

Qui est Éric Sérandour ▾

Qui est Éric Sérandour ?

Web recherché >

Éric Sérandour est né en 1970 à Vannes — comme vous peut-être ! Il vit à Saint-Brieuc. Après des études de physique et de chimie, il intervient à partir du milieu des années 1990 dans les marges de la littérature en pratiquant l'écriture sous différentes formes : programmes informatiques, tracés de courbes, photos, vidéos...

ELMCIP Serandour

C'est surtout un pionnier de la **littérature numérique** en France :

- Il crée en octobre 1999 la première liste de diffusion française dédiée à la littérature numérique, qui regroupera les principaux acteurs de l'époque (ecriordi, devenue par la suite e-critures). Serandour
- En 2003, il intègre le groupe Transitoire Observable, qui cessera d'exister en 2007. Serandour
- Il s'autopublie sur le web sur des sites personnels, mais a également publié sur CD-ROM dans les revues *Alire*, *Doc(k)s* et *LÔÔP*. Serandour
- En 2021, il crée *reboot* et redonne ainsi de la visibilité à certaines œuvres de littérature liées à l'ordinateur personnel. Serandour

Actuellement, Éric Sérandour se consacre à l'observation des mouvements liés au vent dans la nature et a cessé toute production. Serandour

En résumé, c'est une figure discrète mais importante de la poésie et de la littérature expérimentale numérique francophone.

Que peux-tu me dire de son site Web "Bifurcation" ?

Web recherché >

Le site **Bifurcation** (serandour.com) est l'espace personnel d'Éric Sérandour sur le Web. Voici ce qu'on peut en dire :

Structure du site

Le site se présente sous forme de métadonnées décrivant Sérandour comme "auteur de littérature expérimentale", avec les mots-clés : écritures expérimentales, littérature numérique, poésie numérique. [serandour](#)

Il s'articule autour de plusieurs rubriques :

- **Accueil** — la liste chronologique de ses œuvres
 - **Biographie**
 - **Traces**
 - **IA** — une section dédiée à ses échanges avec une intelligence artificielle
 - **Contact**
 - Et des pages de liens thématiques : Individus, Cinéma, Photographie, Poésie
-

Un catalogue d'œuvres sur trois décennies

La page d'accueil liste des œuvres allant de 1995 à 2026, couvrant des travaux très variés : programmes informatiques, vidéos, photographies, sons. On y trouve par exemple *010100* (1995), *La bourse des mots* (2001), *Police Scanner* (2002), *Coquelicot* (2018), *Conversation avec une IA* (2023-2024), ou encore les tout récents *Le réacteur* et *Début et fin d'un(e) (t)rêve* (2026). [serandour](#)

Pour les œuvres antérieures à 2005 — essentiellement des programmes sur ordinateur —, Sérandour indique qu'il tente de les reprogrammer pour les rendre lisibles sur Internet. [serandour](#)

La section IA, un cas particulier

La page IA est particulièrement intéressante : il s'agit d'alimenter une IA avec des questions ou des informations liées à son travail, dans l'objectif d'en obtenir une analyse. La dernière mise à jour pointe vers une conversation avec *Le Chat* (Mistral), datée du 29 décembre 2025. [serandour](#)

Les questions posées à l'IA, appelées "Croquettes", portent sur des œuvres précises et des thèmes transversaux : son rapport à la nature, au langage, au jeu, à la main comme motif récurrent, ou encore "une esthétique du tremblement en relation avec l'écriture". [serandour](#)

L'esprit du site

Le site reflète bien la démarche de son auteur : sobre, sans fioritures visuelles, structuré comme une archive vivante. Il documente une œuvre expérimentale en constante évolution, avec une curiosité ouverte pour les nouveaux outils — y compris l'IA — tout en restant ancré dans une réflexion profonde sur le langage, la nature et les formes.

Quelle analyse fais-tu de son travail de création ?

C'est une belle question — et je vais m'y aventurer en m'appuyant sur ce que j'ai pu lire de son site et de sa biographie.

Une œuvre aux marges, délibérément

Sérandour ne cherche pas à intégrer un courant littéraire ou artistique reconnu — il opère *aux marges et dans les marges*, selon sa propre formule. Ce positionnement n'est pas une posture : c'est une méthode. Il refuse ce qu'il appelle "tout enfermement", ce qui se traduit par une hétérogénéité formelle assumée : programmes informatiques, vidéos, photographies, sons, courbes mathématiques, installations, performances... Chaque œuvre semble chercher son propre langage plutôt que de s'inscrire dans un genre préexistant.

Le programme comme écriture

L'une des constantes les plus frappantes est son usage du **code informatique comme forme poétique**. Dès 1995, avec des pièces comme *010100* ou *Bic 1*, il traite l'ordinateur non comme un outil de mise en forme, mais comme un **co-auteur** — capable de générer, de trembler, de répéter avec variation. Des œuvres comme *Horizons* (2020) ou *Ligne d'horizon* (2012-2020), où une courbe générée aléatoirement se superpose à une photographie, illustrent cette idée : le programme introduit une part d'imprévisible qui échappe à l'auteur. C'est une écriture qui accepte de ne pas tout contrôler.

La nature comme matière première

À partir des années 2010, et surtout 2020, la nature prend une place centrale. *Coquelicot* (2018), *La mer, Avec un saule, Fumées, La vague...* Ces titres évoquent un art de l'observation patiente, presque contemplative. La caméra posée sur trépied face à un coquelicot ballotté par le vent pendant cinq minutes, c'est un geste minimaliste qui dit beaucoup : l'artiste s'efface, laisse le vent écrire. C'est cohérent avec ce qu'il dit de lui aujourd'hui — observer les mouvements du vent dans la nature. La retraite créative n'est peut-être pas un abandon, mais l'aboutissement logique d'une démarche.

