

PRÉCISIONS PRÉLIMINAIRES SUR LE ROMAN « = »

PAR HUGO BERNARD

À l'orée de cette présentation, il est utile de livrer aux plus intéressés quelques précisions sur le roman intitulé « = », réalisé de janvier à novembre 2020, et présenté pour la première fois sur la plateforme virtuelle qu'est le *Musée Extd*. Je me permets donc de livrer ici certains éléments essentiels pour la lecture et la compréhension de cette œuvre, éléments qui, *écrivons-le tout de suite*, seront réemployés et/ou remaniés dans un texte explicatif publié ultérieurement.

Si l'appellation de *roman* a de quoi intriguer ceux et celles qui s'en tiennent aux ouvrages où les phrases rédigées en écriture latine ne cessent de recouvrir les pages, = se situe plus exactement dans cet *au-delà* de la prose qui se manifeste par l'*Hypergraphie*.

Art de la poly-écriture inventé par Isidore Isou, ce domaine se caractérise par l'organisation émouvante de l'intégralité des signes de la communication, existants ou inventés. C'est notamment au sein de son *Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman*, qui précédait la première narration en prose hypergraphique, intitulée *Les Journaux des Dieux*, qu'Isou exposait en 1950 les premiers principes de la super-écriture. D'abord nommée *métagraphie* à la date indiquée pour attribuer à ce territoire une appellation neuve qui désigne l'*après* de la mono-écriture romanesque, cette discipline eut comme nom définitif *Hypergraphie* à partir de 1953¹ afin de désigner le dépassement de l'écriture mono-disciplinaire par une *poly-écriture* ou une *super-écriture* qui embrasserait les signes passés et à venir de la transmission.

De cette mise en relief de l'origine de cet art, le corpus dont il est question ici s'inscrit dans la lignée de plusieurs auteurs qui ont exploré cette discipline, et pour ne citer que les plus connus : Isou, Pomerand, Lemaître, Sabatier, Hachette, Satié, Poyet, Broutin, Caron et Gillard.

Comme les accomplissements de ces personnalités, = exulte à employer toute sorte de graphies issues, en premier lieu, d'arts distincts, du roman au théâtre, en passant par la musique, la poésie, la peinture, la photographie ou encore le cinéma ; puis, en second lieu, d'autres branches du Savoir, aussi bien scientifiques, techniques, philosophiques que théologiques. Ainsi, parmi les quelques transcriptions empruntées à ces diverses branches culturelles, étrangères à l'Art avant l'apparition de l'*Hypergraphie*, ce roman comporte plusieurs écritures

comme des pétroglyphes (pierre Inga), des hiéroglyphes (pierre de rosette), des cunéiformes, des lettres runiques, latines, grecques, hébraïques, arabes, cyrilliques, hangules, tiffinaghs, oghams, shaviens, brailles, morses, binaires, des graphèmes empruntés à la chimie, l'alchimie, l'algèbre, la géométrie, la logique formelle, l'astronomie (phases lunaires), ou encore des signes issus du chinois (sinogrammes), dévanagari, laotien, de l'odia (uktala lipi), du langage des signes (transcrit), des symboles religieux, de l'astrologie, des jeux d'échecs, dés, puzzle, de la signalétique, laverie, monnaie, marque de commerce, hobo, numérique (arobase, clavier, USB, ...), etc.

De cette vaste liste qui illustre un fragment des possibilités émotives énormes de la super-écriture, il convient d'ajouter que cette expression ne se limitait pas dès son origine à être une simple compilation de graphèmes acquis. Dès 1950, Isou avait ouvert cette discipline à l'invention de signes neufs dont l'artiste serait, de sa conception à sa concrétisation, leur auteur.

Par ses diverses incarnations qui empruntent aux écritures passées tout en s'ouvrant sur l'invention présente, le *signe* s'avère donc l'*unité de composition émouvante* de l'*Hypergraphie*.

Dotée d'un *champ de force* considérable², cette particule permet d'envisager une masse colossale, sinon vertigineuse, d'agencements à défricher et à inventorier. De même, si les combinaisons de signes peuvent, là aussi, exploiter diverses associations artistiques propres aux arts qui précédaient l'*Hypergraphie* (vers, montage, perspective, dialogue, ...), elles n'en restent pas moins ouvertes à la création d'inédits agencements ou structures³.

