



HAL
open science

POÉTIQUE ET POÉSIE DU VIRUS

Isabelle Krzywkowski

► **To cite this version:**

Isabelle Krzywkowski. POÉTIQUE ET POÉSIE DU VIRUS. Colloque interdisciplinaire "L'Influence souterraine de la science sur la littérature et la philosophie", Susannah Ellis et Sylvie Allouche, May 2014, Paris, ENS Ulm, France. halshs-01705994

HAL Id: halshs-01705994

<https://shs.hal.science/halshs-01705994v1>

Submitted on 10 Feb 2018

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.

POÉTIQUE ET POÉSIE DU VIRUS

Isabelle KRZYWKOWSKI
Université Grenoble-Alpes, UMR Litt&Arts-ISA

Communication présentée lors du colloque interdisciplinaire *L'Influence souterraine de la science sur la littérature et la philosophie* organisé par Susannah Ellis et Sylvie Allouche à l'ENS Ulm les 23 et 24 mai 2014. Enregistrement audio disponible à l'adresse :

http://savoirs.ens.fr/uploads/sons/2014_05_24_krzywkowski.mp3

Résumé : *L'article étudie les raisons pour lesquelles le motif du microbe et du virus nourrit la création littéraire expérimentale depuis les avant-gardes historiques jusqu'à aujourd'hui, en s'arrêtant particulièrement sur le projet de « poésie virale » proposé par plusieurs poètes du début du XXI^e siècle. Il apparaît que, loin de la métaphore ou de la référence gratuite, le virus fonctionne comme un modèle pragmatique, formel et tactique, qui permet de refonder une poétique de l'action mais aussi de préciser les modalités diverses du rapport entre littérature et sciences.*

Mots clés : *virus - poésie virale - littérature et sciences - avant-garde - littérature expérimentale - littérature et politique*

La présence répétée du motif du microbe dans la littérature depuis la fin du XIX^e siècle mérite d'être questionnée dans le cadre d'une réflexion sur les relations de la littérature et des sciences. D'une part, il offre l'intérêt d'être un thème récent (même s'il peut être resitué dans un tissu imaginaire ancien, notamment celui de la contagion¹) : les « virus » (longtemps un des noms génériques des micro-organismes) sont certes connus depuis longtemps, mais la question vient sur le devant de la scène dans la deuxième moitié du XIX^e, avec l'apparition de la microbiologie et les travaux sur les maladies infectieuses, qui conduisent à l'abandon de la théorie de la génération spontanée et des miasmes. Il s'agit donc d'une rupture épistémologique d'ampleur, qui a suscité de nombreux débats dont on peut assez aisément suivre la diffusion dans le public. D'autre part, le virus constitue un cas particulier dont la charge imaginaire est forte : agent longtemps resté invisible², c'est un micro-organisme

¹ Sur ce sujet, voir Ariane BAYLE (dir.), *La Contagion. Enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècle)*, Éditions universitaires de Dijon, 2013 (205 p.) ; Véronique ADAM et Lise REVOL-MARZOUK (dir.), *La Contamination. Lieux symboliques et espaces imaginaires*, Paris, Classiques Garnier, Collection Rencontres, 2013 (455 p.).

² L'existence de micro-organismes invisibles au microscope et d'une nature différente de celle des bactéries est démontrée dès 1898 (travaux de Martinus Beijerinck, prolongeant ceux de Dimitri Ivanovski sur la mosaïque du tabac ; dans les mêmes années, identification des virus de la fièvre aphteuse et de la fièvre jaune), mais il faut attendre les années 1930 pour que le microscope électronique permette de les voir. La définition du virus comme classe spécifique et comme « concept » n'est proposée qu'en 1957, par André Lwoff, dans le *Journal of general microbiology* (1957, n°1, vol. 17, p. 239-253) : il note la confusion dans l'usage du terme chez les biologistes comme dans le grand public, questionne le caractère « organique » du virus et insiste notamment sur les phénomènes de réplication et de parasitisme.

parasite qui s'introduit dans un hôte pour proliférer, mais qui, contrairement à la bactérie, ne peut vivre sans cet hôte, qu'il transforme³.

La question récurrente, dès lors que l'on s'intéresse aux passages entre les disciplines, est le statut de la discipline « invitée ». Et c'est un grief souvent fait à la littérature, qui se contenterait d'emprunts de surface, métaphoriques et peu savants. Je n'entrerai pas ici dans ce débat, mais je m'efforcerai de montrer, à travers l'exemple du virus, comment la littérature peut se saisir, de manière relativement informée, mais surtout de manière totalement motivée, d'un objet observé par les sciences. En effet, il me semble que poser la question de la qualité de l'information est un faux problème : plus important est celui de la pertinence de l'image, c'est-à-dire de son adéquation avec la référence scientifique et de la richesse de son utilisation artistique.

Je me propose donc de présenter les échos de cette histoire scientifique dans la littérature, avant de m'intéresser à la nature de cette relation, pour enfin envisager la fonction du motif du virus dans la création littéraire. Mon propos portera plus spécifiquement sur un corpus constitué de poètes contemporains qui me paraissent pouvoir se reconnaître sous la dénomination de « poésie virale » : il s'agit d'artistes français, nés autour des années 1970, mais la présence du thème dans des œuvres étrangères (celle de l'Australien Jason Nelson par exemple) et son importance pour les générations du numérique, de même que l'influence internationale de l'œuvre de William Burroughs, chez qui ce motif est central, laissent penser que le sujet mérite d'être traité plus largement.