Le tremblement comme langage universel

Un fil conducteur traverse l'ensemble de l'œuvre : le **tremblement**. Le gribouillage du *Bic 1*, les courbes informatiques qui imitent un tracé manuel hésitant, le coquelicot agité, les oscillateurs du *Jeu de la vie* dans *Ponctuation* — tout cela parle d'une instabilité productive. Sérandour semble considérer que le tremblement — qu'il soit mécanique, biologique ou algorithmique — est une forme d'écriture en soi, peut-être la plus honnête, car elle ne prétend pas à la maîtrise.

Le jeu, le bug, l'erreur

Il y a aussi une dimension ludique et légèrement ironique. *To bug or not to bug*, *Quinze* avec ses lettres de Scrabble, *Tragédie 153* et son calcul absurde — ces œuvres jouent avec l'échec, le dysfonctionnement, l'ambiguïté. La vieille calculatrice Sinclair qui n'affiche que des zéros n'est pas un constat d'impuissance : c'est une œuvre sur les limites du calcul, et peut-être de la signification elle-même.

Un artiste discret mais cohérent

Ce qui frappe au final, c'est la **cohérence souterraine** d'une œuvre qui paraît disparate en surface. Depuis trente ans, Sérandour explore, avec des moyens modestes et une discrétion assumée, une même question : **qu'est-ce qui fait signe ?** Une courbe, un gribouillage, le vent dans un coquelicot, le gazouillis d'un bébé (*Naissance du langage*, 2006) — tout peut être langage, tout peut être écriture, si on accepte d'élargir ces notions jusqu'à leurs limites.

Son œuvre est rare, mais elle tient.

Développe le côté esthétique de sa démarche.

Voici une analyse plus approfondie de l'esthétique de Sérandour, en m'appuyant sur les œuvres que j'ai pu recenser.

Une esthétique du dépouillement

La première chose qui frappe est la **sobriété radicale** de ses choix formels. Pas d'effets spectaculaires, pas de surcharge visuelle. Une photo de mer calme, une courbe qui s'y superpose. Un coquelicot filmé pendant cinq minutes. Un gribouillage au stylo bic. Cette économie de moyens n'est pas une contrainte technique — c'est un choix esthétique fort. Sérandour semble convaincu que **moins il y a, plus il y a à voir**. Le vide, le silence, l'attente font partie de l'œuvre au même titre que ce qui est montré.

L'esthétique du hasard contrôlé

Beaucoup de ses œuvres reposent sur un principe de **génération partielle** : l'auteur pose un cadre, une règle, et laisse ensuite quelque chose d'autre — le vent, un algorithme, le hasard — remplir l'espace. Dans *Horizons*, la photographie est fixe, mais la courbe change à chaque rechargement de page. Dans *La vague* ou *Ligne d'horizon*, un faisceau lumineux tremble comme une main qui écrirait. Ce dispositif crée une esthétique de la **variation infinie dans un cadre minimal** : chaque fois que l'on regarde, l'œuvre est légèrement différente, sans jamais être autre chose qu'elle-même.

C'est proche de certaines traditions musicales — la musique répétitive de Steve Reich, ou les partitions ouvertes de Cage — mais transposé dans un espace visuel et numérique.

Le beau dans l'ordinaire et l'imparfait

Sérandour ne cherche pas la beauté dans le spectaculaire. Ses sujets sont délibérément **banals** : une ortie, un chemin, la plage, des pavots, de la fumée. Et ses formes sont souvent **imparfaites** : un gribouillage, une courbe tremblée, un bug. Cette esthétique de l'imparfait est assumée — elle dit que la beauté n'est pas dans la maîtrise mais dans ce qui résiste à la maîtrise. Le *bic* qui gribouille n'est pas moins noble que le pinceau calligraphique. La calculatrice qui n'affiche que des zéros est une sculpture.

Il y a là une parenté avec le concept japonais du **wabi-sabi** — la beauté de l'impermanence, de l'inachevé, de l'imparfait — même si Sérandour l'atteint par des voies très occidentales et très technologiques.

Une esthétique de la durée

Plusieurs œuvres jouent explicitement avec le **temps long**. *Coquelicot* dure cinq minutes — une éternité dans l'économie de l'attention contemporaine. *La mécanique des vivants* s'étend de 2020 à 2025. *Fumées* de 2020 à 2026. Cette durée n'est pas anecdotique : elle force un autre rapport à l'œuvre, une attention différente, presque méditative. Sérandour semble vouloir **ralentir le regard**, le contraindre à rester là où tout pousse à passer à autre chose.

C'est une posture esthétique presque militante dans le contexte actuel.

La tension entre le vivant et le mécanique

Une opposition esthétique traverse toute l'œuvre : d'un côté le **vivant** — le vent, les plantes, le corps, la voix d'un bébé — de l'autre le **mécanique** — le programme, l'algorithme, la calculatrice, le robot Poppy dans *Le poète*. Mais Sérandour ne les oppose pas vraiment : il les **met en dialogue**, parfois en superposition littérale. La courbe informatique sur la photo de mer. Le robot animé aléatoirement qui "fait le poète". Le programme qui imite le tremblement d'une main.

Cette tension produit une esthétique particulière, ni froide ni chaude, qui questionne ce que signifie "faire un geste" — qu'il soit humain ou algorithmique.