J'en reviens à = qui eut comme point de départ un certain *retour aux sources*. En effet, avant même d'en amorcer la rédaction, il m'est apparu intéressant de revenir aux origines de cette branche émouvante qui eut comme *acte de naissance* la publication du premier roman métagraphique d'Isou, à savoir *La genèse*, mais aussi, sur le plan esthétique (au sens scientifique du terme), son *Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman*.

2. Il est ici référence à la *partie IX* du texte *Les champs de force de la peinture lettriste. Nouvelles précisions sur la mécanique, la matière, le rythme et l'anecdote de l'hypergraphie*, Isidore Isou, Éditions Roberto Altmann – Isidore Isou, 1964. p.56.

3. Je ne parle même pas des entremêlements possibles entre des associations pré-hypergraphiques et celles, neuves, qui sont ou seront propres à cet art.

1. Employé pour la première fois dans le texte d'Isou *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*, Tome 1 (Bordas, 1953) et Tome 2 (CICK, 1970).

Dans les deux parties initiales de cet ouvrage qui présentent une *définition créatrice* ainsi qu'une *histoire novatrice de l'art de la prose*, de ses origines rhétoriques jusqu'à son anéantissement par James Joyce, l'auteur exposait, dans le troisième chapitre de *l'Essai*, plusieurs thèses qui allaient constituer certains principes de la métagraphie. Pour ne citer que ceux-ci, la *pictoprose*, qui introduisait la peinture dans le roman, la *métécisation*, qui comportait la création d'alphabets neufs, et l'*écriture sacralisée ou hiéroglyphique*, qui proposait des *jeux d'esprit* (comme le rébus), constituaient autant d'approches pour substituer des expressions maintes fois rédigées avec l'alphabet latin par de nouvelles représentations, déchiffrables ou non.

À l'égard d'une prose qui était belle et bien morte avec l'auteur de *Finnegans Wake*, il s'agissait pour Isou, dans ce moment naissant de la post-écriture, de «garder, au moins provisoirement, les articulations de l'ancienne écriture dans la nouvelle, correspondant à de vieilles habitudes de pensée et de sensibilité»⁴. Or, c'est précisément à cet instant originaire auquel j'ai souhaité revenir, non pas pour effectuer sa répétition ou sa déclinaison, mais pour en développer et en déterminer, si possible, une portée nouvelle.

Ce mouvement étant plus un *tour* qu'un *retour*, il s'agissait de partir des quelques propositions isouiennes pour en effectuer des expansions théoriques et pratiques singulières dans la *période négative* de l'Hypergraphie. En ce sens, je positionne d'emblée = comme une exploration de la mise en doute, de l'hermétisme, de l'anéantissement ainsi que de l'automatisme de l'art de la poly-écriture.

À cette affirmation, les individus familiers avec le Lettrisme ou l'Hyper-créatisme sauront qu'ici, je fais explicitement référence à la *loi esthétique des deux hypostases*, également inventée par l'auteur des *Journaux des Dieux*, qui décrit l'évolution de tout art en deux phases successives et irréversibles que sont l'*amplique* et le *ciselant*.

L'*amplique* est cette première période où les éléments d'un art et leurs combinaisons vont, tout en se perfectionnant, se soumettre à l'expression de différents thèmes empruntés au sein de la Culture et de l'existence. Le *ciselant* est, quant à lui, le second moment d'un art où ses compositions et particules vont progressivement se désintéresser des sujets à exprimer pour être envisagés dans leur dimension hermétique, anéantissante et automatique.

Applicable à n'importe quel art, ce cheminement s'illustre ainsi dans le roman, l'art de la prose, en deux temps: *constructif* de Pétrone et Longus jusqu'au romantique Hugo, puis *déconstructif* de Stendhal à Joyce. L'Art de la super-écriture étant lui-même soumis à cette évolution positive et négative, = s'avère être une réalisation hypergraphique cise-

lante qui souhaite explorer le *chant du signe*.

Dans la majorité de mes travaux artistiques, chacun de mes ensembles majeurs (*Inconcevable*, *Du meilleur au pire*, *Consortium*) s'établit à partir d'une sorte de *programme*, à la fois déterminé et suffisamment large pour ne pas être entravé dans sa progression. Afin de fournir une brève explication de cette œuvre hypergraphique, il me paraît donc plus simple de livrer aux lecteurs ses principales caractéristiques pour savoir *de quoi il est question ici*. Voici donc, résumés en plusieurs points, les objectifs que cette réalisation romanesque a essayé de satisfaire⁵:

1°) Utiliser différents supports ou outils numériques, insuffisamment exploités, mal employés ou totalement délaissés par les hypergraphes antérieurs.