VIRUS ET AVANT-GARDE

Le thème du microbe apparaît dans la fiction scientifique dès la fin du XIX^e siècle, essentiellement sous la forme de la guerre bactériologique⁴. Mais alors que « l'image ancestrale⁵ » de la contagion poétique serait « la pratique de la poésie comme élevage et

³ Sur l'imaginaire du parasite, voir notamment Michel SERRES, *Le Parasite*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1980, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1997.

⁴ C'est, dès 1879, un thème récurrent chez Albert ROBIDA : il imagine par exemple un « corps médical offensif » armé de « boîtes à miasmes » et d'« obus à microbes » au chapitre 7 de *Le Vingtième Siècle. La vie électrique* (1890). Cette idée sera reprise par de nombreux auteurs grand public, notamment le capitaine DANRIT [Émile Driant] qui, dans *La Guerre au vingtième siècle. L'invasion noire* (1894), fait appel à ces obus pour décimer les envahisseurs africains. En contrepoint, *La Peste rouge* de Jean BRUYÈRE, paru dans *La Science Illustrée*, n° 530 (22 janvier 1898) à 532 (5 février 1898), où la contamination devrait permettre d'éradiquer le capitalisme pour lutter contre la pauvreté (merci pour cette information au blog <http://merveilleuxscientifiqueunblogfr.unblog.fr>). Chez H. G. WELLS, très au fait des recherches scientifiques, les microbes fournissent le dénouement de *La Guerre des mondes* [*The War of the Worlds*, 1898] : l'organisme des Martiens n'est pas préparé aux « bactéries infectieuses » de la Terre.

⁵ Christophe HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *Poésie action directe*, s.l., Éditions Al Dante-Léo Scheer, 2002, p. 8-62 (p. 21).

propagation de poux⁶ » au chant II des *Chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont, la comparaison de la démarche artistique avec un microbe semble le fait des avant-gardes historiques. Marinetti explique dans la conclusion du *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) que :

On ne peut guère rénover sa sensibilité d'un seul coup. Les cellules mortes sont mêlées aux vivantes. L'art est un besoin de se détruire et de s'éparpiller [...]. Les microbes, ne l'oubliez pas, sont nécessaires au sang, aussi bien qu'à l'Art, ce prolongement de la forêt de nos veines, qui se déploie hors du corps dans l'infini de l'espace et du temps⁷.

Retournement intéressant, qui reflète une certaine connaissance des théories scientifiques : l'analogie met en avant le caractère bénéfique des microbes. L'intervention artistique telle que la conçoivent les futuristes est une expansion vitaliste, plutôt qu'une épidémie.

La formule de Tristan Tzara dans *Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* en 1920 est plus radicale, avec son caractère paradoxal de *quasi* oxymore : « DADA est un microbe vierge⁸ ». Et le commentaire qui suit est troublant, tant il semble fournir une définition poétique anticipée du virus : « Dada est le caméléon du changement rapide et intéressé. »

D'autres œuvres de la même époque se saisissent du sujet : *El doctor inverosimil* [*Le Docteur invraisemblable*] (1914 / 1921) de l'Espagnol Ramón Gómez de la Serna égrène le catalogue des maladies étranges soignées par le docteur Bivar : la séquence consacrée aux « microbes » alterne références scientifiques plus ou moins sérieuses (le microscope Wernich à triple lentille⁹, les travaux de Charles Richet), planches schématiques et présentation poétique et humoristique du mode de vie des microbes. Autre exemple, qui s'inscrit dans la double tradition du roman scientifique noir et de l'utopie : *Je brûle Paris*, du futuriste polonais Bruno Jasiński en 1928¹⁰, raconte comment, à la suite d'une épidémie de peste qui a décimé presque tous les Parisiens, se construit une utopie prolétarienne.

⁶ *Ibid.*

⁷ F. T. MARINETTI, *Manifeste technique de la littérature futuriste* (11 mai 1912), cité dans *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Giovanni LISTA éd., Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 137. On trouve dans ce même texte une autre référence aux débats scientifiques de l'heure, avec le troisième paragraphe du point 11 sur les électrons et les molécules. Dans ce passage important, où Marinetti pose les bases des « drames de la matière », on voit comment l'approche scientifique ouvre une piste technique pour fonder un lyrisme objectif : « Gardez-vous de prêter des sentiments humains à la matière, mais devinez plutôt ses différentes poussées directives, ses forces de compression, de dilatation, de cohésion et de disgrégation, ses ruées de molécules en masse ou ses tourbillons d'électrons. »

⁸ Tristan TZARA, *Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (décembre 1920), point XIII (et dernier), repris dans *Sept manifestes dada* (1924), cité dans *Œuvres complètes*, t. 1, Henri BÉHAR éd., Paris, Flammarion, 1975, p. 385.

⁹ Je n'ai pas trouvé la référence précise : s'agit-il d'une amélioration apportée au microscope par le Dr [Albrecht] Agathon Wernich (1843-1896), épidémiologiste allemand, spécialiste du Japon ? ou d'une marque disparue ?

¹⁰ Publié en français dans le journal *L'Humanité* de septembre à novembre 1928, le roman, édité chez Flammarion en 1929, est une réponse à *Je brûle Moscou*, nouvelle de Paul Morand parue en avril 1925 dans *Demain* (reprise la même année dans *L'Europe galante*).