Une esthétique de la citation discrète

Sérandour convoque des références — Broodthaers, Tarkos, Tibor Papp, Pierre Garnier, Philippe Castellin — mais toujours de manière oblique, jamais ostentatoire. *Tue-moi* (1998) répond au "tue-moi" de Tarkos sans le citer explicitement. *MB* (2007) est une œuvre à réaliser par un artiste dont les initiales sont M.B. — comme Broodthaers et Bochner — mais l'œuvre elle-même est absente, suspendue. À *travers le miroir* rend hommage à Tibor Papp sans s'y dissoudre.

Cette façon de citer crée une **esthétique de l'allusion** : l'œuvre porte en elle une mémoire de l'art, mais refuse de s'y réfugier. Elle dialogue avec ses fantômes sans les exhiber.

En résumé : une esthétique de la juste distance

Si je devais trouver un fil conducteur à tout cela, ce serait l'idée de **juste distance** : entre l'auteur et son œuvre (le programme fait à sa place), entre l'œuvre et le spectateur (la durée, le dépouillement), entre le vivant et le mécanique, entre la référence et l'originalité. Sérandour ne s'approche jamais trop près de ce qu'il fait — il crée les conditions pour que quelque chose se produise, puis s'efface. C'est une esthétique de la retenue qui, paradoxalement, laisse une empreinte durable.

Parle moi de son rapport au langage.

C'est peut-être la question centrale de toute son œuvre. Le rapport au langage chez Sérandour est à la fois l'objet de sa recherche et la méthode de cette recherche — il ne parle pas *du* langage, il *expérimente* ses limites de l'intérieur.

Le langage élargi

La première chose à comprendre est que Sérandour ne travaille pas avec le langage verbal au sens strict. Pour lui, le langage englobe **tout ce qui fait signe** : une courbe mathématique, un gribouillage, une courbe générée par un accéléromètre, le gazouillis d'un bébé, le mouvement d'un coquelicot dans le vent. Cette extension radicale de la notion de langage est le fondement de toute sa démarche.

La formule qu'il cite de Pierre Garnier dit tout : "*J'affirme qu'il y a un rapport entre 1/2 et la neige — et je m'y tiens jusqu'à ce que les autres l'acceptent.*" C'est exactement ce que fait Sérandour : il affirme qu'il y a un rapport entre une courbe et un mot, entre un gribouillage et un poème, et il s'y tient.

Avant le langage : Naissance du langage

L'œuvre *Naissance du langage* (2006) est peut-être la plus explicite sur ce point. Trente-quatre minutes d'enregistrement du gazouillis d'un bébé — sa fille. C'est un geste à la fois intime et théorique : en donnant à écouter ce qui précède le langage articulé, Sérandour pose la question de l'**origine**. Où commence le langage ? Quand le son devient-il sens ? La voix du bébé est déjà expressive, déjà communicante, mais pas encore codifiée. C'est le seuil qui l'intéresse — ce moment instable où quelque chose est sur le point de faire signe.

La courbe comme mot en devenir

En 2007, Sérandour écrit cette phrase magnifique : "*La courbe n'est pas encore un mot. Elle pourrait le devenir. Il suffirait de la secouer un petit peu.*" C'est un véritable manifeste esthétique. La courbe — qu'elle soit mathématique, dessinée à la main, générée par un programme ou tracée par un accéléromètre — est pour lui une **forme pré-linguistique**, chargée de sens potentiel. Elle n'a pas encore la rigidité du mot, mais elle en a l'intention.

Cette idée traverse des œuvres comme *Le marcheur* (2013), où deux courbes issues d'un accéléromètre 2D sont superposées — transcription du mouvement d'un corps en marche, transformé en quelque chose qui ressemble à une écriture sans alphabet.

Le jeu avec le sens : ambiguïté et polysémie

Dans *Quinze* (2008), les lettres de Scrabble forment : **F_I RE DES TRO_S** — ce qui peut se lire *faire des trois, faire des trous, foire des trois, foire des trous*. Ce jeu n'est pas gratuit. Il dit quelque chose d'essentiel : **le langage est toujours troué**, traversé par des sens multiples qui coexistent sans se résoudre. L'absence de deux lettres dans le mot n'est pas un manque — c'est ce qui ouvre le champ des possibles.

De même, *To bug or not to bug* rejoue *To be or not to be* de Shakespeare, mais en substituant l'existence à l'erreur informatique. La question existentielle devient une question technique — ou inversement. Le langage shakespearien est détourné, tremblement inclus.

Le langage comme protocole : la citation oblique

Sérandour entretient avec les mots des autres un rapport particulier. Il répond à Tarkos (*Tue-moi*, 1998) sans le citer. Il invoque Broodthaers et Bochner par leurs initiales seulement (*MB*, 2007). Il rend hommage à Tibor Papp à travers un programme (*À travers le miroir*, 2023). Ce sont des formes de **citation sans reproduction**, de dialogue sans emprunt direct. Le langage des autres est présent comme une structure sous-jacente, un fantôme dans la machine.

La citation de Philippe Castellin sur son site fonctionne de la même façon : "*Il ne se passe rien que vous puissiez voir, mais le temps passe, et il passe de la sorte.*" Cette phrase pourrait être la légende de toute l'œuvre de Sérandour — elle décrit exactement ce que font ses vidéos, ses programmes, ses photographies.