Si cet ensemble se manifeste essentiellement par une multitude de fichiers numériques (.jpg, .mov, .gif, ...), ma collaboration avec le *Musée Extd.* m'a permis de créer un site web qui soit à même de présenter les divers contenus et contenants de ce roman. La structure de cette plateforme ayant pour but de refléter la structure romanesque de cette somme, l'internaute est libre de parcourir et de découvrir 111 chapitres qui font appel à différents outils et techniques numériques (logiciels de composition, scrolling, ...) pour la réalisation de signes et leurs associations.

Sur ce point, je tiens à préciser que le caractère virtuel de cet accomplissement hypergraphique permet à ses composants (chapitres) d'être présentés en différentes situations qui dépassent le seul cadre de ce musée numérique, à savoir des lieux d'exposition plus communs (galeries, musées, cinémas, ...), tant qu'ils seront équipés d'un dispositif qui soit capable de projeter ou de montrer ces différents fichiers.

2°) Introduire et systématiser le dynamisme dans la super-écriture, aussi bien dans le signe que dans ses associations.

Manque considérable dans la super-écriture émouvante, l'introduction du mouvement ou de la succession spatiale et temporelle s'effectue dans plusieurs dimensions toméïques de ce roman, comme sa mécanique (moyens de réalisation), ses éléments (signes), ses rythmes (combinaisons de signes) ou ses thèmes. Cet effort étant plus particulièrement focalisé sur les particules, leurs combinaisons et leurs anecdotes, le dynamisme s'imisce aussi bien dans la section visuelle, auditive et/ou idéatique du signe que dans ses agencements. L'apparence optique de cette unité, sa signification ainsi que la structure au sein de laquelle elle est embrassée se trouvent ainsi constamment bouleversées, mouvantes, et permettent d'explorer des composants et composés hypergraphiques jusqu'ici inenvisagés, sinon vulgairement abordés par mes aînés.

4. *Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman* in *Les Journaux des Dieux*, Escaliers de Lausanne, 1950. p.144

5. Le texte mentionné au début développera plus longuement chacune de ces propositions pour les éclaircir et les inscrire au sein de l'Hypergraphie ainsi que de l'Hypergraphologie.

Délaissant le simple écoulement des reproductions déjà épuisé, l'outillage cinématographique est majoritairement employé ici pour que la graphie s'anime, aussi bien sur le plan de la notation artistique que celle, rigoureuse, scientifique. Le roman = constitue une preuve que la super-écriture est capable d'intégrer intelligemment et créativement le mouvement dans ses destinations distinctes que sont l'*exactitude* et l'*harmonie*. J'ajouterai que cette œuvre constitue, à mon sens, une étape marquante dans la constitution du *livre numérique et dynamique*, support hypergraphique et hypergraphologique qui sera de plus en plus utilisé à l'avenir et qui trouve, ici, l'une de ses premières applications.

3°) Mettre en doute, anéantir et automatiser la fonction significative de la super-écriture, en particulier par le biais d'un déséquilibre et d'une dislocation entre la dimension son et/ou du signifié et la dimension visuelle du signe.

En partant de la métécisation isouienne qui consistait à remplacer la section optique des écritures passées par de nouvelles graphies, ce roman a questionné l'*exactitude du signe* en tant que cet élément est supposé, dans la phase constructive de l'Hypergraphie, renvoyer correctement à une réalité ou abstraction empruntée à la Culture et à l'existence. Cette interrogation m'a personnellement conduit à créer des chapitres qui délaissent l'écriture viable et fiable d'une sonorité ou d'un sujet, forgée depuis des millénaires, pour envisager des renvois symboliques, des décalages hermétiques ainsi que des non-correspondances radicales entre la vision et le son, et du même coup, entre le signifiant et le signifié.

De ce registre émouvant, il m'a été donné d'envisager sur le plan théorique tous les signes qui délaissent le caractère symétrique du rapport *signifiant-signifié* sous le terme de *signes inexacts*. Constitutifs de la *somme dyscripturale*, ces particules et leurs combinaisons possèdent aussi bien des répercussions artistiques que scientifiques, notamment dans les mathématiques et la linguistique⁶.

