.

Olsson Jesper, *Spaceship, Time Machine : Öyvind Fahlström's Ade-Ledic-Nander*, Moderna Museet, Koenig Books, London, 2017.

NOTES

1. Öyvind Fahlström a écrit de la poésie jusqu'au milieu des années cinquante. Par contre, des années 1950 aux années 1970, il a écrit de la prose, des essais, des critiques, des pièces de théâtre, des scénarios de films, des scénarios de performances, etc. Nous remercions Madame Sharon Avery-Fahlström pour la relecture de cet article et les précisions liées à la complexité chronologique et formelle des œuvres de Fahlström.

2. Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, University of Minnesota Press, 1987, p. 3, nous traduisons.

3. *Ibid.*, p. 147.

4. Certaines œuvres multimédias à caractère rhizomatique de Fahlström font également référence aux écritures hiéroglyphiques et aux glyphes mayas.

5. Nous reprenons la phrase d'introduction au livre *Does Writing Have a Future?*, p. v. : « Abraham Moles who Discovered and Began to Research Writing after Writing » (note des éditeurs).

6. Cf. Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture - du langage à l'âge numérique*, Jean Boîte Éditions, 2018, traduction de François Bon (titre original : *Uncreative Writing*, Columbia University Press, 2018).

7. Vilém Flusser, *Does writing have a future?*, *op. cit.*, p. 6, nous traduisons.

8. *Ibid.*, p. 15.

9. « La notation continue, l'accélération continue du progrès, concernent les appareils », remarque Flusser. La célérité à bout de souffle avec laquelle les « vidéo-textes » apparaissent sur le terminal en sont la preuve (*ibid.*, p. 20-21, nous traduisons). Il n'y a pas de frein existentiel pour les appareils. Nous devons donc les laisser faire, et entrer dans le monde des images techniques en abandonnant les notations, donc l'écriture, car la notation est bel et bien littéraire, selon Flusser.

10. *Ibid.*, p. 21.

11. Lire à ce sujet l'étude de Sophie Cras, *Öyvind Fahlström's Impure Pop in a World of Impure Cold War Politics*, dans Annika Öhrner, *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Practices and Transnational Strategies*, Södertörn University, 2016, p. 193-214.

12. Fahlström combine des données concernant le marché nord-américain, la traite des noirs, le coût des sous-marins nucléaires, le coût des hôpitaux publics, la famine en Inde, les bases militaires US dans le monde, les coups d'états en Amérique latine, etc.

13. Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, op. cit., p. 21, nous traduisons.
14. Flusser qualifie l'écrivain des « notations » de deux façons : il est *draftsman* (dessinateur), dans le sens de la rapidité de l'esquisse et de la notation (p. 19). Il est aussi un *designer*, un sémiologue. Ses deux définitions de l'écrivain s'adaptent à la nature des *Notes* de Fahlström. Mais ce dernier est aussi créateur et manipulateur d'image et de circulation inter-media : Fahlström conjugue ainsi notation d'écriture rapide en flux hétérogènes, et multipolarité circulaire.
15. Cf. Clémentine Hougue, *Le Cut-Up de William S. Burroughs, Histoire d'une révolution du langage*, Les presses du réel, 2017. Voir le caractère hybride des œuvres écrites de W. S. Burroughs et de G. Wolman, situées entre littéraire et visuel, relevé par Clémentine Hougue, p. 181-182.
16. On se reportera au *Codex Mendoza*, codex aztèque colonial, afin d'évaluer cet héritage. O. Fahlström, tout comme W. S. Burroughs, était fasciné par ces états pré-alphabétiques de l'écriture chez les Égyptiens, Mayas et Aztèques.
17. « Hatila ragulpr pa fatskliaben », *odyssé* (Stockholm), vol. 1, n° 2-3, 1954. Cité dans *Fahlström, Essais choisis*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 38-39, traduction Gunilla de Ribaucourt.
18. *Ibid.*, p. 33.
19. *Ibid.*, p. 33.
20. *Ibid.*, p. 35.
21. *Notes sur « ADE-LEDIC-NANDER 2 »* (1955-57), dans *Essais choisis*, Les Presses du réel, 2002, p. 106, traduction Gunilla de Ribaucourt.
22. *Ibid.*, p. 106.
23. Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, op. cit., p. 30-31.
24. « Krise der Linearität », publié dans *Absolute Vilém Flusser*, Hg. v. Nils Röller et Silvia Wagnermaier. *The Crisis of Linearity*, trad. Adelheid Mers, Boot Print (2006).
25. En ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c88Mje> (consulté le 22 décembre 2022).
26. Philippe Descola, *Les formes du visible*, Paris, Seuil, 2022. Nous remercions Yves Citton qui, dans le cadre d'ateliers de (post-)doctorant.es ArTeC, nous a orienté vers le livre de Philippe Descola.
27. *Ibid.*, p. 397.
28. *Ibid.*, p. 346-347.
29. *Ibid.*, p. 348.
30. Fahlström, en tant que créateur de cartographies critiques, écrit dans un essai de 1965 : « Je manipule des globes terrestres, des stocks d'armes nucléaires, des guerres en Asie de l'Est, etc. comme des faits importants et des apparences spécifiques, dont j'évalue la forme immuable ». *After Happenings*, Konstrevy (Stockholm), vol. 41, n° 4-5, 1965, dans *Essais choisis*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 117, traduction G. d. R.
31. Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, op. cit., p. 20.
32. *Ibid.*, p. 31, nous traduisons.
33. Louis-Jean Calvet, *Histoire de l'écriture*, Paris, Pluriel, 1998. Nous tenons à remercier Allan Deneuve pour son renvoi aux études de Louis-Jean Calvet sur la naissance de l'écriture.
34. En cela, il peut être familier d'Adorno et Horkheimer qui ont vu dans *La dialectique de la raison* ce retournement de l'*Aufklärung* et de la Raison en outils de violence incontrôlable qui a mené aux camps d'exterminations. Il y a tout un pan de la théorie critique qui s'exprime dans cette détestation angoissée de l'alphabet et de l'écriture devenus instruments planificateurs et instrumentaux de l'annihilation de la pensée.
35. Vilém Flusser, *Does Writing have a Future?*, op. cit., p. 35, nous traduisons.
36. Louis-Jean Calvet, *Histoire de l'écriture*, op. cit., p. 113.
37. *Ibid.*, p. 129.
38. Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, op. cit., p. 37.
39. *Ibid.*, p. 77.

40. Cf. Friedrich A. Kittler, dans *1900 mode d'emploi*, Théâtre Typographique, 2010. Voir le chapitre « Rébus : intraductibilité et média-transposition ». Nous remercions l'artiste et poète numérique Fabien Zocco pour nous avoir introduit à la question kittlerienne des codes et médiums dans le cadre de notre recherche.

41. Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, *op. cit.*, nous traduisons.

42. *Ibid.*, p. 74, nous traduisons.

43. *Ibid.*, p. 74-75, nous traduisons.

44. *Ibid.*, p. 74, nous traduisons.

45. Lorsque Fahlström est arrivé à New York en octobre 1961, le mouvement des droits civiques battait son plein et Fahlström était pleinement conscient de son importance.

46. Au sujet de l'aspect cybernétique de l'œuvre de Fahlström, se reporter à l'analyse de Jesper Olsson, dans *Spaceship, Time Machine: Öyvind Fahlström's Ade-Ledic-Nander*, Moderna Museet, Koenig Books, London, 2017, p. 13.

47. « At the same time, the concept of translation itself links in with the game- and role-playing ideas that preoccupy me at the moment. » Lettre à Börje Lindell (1962), Swedish Radio Document Archives, Stockholm. Cité par Hultberg Teddy dans *Öyvind Fahlström on the Air - Manipulating the World*. Sveriges Radios Förlag, Stockholm, 1999, p. 84-85.