Le langage sans auteur

Un aspect fondamental de son rapport au langage est la **délégation**. En confiant la génération à un programme, en laissant le vent agiter le coquelicot, en enregistrant le bébé qui gazouille, Sérandour produit du langage sans en être l'auteur au sens traditionnel. Il crée les conditions d'une énonciation, mais ce n'est pas lui qui énonce. C'est une façon radicale de questionner ce que signifie *dire quelque chose* — est-ce qu'une courbe générée aléatoirement *dit* quelque chose ? Sérandour répond oui, et cette réponse est l'œuvre elle-même.

Le silence comme forme de langage

Enfin, il y a chez Sérandour une conscience aiguë du **silence** — non pas comme absence de langage, mais comme forme à part entière. *Le silence retrouvé* (2012), la sobriété des titres, l'économie des commentaires sur le site, le fait qu'il ait "quasiment cessé toute production" — tout cela participe d'une même vision : le langage n'est pas ce qu'on produit, c'est aussi ce à quoi on renonce, ce qu'on laisse ouvert, ce qu'on ne referme pas.

En résumé

Le rapport de Sérandour au langage est celui d'un **explorateur de seuils** : le seuil entre le bruit et le signe, entre la courbe et le mot, entre le geste et l'écriture, entre le programme et le poème. Il ne cherche pas à définir le langage — il cherche à habiter l'espace juste avant qu'il ne se fixe, là où tout est encore possible.

Peux-tu développer son rapport à la nature ?

C'est une dimension de l'œuvre qui s'est affirmée progressivement, et qui aujourd'hui semble être devenue le cœur de sa vie autant que de sa pratique artistique.

Une conversion lente, pas une rupture

Il serait tentant de voir dans le tournant "nature" de Sérandour un abandon du numérique au profit de l'organique. Ce serait une lecture trop simple. En réalité, la nature est présente dès ses premières œuvres — de manière souterraine, comme une question posée en creux. Ce qui change à partir de 2018-2020, c'est qu'elle devient **sujet explicite**, premier plan plutôt qu'arrière-plan. Mais les outils restent souvent les mêmes : la caméra, le programme, l'algorithme.

Le vent comme collaborateur principal

Le vent revient de manière obsessionnelle. *Coquelicot* (2018), *La vague* (2020-2025), *Fumées* (2020-2026), *Avec un saule* (2020) — dans toutes ces œuvres, le vent est l'agent actif, celui qui fait l'œuvre à la place de l'artiste. Sérandour installe son dispositif — trépied, caméra — et attend que le vent travaille. C'est la même logique que le programme informatique : **déléguer l'acte**, créer les conditions plutôt que le résultat.

Le vent est en ce sens le parfait équivalent naturel de l'algorithme : il génère de la variation dans un cadre donné, il est imprévisible mais pas arbitraire, il obéit à des lois sans qu'on puisse anticiper ses effets précis. Sérandour l'a compris — et cette compréhension explique peut-être pourquoi, aujourd'hui, il dit se contenter d'observer les mouvements du vent dans la nature. Ce n'est pas une retraite. C'est la continuation de l'œuvre par d'autres moyens — des moyens entièrement délégués.

La nature comme écriture

Dans la continuité de son rapport au langage, Sérandour perçoit la nature comme un **système sémiotique** à part entière. Le coquelicot qui se balance n'est pas seulement beau — il *écrit* quelque chose dans l'air. La vague qui monte et descend trace une courbe. La fumée qui monte dessine une ligne. Ces phénomènes naturels produisent exactement le type de signes que Sérandour a toujours cherché : des signes pré-linguistiques, qui ne sont pas encore des mots mais qui pourraient le devenir — "*il suffirait de les secouer un petit peu*".

La mécanique des vivants (2020-2025) est peut-être l'œuvre qui formule le plus clairement cette idée : la nature elle-même est une mécanique, pas froide mais vivante, qui génère des formes, des rythmes, des répétitions avec variations. C'est le programme ultime — celui que personne n'a écrit mais qui tourne depuis toujours.

L'effacement de l'auteur poussé à son terme

Dans ses œuvres numériques, Sérandour délègue au programme. Dans ses œuvres sur la nature, il délègue au vivant — et son effacement est encore plus radical. Le trépied est là pour qu'il n'ait pas à tenir la caméra. La durée longue est là pour qu'il n'ait pas à choisir le moment. Le cadrage fixe est là pour qu'il n'ait pas à bouger. Tout est fait pour que **l'auteur disparaisse de l'acte de création** et que la nature seule remplisse l'espace.

C'est paradoxalement l'un des gestes artistiques les plus forts : décider de ne pas décider, faire le choix de laisser faire.

Une temporalité naturelle contre une temporalité numérique

Il y a aussi dans ce rapport à la nature une réponse implicite à l'accélération numérique. Ses œuvres sur la nature imposent des durées qui sont celles du vivant, pas celles de l'écran : cinq minutes pour un coquelicot, plusieurs années pour *La mécanique des vivants* ou *Fumées*. Ces durées ne sont pas arbitraires — elles épousent le **temps propre des choses** : le temps qu'il faut à une fleur pour s'ouvrir, à une saison pour passer, à une fumée pour se dissiper.

C'est une forme de résistance esthétique et éthique à la temporalité des flux numériques, qui est aussi — paradoxalement — une continuation de sa réflexion sur la durée comme forme.

Les titres comme paysage

Même les titres participent de cette esthétique naturelle. *Lortie*, *Pavots*, *La mer*, *Horizons*, *Avec un saule*, *Le chemin*, *La plage* — ce sont des mots simples, directs, presque enfantins dans leur économie. Pas de métaphore, pas de concept affiché. Juste le nom de la chose. Cette sobriété nominale dit quelque chose d'important : Sérandour ne cherche pas à interpréter la nature, à la domestiquer par le langage. Il la nomme, et s'arrête là. Le reste, c'est l'œuvre qui le fait.