Pour les avant-gardes historiques, le thème de la contamination est donc clairement associé au processus révolutionnaire, tant politique que dans les arts. Il appartient à la constellation d'images (comme les motifs de la bombe ou la thématique de la guerre) qui expriment la volonté de faire table rase, dans la perspective d'une révolution culturelle radicale. Dans ce cadre, il entre aussi en résonance avec la réflexion sur la rénovation de la langue, que certains formulent comme la recherche d'une « poésie pure¹¹ ».

Le thème est renouvelé par William Burroughs : après l'avoir mis en pratique dans *Naked Lunch* (1959) et *The Ticket That Exploded* (1962) (le titre rappelle le motif de la bombe), il propose en 1971, avec *Electronic Revolution*¹², un manuel du brouillage médiatique à grande échelle explicitement inspiré du fonctionnement viral. Le texte est enrichi en 1973 par « Playback From Eden to Watergate¹³ », à la fois compte rendu d'expériences et « Fable des origines¹⁴ », récit épique de la manière dont le mot écrit, qui « était au sens propre un virus », « a rendu possible le mot parlé » [*My basis theory is that the written word was literally a virus that made spoken word possible*¹⁵ ». Cette théorie virale de la langue vient au service du combat à mener pour le contrôle des *mass media*, c'est-à-dire contre le « système de contrôle¹⁶ » et de manipulation mis en place par l'*establishment*.

Depuis ce texte et à mesure, comme le dit Paul Ardenne à propos de l'œuvre de Joël Hubaut, « que croissent les sociétés surorganisées », le « désordre » s'impose comme « la grande affaire de l'art¹⁷ ». Par la pratique du mixage et des actions « épidémik » qu'il mène depuis la fin des années 1970, Hubaut cherche ainsi à « activer le processus viral d'un autre réel¹⁸ ».

Dans les années 2000, sur fond de polémique concernant l'existence d'armes chimiques et biologiques en Irak, et alors que l'on découvre le premier virus géant (mimivirus, identifié

¹¹ La question est complexe, je ne la développe pas ici. Pour une analyse du débat sur la pureté de la langue, voir Anne TOMICHE, « Hôtes et parasites dans la langue », in : *Le Dire de l'hospitalité*, Lise GAUVIN, Pierre L'HÉRAUT et Alain MONTANDON (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 87-99. Sur la question de la « poésie pure », voir Isabelle KRZYWKOWSKI, « *Le Temps et l'Espace sont morts hier* ». *Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006, (« Poésie et abstraction ») p. 171-189.

¹² William S. BURROUGHS, *Electronic Revolution 1970-1971*, Cambridge, H. Chopin / Blackmoor Head Press, 1971 (avec version française de Jean Chopin et dessins de Brion Gysin).

¹³ William S. BURROUGHS, « Playback From Eden to Watergate », *Harper's*, © William Burroughs, 1973.

¹⁴ TOMICHE, « Hôtes et parasites dans la langue », *op. cit.*, p. 94. Elle montre que le parasite fonctionne chez Burroughs comme « le modèle de toutes les relations humaines » ; elle analyse en particulier le lien entre le « parasitisme de la langue » et les formes de « déshumanisation de l'homme qui traversent les récits de Burroughs » (*ibid.*, p. 97).

¹⁵ William S. BURROUGHS, « Playback From Eden to Watergate », p. 5 de l'édition en ligne *The Electronic Revolution*, ubuclassics, 2005, téléchargeable à l'adresse : http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf. Elle me servira de référence, mais la date indiquée en ouverture (1970) est source de malentendus : la première partie, « Feedback from Watergate to The Garden of Eden », est évidemment postérieure (l'affaire du Watergate éclate en juin 1972) ; ce texte est publié en 1973 et renvoie au premier livre de 1971 (*Cf.* notes 11 et 12), qui constitue ici la seconde partie, p. 12 *passim*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ Paul ARDENNE, « Nantes, Toulouse... Hubaut-Théorik », *Parpaings*, n° 24, 2001, cité dans Joël HUBAUT, *Re-mix épidémik. Esthétique de la dispersion*, Dijon, Les presses du réel / Frac Basse-Normandie, 2006, p. 175.

¹⁸ Joël HUBAUT, *Re-mix épidémik op. cit.*, p. 86.

comme virus en 2003), le motif revient de manière entêtante comme positionnement théorique sous la plume de plusieurs écrivains. À partir de 1997, Olivier Quintyn, s'inspirant, comme il l'explique, des travaux du musicien Otomo Yoshida, propose le *Sampling Virus Project* (SVP), méthode de détournement de documents faisant jouer diverses techniques d'interpolations. En 2001, Gilles Dumoulin écrit un texte poético-théorique, qui commence par l'affirmation que « La poésie est un virus¹⁹. » En 2002, Christophe Fiat rédige un manifeste de « La poésie™ », qu'il nomme aussi « poésie virale²⁰ ». La même année, Xavier Malbreil publie un « Éloge des virus informatiques dans un processus d'écriture interactive²¹ ». En 2003, Christophe Hanna théorise l'usage politique et poétique du virus dans *Poésie Action directe*²². La récurrence même du terme est parlante : le trait commun de cette génération et de ces autres « multiples maladies : dadaïsme, futurisme, lettrisme, phonétisme, oulipisme, concrétisme, bruitisme, actionisme²³... » est de combattre l'usure et la manipulation de la langue. J'examinerai ultérieurement la démarche et la poétique que cette analogie avec le virus met en œuvre, car je voudrais, auparavant, m'intéresser à la nature de la référence scientifique dans le champ poétique déterminé par la thématique du virus.