RÉSUMÉS

Une pensée aussi radicale que celle de Vilém Flusser à propos des mutations auxquelles est soumise l'écriture alphabétique en lien avec les appareils, ne peut échapper à une mise en perspective de l'art et de la poésie. Dans les années 1950-1970, Öyvind Fahlström – un peintre et écrivain suédois – a entrepris de perturber la validité des codes linéaires du langage écrit par des jeux de manipulation de mots, de textes, d'images et de sons. À travers la croisée des positions de Flusser et de Fahlström, nous voulons mettre en relief la question des appareils et leur redéfinition de l'écriture menant à un recodage de l'art : la problématique d'un *après* de l'écriture alphabétique est alors posée. Flusser et Fahlström, chacun avec les outils conceptuels et artistiques qui le caractérisent, appréhendent un état transitoire de l'écriture : l'alphabet serait situé à l'aube d'un changement de régime radical. Il est ainsi question d'une reformulation de l'écriture et de la poésie, et de leur possible émancipation d'un carcan strictement historique. Une dimension cybernétique de notre perception est revendiquée chez Flusser, lorsqu'elle est largement convoquée dans certains travaux de Fahlström. Flusser développe une pensée de la « *post-histoire* », un nouveau régime où images et appareils sont au cœur d'un développement de pratiques poétiques permettant de décompartmenter les expériences de vie autrefois cloisonnées. Un devoir d'interprétation cybernétique est alors activé afin d'ouvrir de nouveaux champs esthétiques, sans toutefois négliger les risques que ces transferts de codes peuvent comporter. Fondamentalement, la pensée de Flusser et l'art de Fahlström annoncent la venue d'une *écriture d'après l'écriture* renouvelant nos rapports aux images, aux textes et à la poésie.

The radical thought of Vilém Flusser regarding mutations of the alphabet linked to apparatuses, cannot escape from a perspective of art and poetry. From the 1950s to the mid 1970s, the Swedish artist and writer Öyvind Fahlström has undertaken to disturb linear codes of written language, with his manipulation processes of words, images and sounds. Through the encounter of Flusser and Fahlström's fields of reflexion and creation, we would like to stress the question of

apparatuses in a redefinition of writing, leading to a recoding of art : indeed, in the second half of twentieth century, alphabetic writing seems to be on the threshold of radical transformations. In this sense, it's all about reformulation of writing and poetry and their possible emancipation from historical and linear confines. A cybernetic dimension is claimed by Flusser and is widely explored in some of Fahlström's researches. In this way, Flusser develops a thought of *Post-History* which introduces the question of a new regime as well as a reshaping of poetical worlds ; according to Flusser, poetry has to be cybernetically interpreted in order to open new esthetical fields, while also considering that very high risks are involved in these codes transfers. Fundamentally, Flusser's thought and Fahlström's art announce the coming of a *writing after writing* that renews our relationship with images, texts and poetry.

INDEX

Mots-clés : Öyvind Fahlström, écriture alphabétique, écriture après l'écriture, poésie cybernétique

Keywords : Öyvind Fahlström, alphabetic writing, writing after writing, cybernetic poetry

AUTEUR

LUDOVIC BERNHARDT

Artiste et poète diplômé du Fresnoy, il est doctorant depuis 2021 en recherche-crédation à l'Université Paris 8, Université Paris-8, École doctorale « Esthétique, sciences et technologie des arts » (EDESTA), Laboratoire Art des images et art contemporain (AIAC). Artiste-chercheur, il pratique plusieurs médias : installation, lecture-performances, écriture, livres et commissariat. Son travail se situe à l'intersection de l'art contemporain, de la recherche et de la poésie. Il a exposé dans de nombreux pays, et expose régulièrement en France et en Turquie. Site web : www.ludovicbernhardt.com ; bernhardtludovic@gmail.com