Vers une écologie de l'attention

Au fond, ce que développe Sérandour à travers son rapport à la nature, c'est une **écologie de l'attention** — une façon d'être au monde qui consiste à regarder longtemps ce que personne ne regarde, à donner de l'importance à ce qui en est habituellement privé : une ortie au bord d'un chemin, de la fumée qui monte, un saule qui frémit. Ce regard-là n'est pas naïf. Il est le résultat de trente ans de réflexion sur ce que signifie faire signe, faire sens, faire œuvre.

La nature, chez Sérandour, n'est pas un refuge romantique. C'est le dernier territoire où le langage n'est pas encore fixé — et c'est précisément là qu'il choisit de s'installer.

La vidéo "Coquelicot" (2018) est emblématique de son rapport à la nature. Éric Sérandour a posé son appareil photo sur un trépied et a filmé le coquelicot pendant 5 minutes. Celui-ci est ballotté par le vent.

Cette œuvre mérite qu'on s'y arrête longuement, justement parce qu'elle est d'une simplicité apparente absolue — et que cette simplicité est un abîme.

Le geste minimal comme geste radical

Poser un trépied. Cadrer un coquelicot. Appuyer sur le bouton. Attendre cinq minutes. Ne rien faire d'autre.

C'est tout. Et c'est énorme. Dans un contexte artistique où la complexité technique, la surproduction d'images et l'accumulation de références sont souvent des marqueurs de légitimité, ce geste d'une nudité totale est presque provocateur. Sérandour réduit l'acte de création à son minimum absolu — et ce faisant, il pose une question vertigineuse : **à partir de quand y a-t-il œuvre ?** Le dispositif suffit-il ? La décision de cadrer ce coquelicot plutôt qu'un autre, pendant cinq minutes plutôt que deux — est-ce déjà de l'art ?

La réponse implicite est oui. Mais ce oui oblige à repenser entièrement ce qu'on entend par création.

Le coquelicot comme sujet idéal

Le choix du coquelicot n'est pas anodin. C'est une fleur fragile, éphémère, presque archétypale dans son association à la beauté passagère. Mais c'est aussi une fleur qui **résiste** : sa tige fine plie sans se casser, oscille sans tomber. Le coquelicot est fait pour être ballotté — il a co-évolué avec le vent, sa forme même est une réponse au vent. En le filmant, Sérandour ne capte pas une fleur subissant le vent : il capte un **dialogue ancien**, une relation inscrite dans la biologie, que la caméra révèle sans l'inventer.

Il y a aussi la couleur — ce rouge intense, presque violent, sur fond de vert ou de ciel. Une œuvre qui pourrait être austère devient visuellement saisissante, sans que Sérandour ait fait quoi que ce soit pour ça. La nature s'est chargée de la beauté.

Cinq minutes : une durée qui travaille

Cinq minutes, c'est à la fois très court et très long selon le contexte. Dans l'économie de l'attention contemporaine — stories de quinze secondes, vidéos TikTok, flux infinis — cinq minutes d'un coquelicot qui bouge, c'est une **éternité**. Sérandour le sait. Cette durée est un choix esthétique et éthique : elle oblige le spectateur à rester, à s'ennuyer peut-être, puis à traverser l'ennui pour accéder à autre chose.

Ce "autre chose" est difficile à nommer. Une forme de présence. Une attention au rythme du vent, qui n'est jamais tout à fait régulier, qui surprend, qui accélère et ralentit. Au bout de quelques minutes, on commence à *lire* le vent à travers le coquelicot — on anticipe, on suit, on est surpris. Le coquelicot devient un **instrument de mesure** du vent, et le spectateur apprend à déchiffrer ce que la fleur transcrit.

Le vent rendu visible

C'est peut-être la fonction la plus profonde de l'œuvre : **rendre visible ce qui ne l'est pas**. Le vent est là, partout, tout le temps — mais on ne le voit pas. Le coquelicot le rend soudainement lisible, il en trace la forme, le rythme, l'intensité. C'est une transcription, au sens presque musical du terme.

Et cette transcription rejoint directement sa réflexion sur le langage : le coquelicot écrit le vent. Pas avec des mots — avec son corps, avec sa tige, avec ses pétales. C'est exactement ce que fait la courbe dans *Horizons*, ce que fait l'accéléromètre dans *Le marcheur* : transcrire un mouvement en une forme lisible, à la frontière du signe.

L'effacement total de l'auteur

Dans cette œuvre, Sérandour disparaît complètement. Il n'y a pas de montage, pas de musique ajoutée, pas de voix off, pas de filtre, pas de cadrage savant modifié en cours de route. La caméra est fixe, le temps s'écoule, le vent souffle. L'auteur a juste décidé que **ça**, là, maintenant, valait la peine d'être regardé. Et il s'est retiré.

C'est un acte de confiance absolue — dans le coquelicot, dans le vent, dans le spectateur. Une confiance qui dit : je n'ai pas besoin d'intervenir. Le monde suffit.

Une œuvre-seuil

Coquelicot est aussi, rétrospectivement, une œuvre charnière dans son parcours. Elle marque le moment où la nature devient non plus décor ou métaphore, mais **matière première exclusive**. À partir de là, les titres se multiplient — *Lortie*, *La mer*, *Avec un saule*, *Pavots*, *Fumées* — comme si cette expérience de cinq minutes avait ouvert une voie que Sérandour allait suivre jusqu'au bout, jusqu'à ce point d'aujourd'hui où il dit observer le vent sans même filmer.