RÉFÉRENCES, « EFFETS DE SCIENCE », DÉTOURNEMENTS

Que microbes et virus apparaissent sur la scène littéraire à la fin du XIX^e siècle tient évidemment à l'actualité scientifique. Bruno Latour analyse la rapidité exceptionnelle de la révolution pastoriennne et la transformation sociale profonde qu'elle entraîne : en 1881, Pasteur teste son premier vaccin contre le charbon du mouton ; l'inauguration des laboratoires de l'Institut Pasteur en 1888 marque la victoire institutionnelle : « Dans cette fin de siècle [...], on redéfinit les cadres de la société pour faire place aux microbes²⁴ ». Le roman scientifique se saisit très vite du thème, mais, je l'ai rappelé, en privilégiant le registre de la contamination, alors même que l'on sait que tous les micro-organismes ne sont pas nuisibles²⁵. Si l'inquiétude semble progressivement s'apaiser, c'est peut-être parce que le prix Nobel de physiologie ou médecine, depuis sa création en 1901 jusqu'à la première guerre

¹⁹ Gilles DUMOULIN, « La poésie est un virus », janvier-février 2001, consultable sur le site de la revue *Doc(k)s* : http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/D_f/DUMOULIN_f/wardum_f/VIRUSD.html

²⁰ Christophe FIAT, *La Ritournelle. Une anti-théorie*, s.l., Éditions Léo Scheer, 2002, p. 118-140.

²¹ Xavier MALBREIL, « Éloge des virus informatiques dans un processus d'écriture interactive », *Archée. cybermensuel*, décembre 2002, repris dans *Éloge des virus informatiques dans un processus interactif. Essais critiques sur les littératures informatiques*, Le Manuscrit, 2004.

²² HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*

²³ DUMOULIN, « La poésie est un virus », *op. cit.*, p. 3.

²⁴ Bruno LATOUR, *Les Microbes. Guerre et paix*, Paris, Éditions A. M. Métailié, 1984, p. 117. Le phénomène est aussi rapide en Allemagne, où Robert Koch (1843-1910) est appelé à créer l'Institut d'hygiène de l'université de Berlin (1885), puis l'Institut pour les maladies infectieuses (1891).

²⁵ *Ibid.*, p. 44-45.

mondiale, a essentiellement récompensé des travaux sur les maladies infectieuses, les parasites et l'immunologie.

Le sujet est donc à l'ordre du jour au moment où les avant-gardes s'en saisissent, permettant à Ramón Gómez de la Serna ce que j'appelle des « effets de science » : la mention de Charles Richet, par exemple, perd évidemment de son caractère savant lorsque l'on se souvient qu'il a reçu le prix Nobel en 1913, l'année qui précède la publication de *El doctor inverósimil*. Pour autant, ce n'est pas la pratique la plus courante. Si la dimension scientifique et technologique est, on le sait, essentielle pour les avant-gardes historiques (et il y aurait lieu d'enquêter plus avant sur les sources pour ce qui concerne la biologie), on aura noté que les textes de Marinetti et de Tzara rappelés plus haut effacent leurs références. Ce n'est pas une écriture scientifique (comme pouvait l'être par exemple, même de manière apparemment absurde, celle d'Alfred Jarry), mais ce que l'on pourrait appeler une « métaphore informée », qui permet, comme je le montrerai plus loin, de passer de l'image au modèle.

William Burroughs, au contraire, construit un discours à forte résonance scientifique, développant les caractéristiques du virus, s'inspirant des méthodes expérimentales et citant ses sources, parmi lesquelles plusieurs extraits de la revue *New Scientist* de 1970, un ouvrage de Wilson Smith, qui découvre en 1933 les premiers éléments du vaccin contre la grippe, un autre de G. Belyavin, auteur de plusieurs ouvrages et articles sur les virus dans les années 1950. Ces références avérées (mais connues de quels lecteurs de Burroughs dans les années 1970 ?) légitiment le troisième nom, Kurt Unruh von Steinplatz, qui n'apparaît que dans le texte à caractère mythique de 1973 ; présenté comme le théoricien du caractère viral du mot dont s'inspirerait Burroughs, le personnage est sujet à caution²⁶, ce qui vient en retour mettre en cause l'autorité des références précédentes, dont la précision même peut sembler ironique. Au demeurant, la définition que Burroughs retient du virus est strictement poétique : « un virus EST une très petite unité de mot et d'image » [*a virus IS a very small unit of word and image*²⁷] – elle n'en est pas moins poétiquement exacte, en regard de la définition génétique.

La référence scientifique chez les auteurs des années 2000 est en général affichée, mais souvent de seconde main et sans indication de source : Gilles Dumoulin et Christophe Fiat tressent leur texte avec des extraits de manuels ou d'encyclopédies expliquant la nature et le comportement du virus, qui ponctuent le texte comme une relance. Chez Hanna, les caractéristiques du virus sont envisagées avec précision : son caractère intrusif, son « invisibilité », sa capacité de « réduplication » et, au préalable, de « fixation » et

²⁶ Il n'a pas été identifié et son nom antithétique prête à sourire : « *Unruh* » signifie « balancier » et renvoie à « *Unruhe* », agitation, alors que « *Steinplatz* », mot à mot « lieu de pierre », marque l'immobilité.