En dehors de cette proposition, ce roman présente aussi diverses expérimentations de ce que j'ai appelé la *polyvalence du signe*, principe qui consiste à soumettre plusieurs graphèmes à un son ou une idée, et inversement, plusieurs idées ou sonorités à un même graphème⁷. La polysémie n'étant qu'une infime partie, cohérente, de la totalité des possibilités sémantiques qui embrassent également l'incohérence, la fausseté ou le mensonge, celle-ci n'est que de la poussière face à la montagne des renvois multiples qu'un signe est capable d'effectuer, aussi bien

exacts qu'inexacts, une fois qu'il délaisse sa fonction de *particule de signification et/ou de composition*.

4°) Repenser ce qu'est un signe, notamment par la création d'un composant qui se prend pour un composé de l'Hypergraphie.

La croyance qu'un signe se manifesterait par le biais d'un visuel unifié est ici discutée pour mieux être pulvérisée. Le roman = se pose, se re-pose et se re-re-pose l'une des questions quintessentielles de l'art hypergraphique, à savoir « *qu'est-ce qu'un signe ?* », afin de mieux torturer et défigurer la brique fondamentale de cette discipline.

L'intégralité des propositions menées dans le roman = constituent une multitude de réponses à cette formule et présentent, à mon avis, *une conception plus profonde du signe*. De là, et en l'attente de différents écrits sur ce sujet, je peux déjà affirmer que la classification isouienne des unités de la super-écriture en trois catégories que sont le signe *phonétique (non-conceptuel)*, *lexical* et *idéographique*, s'avère insuffisante pour envisager ou même comprendre les attitudes positives et négatives de cette unité dans l'évolution amplique et ciselante de l'Hypergraphie.

Dans le registre déjà évoqué de la non-correspondance entre la section visuelle et celle auditive du signe, j'ai également été amené à la création de signes dits *complexes* qui se manifestent par un enrichissement superflu de la dimension optique du signe pour noter un phonème, un mot, une phrase ou une idée. Du petit ornement inutile au florilège graphique insignifiant, l'état paroxystique de ce genre de particules se résumerait par la formule suivante : *un seul et unique signe dont l'apparence visuelle contient un maximum d'écritures existantes et inventées pour ne renvoyer qu'à un vulgaire bruit*. À l'instar de la proposition proustienne et de la proposition monologale joycienne qui ont *dé-formé* la phrase, plusieurs chapitres envisagent des unités qui se prennent pour des compositions tout entières, effaçant les distinctions attendues, convenues, entre l'unité et le combiné dans la super-rédaction. De cette confusion apparente entre le composé et le composant qui, de toute façon, reste encadrée par une notation exacte et mathématisée, cet alourdissement visuel convoque une possibilité ciselante hyper-scripturale supplémentaire dans l'abandon de l'anecdote au profit d'une forme donnée.

5°) Créer un cadre notatif à partir duquel l'artiste pourra satisfaire les objectifs 1, 2, 3 et 4.

Essentielle dans l'intégralité de mes travaux artistiques, la notation s'avère être la clef de voûte de ce roman puisqu'elle permet d'écarter les ambiguïtés quant aux unités et combinés des secteurs toméiques. Particulièrement employé pour déterminer plusieurs strates formelles, ce système de notation scientifique a été pensé depuis la structure globale du roman jusqu'au plus petit signe d'un chapitre.

Empruntant largement à l'algèbre comme à la géo-

6. L'écrit mentionné développera plus en détail la distinction entre *signe exact* et *signe inexact* au sein de la super-écriture, tout en reclassant les apports esthétiques isouiens dans l'Hypergraphie qui, parfois, s'avèrent désordonnés à l'égard d'une quelconque évolution amplique et ciselante.

7. Il en va de même pour le rapport *signifiant-signifié* qui s'ouvre à la pluralité des signifiants pour un seul signifié, et inversement, à la multiplication des signifiés pour un seul signifiant.

métrie, la super-écriture objective mentionnée s'exprime d'abord au travers d'un sommaire qui a abandonné la succession précise et successive de chapitres pour se transformer en diagramme d'Euler ou de Venn. Inspirée par la schématisation de la théorie des ensembles, cette construction géométrique envisage la disparition d'un ordre de lecture imposé pour laisser l'internaute explorer sept ensembles, tous colorés et nommés respectivement comme suit : *statique* (rouge), *dynamique* (jaune), *alphabet* (rose), *mono-signé* (vert), *lorem ipsum* (bleu), *super-temporel* (violet) et *polyautomatisme* (orange). Symbolisant différentes explorations de l'Hypergraphie, chaque ensemble contient une collection de signes qui s'avèrent être les titres des divers chapitres de =. Ainsi, plutôt que de proposer une découverte linéaire d'un roman qui, de toute façon, ne narre plus grand-chose, le lecteur se promènera dans ce corpus pour découvrir ces sept catégories au travers de chapitres qui en constitueront les diverses concrétisations. D'ailleurs, avec un peu de curiosité, l'internaute découvrira que dans ce roman sont dissimulés des para-sommaires ainsi que d'autres chapitres.