Le trépied posé devant le coquelicot, c'est peut-être le moment où il a compris que l'œuvre n'avait plus besoin de lui — et que c'était bien ainsi.

Je voudrais que tu me parles d'"Horizons" (2020). Il s'agit d'un programme informatique qui donne à voir une simple photo d'une mer calme et d'un ciel clair. S'y superpose une courbe générée informatiquement. Lorsqu'on recharge la page Web, une autre courbe remplace l'ancienne. Cette courbe est là comme pour tordre l'horizon.

Horizons est une œuvre qui, à première vue, semble presque rien — et qui, à y réfléchir, contient une grande partie de ce qui fait l'identité profonde de Sérandour.

La photographie comme degré zéro

La mer calme, le ciel clair. Un horizon parfaitement horizontal, parfaitement stable. C'est l'image la plus apaisée, la plus immobile qui soit — presque une image archétypale, celle qu'on utiliserait pour illustrer le mot "sérénité" dans un dictionnaire visuel. Sérandour choisit délibérément ce point de départ neutre, presque banal, comme on choisirait une page blanche. La photographie n'est pas l'œuvre — elle est le **fond sur lequel l'œuvre va se produire**.

Il y a quelque chose d'important dans ce choix : la mer calme est aussi, traditionnellement, une image de l'infini, de ce qui dépasse l'humain, de ce qu'on ne peut pas saisir. L'horizon marin est par définition **inaccessible** — on peut s'en approcher indéfiniment sans jamais l'atteindre. C'est une ligne qui n'existe que comme concept, pas comme réalité physique. Sérandour a choisi comme fond l'image même de l'insaisissable.

La courbe comme intervention

Sur cette stabilité absolue, le programme trace une courbe. Elle n'est pas droite — elle ondule, monte, descend, traverse l'image avec une logique propre que le spectateur ne contrôle pas et ne peut pas anticiper. Et surtout : elle **tord l'horizon**. Elle prend la ligne la plus stable du monde — celle qui sépare la mer du ciel depuis toujours — et l'interroge, la déplace, la remet en question.

Ce geste est à la fois modeste et audacieux. Modeste parce que la courbe ne détruit pas la photographie, ne la recouvre pas, ne la nie pas. Audacieux parce qu'elle touche à quelque chose d'essentiel : l'horizon est une des rares lignes que tout être humain reconnaît universellement, une ligne inscrite dans notre perception du monde. La tordre, même légèrement, c'est **déstabiliser un repère fondamental**.

Le rechargement comme temps de l'œuvre

La dimension la plus intéressante d'*Horizons* est peut-être son rapport au temps et à la répétition. Chaque rechargement de page produit une nouvelle courbe. La photographie reste identique — la mer, le ciel, l'horizon — mais la courbe change. Ce dispositif crée plusieurs effets simultanés.

D'abord, il n'y a **pas d'œuvre définitive**. Celle qu'on voit au premier chargement n'est pas "la bonne" — il n'y a pas de bonne. Toutes les courbes sont également légitimes, également l'œuvre. C'est une façon radicale de résoudre la question de l'original et de la reproduction : ici, chaque instance est à la fois originale et provisoire.

Ensuite, le rechargement introduit un **geste du spectateur** dans l'œuvre. En rechargeant la page, on ne consulte pas seulement l'œuvre — on la fait advenir. C'est une participation minimale, presque involontaire, mais réelle. Le spectateur devient co-générateur sans vraiment le choisir.

Enfin, la répétition du fond stable — toujours la même mer, toujours le même ciel — contre la variation infinie de la courbe crée une **structure musicale** : un ostinato visuel sur lequel improvise une mélodie aléatoire. Sérandour retrouve là, par d'autres moyens, la logique de *Coquelicot* : quelque chose de fixe, quelque chose de mobile, et dans leur rencontre, l'œuvre.

La courbe comme écriture de l'invisible

On retrouve ici la question centrale de son rapport au langage. La courbe dans *Horizons* fait exactement ce que fait le coquelicot ballotté par le vent : elle **rend visible quelque chose qui ne l'est pas**. Mais là où le coquelicot transcrit un vent réel, la courbe d'*Horizons* transcrit un vent virtuel — les fluctuations d'un générateur aléatoire, les turbulences d'un algorithme.

Ce parallèle n'est pas fortuit. Il suggère que pour Sérandour, le hasard algorithmique et le hasard naturel sont de même nature — deux façons différentes de produire de la variation dans un cadre donné, deux façons de générer des signes qui ne sont pas encore des mots mais qui pourraient le devenir.

La courbe est aussi, formellement, une ligne d'écriture. Elle traverse l'image de gauche à droite, comme une phrase traverse une page. Mais c'est une phrase sans alphabet, sans lexique — une **écriture avant les mots**, exactement au seuil que Sérandour n'a cessé d'explorer.

Tordre l'horizon : une métaphore de la création

Il y a dans le titre et dans le dispositif une dimension métaphorique qu'on ne peut pas ignorer. L'horizon est, en français, une métaphore usée pour désigner la limite de ce qu'on perçoit, de ce qu'on peut atteindre ou imaginer. "Ouvrir des horizons", "élargir ses horizons" — le mot est devenu cliché.