²⁷ BURROUGHS, *The Electronic Revolution*, op. cit., p. 7.

d'« acclimatation » servent à préciser les stratégies des « poétiques virales²⁸ ». Le texte de Gilles Dumoulin permet aussi de souligner la variété de procédés par lesquels le champ et le texte scientifiques peuvent intégrer le texte littéraire : usage d'un vocabulaire scientifique (« capsid », « virion »), citations de définitions (celle du virus donnée sans source, mais celle de l'épizootie tirée d'un « Rapport sur la maladie épizootique », quoique non daté), recours au modèle du laboratoire (la poésie est expérimentale) ou encore introduction dans le texte de diagrammes et d'illustrations scientifiques, dont le tableau du code génétique standard, que l'on est invité à lire à haute voix : la langue scientifique devient directement poétique.

Par ailleurs, on assiste à un déplacement tout à fait intéressant. Alors que dans les années 1910 et 1970, la référence au virus était explicitement renvoyée à la biologie et à la médecine, c'est par un ensemble de médiateurs que le début du XXI^e siècle se réapproprie l'image.

Elle est, d'une part, « médiée » par la théorie de la communication, à laquelle Olivier Quintyn attribue un rôle fédérateur :

La théorie de la communication et partant, la pragmatique, sont, me semble-t-il, des « sciences pilotes » pour nous, au même titre que la psychanalyse et la linguistique structurale ont pu l'être pour la génération qui nous précède²⁹.

Je me permets un *excursus*, car ce cas de figure est tout à fait exemplaire du dialogue permanent qui s'établit entre les champs disciplinaires. Claude Shannon met au point la théorie de l'information en 1948. Dès les années 1950, le concept de communication devient une base épistémologique pour de nombreuses disciplines. La biologie moléculaire va alors chercher dans la cybernétique les outils pour analyser le système de l'évolution et du fonctionnement des cellules : les biologistes parlent ainsi de « codage », de « programme », de « passage d'information », de « contrôle³⁰ ». En retour, les théories de la communication et, plus généralement, les sciences sociales, vont dans les années 1970 puiser dans la théorie épidémiologique pour penser la diffusion de l'information sur le mode de la contagion. À leur tour, dans les années 1990, les informaticiens vont chercher le modèle biologique et les outils mis au point par les épidémiologistes pour aider à comprendre le fonctionnement des virus informatiques : comme les « véritables virus », les virus informatiques « se lient à un système

²⁸ HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 22-23.

²⁹ Olivier QUINTYN, « Théories Actuelles » (n.d.). Le lien vers le Centre d'Études Poétiques (<http://www.ens-lsh.fr/labo/cep/site/cc/auteurs/poetique/quintheo.html>) semble cassé, mais un long extrait est téléchargeable à partir de son titre sur le site de l'ENS de Lyon. C'est l'article de Thomas MONDÉMÉ cité plus loin qui a attiré mon attention sur ce texte important (p. 78).

³⁰ Voir Evelyn FOX KELLER, *Refiguring Life: Metaphors of Twentieth-century Biology*, The Wellek Library Lecture Series at the University of California, Irvine. Columbia University Press, 1995 ; traduction de Gilles CHARPY et Marc SAINT-UPERY : *Le Rôle des métaphores dans le progrès de la biologie*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1999.

dont ils utilisent les ressources pour se répliquer³¹ ». Ces va-et-vient, auxquels la littérature et les arts n'échappent pas, montrent à quel point la notion d'« influence » est relative.

L'autre intercesseur de ces années 2000 est donc technoscientifique : c'est l'usage que l'informatique fait du terme « virus » à partir des années 1990³². Son expansion est liée aux pratiques de piratage [*hacking*], qui font partie de la constellation de la « poésie virale ». Le « virus informatique » est mentionné par tous les auteurs de mon corpus : Hanna colle par exemple dans son texte la liste des « Genres » de virus informatiques³³ et l'« éloge » est précédé chez Malbreil d'un historique.

Le paradoxe de ce soubassement scientifique est qu'il s'accompagne souvent d'un discours ironique, voire clairement critique à l'égard des sciences. Mais cette apparente contradiction peut s'expliquer : l'attaque porte principalement sur le caractère hégémonique du modèle scientifique, à la fois discours d'autorité fondé sur le rationalisme et rouage du système dominant³⁴. Contre cette science institutionnelle, la littérature et les arts mettent en avant le potentiel imaginaire et poétique des objets et des hypothèses scientifiques (« atteindre l'essence [de la matière] à coup d'intuition, ce que les physiciens et les chimistes ne pourront jamais faire » disait déjà Marinetti au point 11 du *Manifeste technique de la littérature futuriste*). Le détournement poétique de la science est aussi l'un des enjeux (et l'une des armes) de la littérature virale.

« POÉTIQUES VIRALES³⁵ » OU : LES SCIENCES MODE D'EMPLOI

Les approches théoriques³⁶ des poésies virales sont cependant vigilantes à mettre en avant le fait que la référence au virus ne relève pas de la seule métaphore : William Burroughs était déjà catégorique :

I have frequently spoken of word and image as viruses or as acting as viruses, and this is not an allegorical comparison³⁷.

[J'ai à plusieurs reprises parlé du mot et de l'image comme de virus, ou comme agissant comme des virus, et ce n'est pas une comparaison allégorique.]

³¹ I. KEPHART, G. SORKIN, D. CHESS, S. WHITE (centre de recherche IBM de Yorktown Heights), « Virus informatique », traduit dans *Pour la science*, n° 243, janvier 1998, p. 60-67. Malbreil en a connaissance.

³² L'idée d'écrire des programmes capables d'infecter des ordinateurs date de 1970, le premier cas d'infection répertorié (« Brain », à l'université du Delaware) date d'octobre 1987.