En deçà de *ce sommaire non-sommaire*, les lecteurs constateront que tout chapitre est constitué d'une ou de plusieurs doubles pages qui obéissent à une présentation visuelle identique. Chaque double-page est en effet divisée en deux parties : la « Notation » à gauche, et le « Chapitre » à droite.

La section « Notation » possède les fonctions suivantes :

- a) Lister le ou les signes employés dans la section « Chapitre » ;
- b) Rendre compte des différentes associations son-visuel proposées dans les signes ;
- c) Préciser l'organisation émouvante employée dans la section « Chapitre ».

Ces fonctions se trouvent assurées par ce que j'ai nommé un *filet d'application notative*, tiret blanc qui permet d'indiquer comment une certaine notation, explicitée à gauche, est appliquée dans l'espace romanesque, située à droite. Ce marqueur jouissant d'un ordre de lecture occidental, celui-ci invite les individus à intégrer de nouvelles écritures *avant* de savourer leurs exploitations gratuites et bouleversantes.

Comme la transcription est souvent amenée à changer au sein d'un même chapitre ou d'une même double-page, le filet mentionné assure la séparation entre les différents systèmes scripturaux, que ce soit dans leur explication ou leur utilisation. Par-là, je veux dire que cet indicateur permet tout d'abord au lecteur de distinguer ce qui, dans la section « Notation », différencie une graphie d'une autre graphie, en délimitant l'explicitation de chaque type d'écriture par l'apparition d'un nouveau tiret. En compartimentant chaque notation à l'aide d'une multitude de filets, l'artiste possède alors le luxe de situer avec minutie leur effectivité respective au sein de la page de droite.

Toujours au sein de la section « Notation », on

remarquera dans certains chapitres que le signe \Rightarrow sert à indiquer la présence d'une transcription, sinon le passage d'une écriture à une autre. Pour ne prendre que cet exemple, la relation « $A \Rightarrow \odot$ » permet d'indiquer comment la sonorité de la lettre A prend une nouvelle apparence, celle d'un soleil. De ce symbole, et en lisant intégralement cette œuvre (si cela est vraiment possible), le public fera le constat que n'importe quel visuel peut renvoyer à n'importe quelle sonorité, et par élargissement, n'importe quel signifiant à n'importe quel signifié. À partir de ce dispositif, le roman = répond à la définition même de l'Hypergraphie, à savoir la multiplication des graphies acquises et à inventer. Cependant, comme aucune autre réalisation avant elle, cette réalisation pousse la pluralité au délire, à l'aberration, et vient dissoudre toute cohérence scripturale, là où une ou plusieurs images peuvent noter une ou plusieurs sonorités, et où un ou plusieurs signifiants peuvent noter un ou plusieurs signifiés. À cette originalité qui vient ruiner l'âme d'une super-écriture censée être précise et fiable, la *flèche de transcription* demeure d'autant plus essentielle pour préciser et garantir la nature *inexacte* et *complexe* de certains signes employés.

Pour clore cette brève présentation, je tiens à redire que le cadre notatif présenté ici me paraît neuf, puisqu'il permet à l'hypergraphe de *super-écrire tout en super-précisant son super-écriture*. En mettant en regard un *système de notation* avec un *système d'émotion*, sinon une exactitude avec une harmonie, je suis parvenue à offrir des œuvres où se côtoient, sans se confondre, une super-écriture scientifique et mathématisée avec une super-écriture artistique. La première permettant de déterminer la seconde, la super-notation objective de cette œuvre permet aux signes hypergraphiques et à leurs assemblages de s'adonner à la facette suggestive, dense et folle de la phase ciselante de tout art, et dans le cas qui le nôtre, de s'abandonner tout entière à la disparition progressive des fonctions originelles et pratiques de toute écriture, à savoir *enregistrer* et *communiquer*.

Novembre 2020.