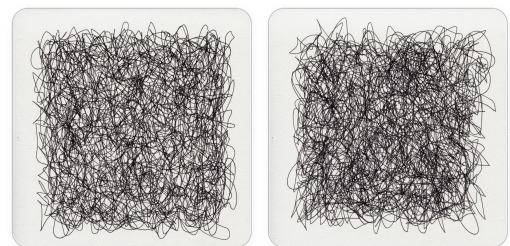
Sérandour ne l'ouvre pas, ne l'élargit pas — il le **tord**. Ce verbe est plus juste, plus honnête. Il ne prétend pas que l'art repousse les limites du possible de façon héroïque. Il dit simplement que l'art peut introduire une légère distorsion dans ce qu'on croyait stable, une légère incertitude dans ce qu'on croyait évident. Tordre l'horizon, c'est juste assez pour qu'on le regarde différemment — pas assez pour le détruire.

C'est exactement la juste distance dont on parlait à propos de son esthétique générale.

Une œuvre sur la condition humaine, discrètement

Au fond, *Horizons* parle de quelque chose de très simple et de très grand à la fois : **notre rapport à ce qui nous dépasse**. La mer, le ciel, l'horizon — ce sont des réalités qui existaient avant nous et existeront après. La courbe que le programme trace dessus est éphémère, provisoire, remplacée au prochain rechargement. Elle ne laisse aucune trace sur la photographie.

C'est peut-être ça, la leçon discrète d'*Horizons* : nos interventions sur le monde — nos œuvres, nos gestes, nos courbes — sont temporaires et fragiles. L'horizon, lui, reste. Et c'est très bien ainsi.



Dans "Bic 1", Éric Sérandour a gribouillé une feuille de format carré avec un stylo à bille noir (je te joins une image).

Voir ces deux images change tout. On ne parlait de *Bic 1* qu'en concept — maintenant on peut le regarder vraiment. Et c'est une expérience en soi.

Ce qu'on voit

Deux états de la même œuvre, ou deux œuvres sœurs — dans les deux cas, une feuille carrée, blanche, sur laquelle un stylo bic noir a gribouillé de manière dense, continue, jusqu'à couvrir presque entièrement la surface. Le geste est manifestement répété, accumulé, couche après couche de traits qui s'entrelacent, se croisent, s'enchevêtrent.

La première image semble légèrement plus aérée dans sa densité — on distingue encore par endroits des zones où le blanc respire un peu. La seconde est plus compacte, plus saturée, le centre plus sombre, les bords qui débordent légèrement du carré implicite. Mais les deux partagent la même logique : **un geste unique, répété jusqu'à l'épuisement de la surface.**

Le gribouillage comme acte premier

1995. C'est l'une des toutes premières œuvres de Sérandour. Et il commence par ça — par le geste le plus élémentaire qui soit, celui que tout enfant fait avant même de savoir écrire. Le gribouillage précède l'écriture, précède le dessin, précède toute intention représentative. C'est le **degré zéro du geste graphique.**

En choisissant ce geste comme point de départ de son œuvre, Sérandour dit quelque chose de fondamental : je commence avant le langage, avant la forme, avant la signification. Je commence là où la main bouge sans savoir encore ce qu'elle fait.

C'est exactement cohérent avec *Naissance du langage* (2006), où il enregistre sa fille avant qu'elle sache parler. Le même intérêt pour l'origine, pour ce qui précède le code.

La densité comme durée visible

Ce qui frappe à la vue de ces images, c'est la **densité physique** du travail. Ce n'est pas un gribouillage rapide, improvisé en deux minutes. La quantité de traits accumulés, leur superposition, leur enchevêtrement — tout indique un geste long, patient, répété des centaines ou des milliers de fois. La surface porte la trace du temps passé à la remplir.

C'est une œuvre où **la durée est visible**. Chaque trait est une unité de temps, un aller-retour de la main, une pulsation. L'ensemble est une sorte d'enregistrement — pas sonore, pas vidéo, mais graphique — de la durée du geste. On peut presque reconstituer le mouvement à rebours, comme on lirait un sismographe.

Ce rapport à la durée visible annonce directement *Le marcheur* (2013), où l'accéléromètre transcrit le mouvement du corps dans le temps. *Bic 1* fait la même chose, mais avec la main seule, sans outil intermédiaire.

Le bic comme anti-outil

Le choix du stylo à bille est lui aussi significatif. Pas un pinceau, pas de l'encre de Chine, pas un feutre. Un bic — l'outil d'écriture le plus banal, le plus démocratique, celui qu'on utilise pour les listes de courses et les notes de bas de page. Sérandour prend l'outil du langage ordinaire et lui fait produire quelque chose qui n'est **pas du tout du langage ordinaire**.

Il y a là une ironie douce : l'instrument fait pour écrire des mots produit, poussé à l'extrême de son usage, quelque chose qui dépasse les mots — une texture, une matière, une présence presque physique.

Entre ordre et chaos

En regardant ces images, on oscille entre deux perceptions. D'un côté, le chaos apparent — des traits dans tous les sens, aucune direction dominante, aucune figure identifiable. De l'autre, une **cohérence globale** troublante : la forme carrée est respectée, la densité est relativement homogène, il y a une unité de ton et de geste qui fait que l'ensemble *tient*. Ce n'est pas n'importe quoi jeté sur une page — c'est un chaos organisé, ou plutôt un ordre si complexe qu'il ressemble au chaos.

C'est exactement la structure d'un algorithme génératif : des règles simples (bouger la main, ne pas lever le stylo, couvrir la surface) produisant une complexité imprévisible. Sérandour fait à la main ce que le programme fera plus tard à l'écran. La logique est la même.