³³ HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 24.

³⁴ Hanna consacre par exemple un long passage à dénoncer l'application de la chimie organique à la recherche pharmaceutique (« Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 15 et 33) et un autre à la « crise de la dénotation logique » et au « divorce de la raison scientifique et du réel » (*ibid.*, p. 43-51) ; il y souligne que les auteurs concernés par la poésie virale « écrivent dans un univers de confusion épistémologique, où il est acquis que la valeur dénotative des discours scientifiques n'est pas supérieure à celle des fictions ou des poésies » (*ibid.*, p. 49).

³⁵ HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 23.

³⁶ Les textes étudiés ici sont ceux de G. Dumoulin, C. Fiat, C. Hanna, X. Malbreil et O. Quintyn déjà cités, ainsi qu'une conférence d'O. Quintyn. Même s'il n'est pas toujours explicite, ils ont un caractère manifestaire.

³⁷ BURROUGHS, *The Electronic Revolution*, *op. cit.*, p. 35.

C'est aussi ce dont témoigne, dans le corpus retenu, le souci d'examiner chaque caractéristique du virus à l'aune de sa traduction poétique. C'est donc par analogie, et même plutôt par homologie, que fonctionne la poésie virale : le virus, par son mode d'existence, est un modèle stratégique, qui permet de définir une poétique. Il répond à la question que soulève Christophe Hanna au début de son essai : « Quels sont les moyens d'action positive auxquels, non risiblement, la poésie actuelle peut prétendre³⁸ ? », en offrant « d'autres modèles d'action pragmatique³⁹ ».

Stratégique, d'abord, parce que le mode d'existence viral offre un modèle tactique pour attaquer de l'intérieur le premier ennemi désigné : le discours dominant et la manière dont lui-même contamine, c'est-à-dire manipule, l'information. Cette idée que l'idéologie s'impose par un processus de contamination de la langue a été développée par Victor Klemperer au sujet du nazisme dans *L.T.I. Lingua Tertii Imperii* en 1947 ; le texte et le thème reviennent à l'ordre du jour en France dans cette même première décennie du XXI^e siècle, comme en témoignent le roman de François Emmanuel, *La Question humaine*, en 2000, ainsi que l'essai d'Éric Hazan, *Lingua Quintæ Republicæ LQR. La propagande au quotidien*, en 2006. Mais c'est la référence à Burroughs qui est presque toujours mise en avant : sa théorie du mot et de la langue comme virus – donc d'un langage performatif, ce en quoi nous sommes bien dans le champ poétique – permet d'élaborer une stratégie de lutte contre le système de contrôle des médias, qui repose sur le brouillage des discours et peut être combattu par une pratique analogue, mais collective et massive, le piratage. Reprenant cette visée, qui faisait dans le même temps ses preuves avec la pratique du *hacking* informatique, la « poésie virale » se propose de travailler « dans la langue et par elle », pour « implanter ses cellules parasitaires dans le discours médiatique et s'y reproduire⁴⁰ ». En prenant pour matériaux les « discours ambiants⁴¹ », les poésies virales travaillent à saboter des contenus et à « contaminer le champ médiatique⁴² » pour le faire dysfonctionner.

Une telle perspective est nécessairement sous-tendue par une posture politique : « la poésie virus cherche à décoller le réel des nappes idéologiques⁴³ », elle doit permettre de « casser tous les systèmes de la société capitaliste, y compris la langue comme système

³⁸ HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 9.

³⁹ Thomas MONDÉMÉ, « Autres pratiques interprétatives », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 4, 2003, p. 70. Mis en ligne le 3 février 2009. URL : <http://traces.revues.org/3873>.

⁴⁰ DUMOULIN, « La poésie est un virus », *op. cit.*, p. 5.

⁴¹ Olivier QUINTYN, « Dispositifs poétiques », Conférence à l'Ensad de Paris, 3 novembre 2010. Consultable à l'adresse : <http://questions-théoriques.blogspot.com/> ou www.arpla.fr. L'expression se trouve en 2.3.

⁴² DUMOULIN, « La poésie est un virus », *op. cit.*, p. 2.

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

premier⁴⁴ », elle se veut « contre-propagandiste » et « activiste⁴⁵ », « subversion parasitaire⁴⁶ ». La capacité qu'ont les virus à « altérer le fonctionnement⁴⁷ » est exemplaire d'un « pouvoir subversif⁴⁸ » d'intervention qui, appliqué à la langue et à ses supports médiatiques, constitue un « processus de sabotage des systèmes symboliques d'une société⁴⁹. »

C'est donc le virus qui indique les modes d'action poétique :

La tactique utilisée par le virus est la tactique du parasite. Le virus pénètre l'hôte puis une fois dans l'hôte, le virus se glisse à l'intérieur de certaines cellules et utilise ces cellules pour se reproduire et se disséminer⁵⁰.

Olivier Quintyn résume les qualités propres au virus dont la littérature peut se saisir : « Propagation », « furtivité » et « nocivité⁵¹ ». Selon Thomas Mondémé, c'est la « non-visibilité » que porte en lui le « modèle viral⁵² » qui produit le « principe de dissimulation » qu'il juge central dans cette recherche. C'est aussi ce fonctionnement « insidieux » que Christophe Hanna analyse comme le passage d'une « technique révolutionnaire » (celle que propose Roman Jakobson dans « Qu'est-ce que la poésie⁵³ ? ») à une technique de « guérilla⁵⁴ ».

Le lien entre révolution poétique et action politique (« une poésie pratique, cherchant l'impact politique⁵⁵ », dit Hanna) est donc une caractéristique des poésies virales : « J'appelle poésie la tentative d'établir un méta-langage épistémologiquement critique des langages contemporains en tant qu'ils sont vecteurs d'idéologie », c'est-à-dire ce « qui exhiberait, derrière l'apparente neutralité objective des énoncés politiques, publicitaires etc., leur statut de mots d'ordre sous-jacents⁵⁶. » L'action de ces poésies, explique Thomas Mondémé, « s'exerce de façon ciblée sur des structures symboliques latentes qu'il s'agit d'exhumer et de faire implorer, [...] le but de ces “objets poétiques” étant de diviser la vérité, c'est-à-dire de diviser ce qui est socialement établi comme “la vérité” (qu'elle soit de nature médiatique,

⁴⁴ FIAT, *La Ritournelle*, *op. cit.*, p. 125-126.

⁴⁵ QUINTYN, « Dispositifs poétiques ». Les passages cités commencent à 3'50 et à 9'55.

⁴⁶ QUINTYN, « Théories Actuelles », p. 1.

⁴⁷ HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 23.

⁴⁸ FIAT, *La Ritournelle*, *op. cit.*, p. 125-126. Il parle à ce moment précisément des « virus informatiques ».

⁴⁹ HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰ FIAT, *La Ritournelle*, *op. cit.*, p. 126. En italiques dans le texte.

⁵¹ QUINTYN, « Dispositifs poétiques », 2'45 *passim*.

⁵² MONDÉMÉ, « Autres pratiques interprétatives », *op. cit.*, p. 71.

⁵³ Roman JAKOBSON, « Qu'est-ce que la poésie ? » (1934), repris dans *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Points », 1977 [rééd. partielle].

⁵⁴ HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 22 et 24, 26.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ QUINTYN, « Théories Actuelles », p. 1.

scientifique, pornographique, institutionnelle...) ⁵⁷ ». Cette dénonciation de l'idéologie ⁵⁸ rencontre explicitement l'anarchie en tant que refus d'une vérité transcendante. C'est ce que permet d'atteindre la tactique virale, quand on la pousse jusqu'au bout, comme le fait Christophe Hanna : le virus « rend impossible l'attente d'un résultat social [...] précisément défini, puisque rien ne permet de prévoir le mode d'évolution de différentes structures parasitées par un virus ⁵⁹ » (en quoi il se trompe pour partie).

Mais le modèle est également stratégique en ce qu'il permet, tout en agissant sur les modes d'information, de réfléchir à de nouveaux canaux de diffusion poétique. Avec euphorie, Malbreil voit dans l'expérience du virus – dans le fait d'accepter le risque d'être touché par un virus informatique – « le premier pas vers une écriture véritablement interactive ⁶⁰ ». Comme le virus, « la poésie virale se diffuse ⁶¹ », elle doit « s'infiltrer dans des territoires qui ne sont pas traditionnellement les siens », transformer les « codes sémiotiques », occuper les « macrostructures ⁶² ». Christophe Hanna fonde sur cette homologie une rupture théorique radicale : « Par principe, donc, un virus ne saurait être une forme autonome-autosuffisante, autotélique ; le virus embraye sur son contexte, il le transforme en s'y adaptant structurellement ⁶³ ». Avec cette description, il prend le contrepied de l'affirmation d'autonomie portée par la théorie littéraire depuis la fin du XIX^e siècle : la poésie n'est plus une question de forme, mais d'« exploitation des conditions contextuelles de communication ⁶⁴ ».

Je voudrais pour finir examiner comment se traduit la pratique virale dans les œuvres. Je n'en donnerai qu'un aperçu rapide, pour ne pas excéder les limites de l'article, et parce que je ne vise pas ici une étude stylistique, mais l'éclairage de quelques procédés relevant d'un processus viral. On peut regrouper ces œuvres deux à deux, selon qu'elles jouent plutôt sur le dispositif informationnel ou à l'intérieur de la langue.

I shot Kadhafi ⁶⁵ de Quintyn et le « Rapport n° 2 ⁶⁶ » de La Rédaction sont des montages de documents à caractère informationnel, extraits de presse, de *post*, formulaires, citations,

⁵⁷ MONDÉMÉ, « Autres pratiques interprétatives », *op. cit.*, p. 74-75.

⁵⁸ À un autre niveau, l'élément initial de la distance que prend Christophe Hanna avec la poétique de Jakobson tient au rôle d'« organisateur fondamental de l'idéologie » qu'il assigne à la poésie dans « Qu'est-ce que la poésie ? » (*Poésie action directe*, *op. cit.*, p. 13).

⁵⁹ HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 25. Cela rejoint la théorie des « unités dormantes » (*ibid.*, p. 24) ou du « virus latent », également développée par BURROUGHS dans *The Electronic Revolution*, *op. cit.*, p. 20. C'est aussi, selon Otomo Yoshide, cette capacité à provoquer des relations inattendues qui confère son pouvoir de création au virus.

⁶⁰ MALBREIL, « Éloge des virus informatiques... », p. [3].

⁶¹ DUMOULIN, « La poésie est un virus », *op. cit.*, p. 2.

⁶² HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 26.

⁶³ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁵ Olivier QUINTYN, *I shot Kadhafi*, affiche, 2011. En ligne à l'adresse : <http://questions-theoriques.blogspot.fr/2011/07/svp-2011-i-shot-kadhafi.html>

témoignages, photos. Le premier illustre la notion de « *sampling virus* », soit l'échantillonnage, le montage, le mixage ou le *cut up* de tout type de documents « en vue de leur contamination réciproque, infiltration des langages technico-commerciaux, pornographiques, politiques⁶⁷ ». Le second recourt à ce que Christophe Hanna décrit comme les procédés propres à la catégorie des poésies virales : la « dérivation partielle de macrostructure orthodoxe », ou modification d'une « forme-site » ; et l'« occupation des macrostructures orthodoxes », ou détournement du contenu⁶⁸. C'est le télescopage des discours, des formats, des situations qui fait apparaître le caractère insupportable du décalage entre discours (informations, protocoles, ...) et réalité.

Une autre approche de la poésie virale intervient plus directement au niveau du discours : les deux autres exemples, qui ne relèvent pas du groupe des théoriciens de la poésie virale, travaillent plutôt des procédés de contamination de la langue. Il s'agit, d'une part, d'un extrait de *nihil, inc.* de Sylvain Courtoux⁶⁹, qui illustre la technique de parasitage par des interpolations typographiques et linguistiques constantes, superposant fiction et citations, notamment de chansons, formules en français ou en anglais, autour des thèmes récurrents de la guerre, de la dictature, du terrorisme. D'autre part, j'ai retenu un passage de *United problems of coût de la main-d'œuvre* de Jean-Charles Massera⁷⁰, qui fait dialoguer un chef d'entreprise et une mère de famille dont les discours se contaminent progressivement. Les poésies virales offrent donc au lecteur « la possibilité d'éprouver [...] ou de déjouer les liaisons syntaxiques automatisées, les sélections lexicales obligées, par quoi les réalités contextuelles se constituent⁷¹ ».

Le virus agit ainsi à deux niveaux : il parasite la langue et les dispositifs de l'institution, et il contamine le lecteur, obligé de transformer ses codes de lecture, confronté à cet effort de « désautomatisation⁷² » dans lequel Roman Jakobson voyait, quoi qu'en ait C. Hanna, l'une des fonctions de la poéticité.

⁶⁶ LA RÉDACTION [Christophe Hanna], « Rapport n° 2 remis le 15.IX.98 = Test des notions : vraisemblable / crédibilité / preuve », in : *Ouvriers vivants*, Romainville, Al Dante, 1999.

⁶⁷ Olivier QUINTYN, cité par Christophe FIAT dans *Textualités et nouvelles technologies, éc/arts*, n° 2, 00-01, p. 260-261. Il explique au début de sa conférence à l'Ensad que les discours politiques, publicitaires et pornographiques constituent les « trois grandes formes d'efficacité » (« Dispositifs poétiques », 1°).

⁶⁸ HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 26-27.

⁶⁹ Sylvain COURTOUX, *nihil, inc.*, s.l., Al Dante, 2008. La métaphore du virus, de la contamination et de la contagion fait partie de l'appareil qu'il mobilise à côté de la métaphore du cancer, qu'il semble préférer. C'est aussi le cas de Philippe Boissard, « hackt°-theory(Z) », consultable sur le site de la revue *Doc(k)s* : <http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas/f/collect/f/auteurs/f/B/f/BOISSARD/f/texte/f/hacktion-docks.htm>

⁷⁰ Jean-Charles Massera, *United problems of coût de la main-d'œuvre*, repris dans *United Emmerdements of New Order*, Paris, P.O.L., 2002.

⁷¹ HANNA, « Contre une poétique du bibelot », *op. cit.*, p. 61.

⁷² Jakobson emprunte cette notion à Victor Chklovski, « L'art comme procédé » ([1917], 1925), cité dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, traduction de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1965, coll. « Points », 2001, p. 75-97.

Pour une démarche poétique à la recherche d'un langage « immédiatement performatif », d'un « Poème-effectif⁷³ », le virus constitue un modèle tactique et formel qui agit jusque dans la langue (processus, procédures, procédés). Sorte d'« image-époque », le virus est donc un bon objet d'étude pour envisager la complexité des relations « souterraines » entre la science et la littérature. J'entends ici « souterrain », non comme « caché » (puisque nous avons pu voir que, même diffuses et multiples, les références aux recherches ou présentations scientifiques étaient réelles et affichées), mais comme ce qui peut innover de manière complexe un projet littéraire. Les sciences sont autant, pour la littérature, un réservoir d'imaginaire, qu'un modèle pragmatique pour le mettre en œuvre.

ANNEXES

- Olivier QUINTYN, *I shot Kadhafi*, affiche, 2011. En ligne à l'adresse : <http://questions-theoriques.blogspot.fr/2011/07/svp-2011-i-shot-kadhafi.html>
- LA RÉDACTION [Christophe Hanna], « Rapport n° 2 remis le 15.IX.98 = Test des notions : vraisemblable / crédibilité / preuve », in : *Ouvriers vivants*, Romainville, Al dante, 1999 [Extrait]
- Sylvain COURTOUX, *nihil, inc.*, s.l., Al Dante, 2008 [Extrait]
- Jean-Charles MASSERA, *United problems of coût de la main-d'œuvre*, repris dans *United Emmerdements of New Order*, Paris, P.O.L, 2002 [Extrait]

⁷³ HANNA, *ibid.*, p. 22 ; FIAT, *La Ritournelle*, *op. cit.*, p. 126. C'est un trait partagé par les esthétiques d'avant-garde.