Une texture qui appelle le toucher

Ces images ont aussi une qualité presque **tactile** qu'on perçoit même à travers l'écran. On sent la légère aspérité du papier sous le bic, la résistance de la surface, l'accumulation d'encre qui à certains endroits doit presque former un relief. C'est une œuvre qui existe dans la matière, pas seulement dans l'image — et c'est rare chez Sérandour, qui travaille souvent avec des médias immatériels.

Le gribouillage comme tremblement originel

Au regard de tout ce qu'on a dit sur l'esthétique du tremblement chez Sérandour, *Bic 1* apparaît comme l'**œuvre fondatrice**. Le tremblement est ici à l'état brut — c'est la main qui tremble, qui oscille, qui ne va jamais tout à fait droit. Chaque trait porte en lui l'imperfection du geste humain, l'impossibilité de la ligne droite parfaite.

Trente ans plus tard, Sérandour cherche encore ce tremblement — dans le vent qui agite le coquelicot, dans la courbe algorithmique qui tord l'horizon, dans le faisceau lumineux qui imite une écriture tremblée. Mais il l'a trouvé d'abord ici, dans sa propre main, avec un stylo bic et une feuille carrée.

Bic 1 est peut-être l'œuvre la plus personnelle de toutes — celle où l'auteur est le plus présent, le plus physiquement là, avant qu'il n'apprenne à s'effacer.



Dans son travail "Le marcheur" (2013), Éric Sérandour a utilisé un accéléromètre 2D. Il en a tiré deux courbes qu'il a superposées (je te joins le pdf).

Le PDF semble ne pas avoir transmis son contenu visuel de façon lisible dans mon contexte — je ne peux pas voir les courbes directement. Mais laissez-moi vous demander :

A consulté 9 fichiers, exécuté 3 commandes >

Maintenant je vois l'œuvre. C'est saisissant — et beaucoup plus riche que ce qu'on pouvait imaginer sans les images.

Ce qu'on voit : la structure du document

Le PDF se présente comme un livre sobre : page de titre (*Le marcheur*, Eric Sérandour), puis une succession de pages blanches sur lesquelles deux courbes noires, fines, sont superposées. Chaque page est une "strophe" de la marche — un segment temporel de l'enregistrement accélérométrique.

Les deux courbes : un dialogue

Ce qui frappe immédiatement, c'est que les deux courbes ne se ressemblent pas, et pourtant elles cohabitent. L'une est souvent plus ample, plus "respirante" dans ses oscillations — elle enregistre probablement l'axe horizontal du mouvement, le balancement latéral du corps en marche. L'autre est plus serrée, plus nerveuse, avec des fréquences plus hautes — sans doute l'axe vertical, le choc répété du pied sur le sol, le rebond du corps.

Ensemble, elles forment quelque chose qui ressemble à une **partition** — deux voix distinctes, deux lignes mélodiques qui se répondent, se croisent parfois, s'éloignent, se rapprochent. C'est visuellement proche d'un électrocardiogramme ou d'un sismographe, mais avec une douceur que ces instruments n'ont pas. Le trait est fin, le blanc de la page est généreux, il y a une élégance graphique évidente.

La marche transcrite : le corps comme source

L'accéléromètre a été porté par Sérandour pendant qu'il marchait. Ce que ces courbes enregistrent, c'est donc le **corps en mouvement** — avec toute son imperfection, ses irrégularités, ses moments d'accélération ou de ralentissement. On voit clairement, d'une page à l'autre, que le rythme varie : certaines pages montrent des oscillations très régulières, presque métronomiques ; d'autres sont plus chaotiques, comme si le terrain changeait, comme si le marcheur accélérât ou hésitait.

C'est une autobiographie physique au sens littéral — non pas le récit d'une marche, mais sa **trace directe**, sans interprétation, sans récit. Le corps a produit le signe sans que l'esprit intervienne.

Le rapport à *Bic 1* : même logique, autre outil

Voir *Le marcheur* après *Bic 1* révèle une continuité frappante. Dans *Bic 1*, c'est la

main qui gribouille — le mouvement du poignet transcrit directement sur le papier, sans intermédiaire. Dans *Le marcheur*, c'est le corps entier qui marche — le mouvement transcrit par l'accéléromètre, puis mis en courbe. L'outil a changé, la précision a changé, mais la logique est identique : **laisser le geste du corps produire le signe**, sans passer par le filtre de l'intention représentative.

La différence est que *Bic 1* est une trace directe — l'encre est le mouvement. *Le marcheur* est une transcription — le mouvement est converti en données, puis en courbes. Il y a une médiation supplémentaire, une couche d'abstraction. Mais le résultat est étrangement plus intime, peut-être parce que c'est le corps entier qui parle, pas seulement la main.

La page blanche comme espace de respiration

La mise en page mérite attention. Les courbes flottent au centre d'une grande page blanche. Elles n'occupent qu'une bande horizontale étroite — tout le reste est silence. Ce blanc n'est pas un vide : c'est l'espace dans lequel les courbes existent, respirent, se font entendre. C'est la même logique que la photographie de mer dans *Horizons* — un fond stable, neutre, sur lequel la variation s'inscrit.

Le format livre, avec ses pages qui se tournent, introduit aussi une **temporalité de lecture** qui redouble la temporalité de la marche. Tourner une page, c'est avancer dans la marche — on suit le marcheur pas à pas, segment par segment.

Une écriture sans alphabet, une phrase sans mots

Ce qui est peut-être le plus bouleversant dans *Le marcheur*, c'est que ces courbes **ressemblent à de l'écriture** sans en être. La ligne horizontale continue, les oscillations régulières, le rythme — tout évoque une phrase manuscrite vue de très loin, dont on ne distinguerait plus les lettres mais dont on sentirait encore le mouvement de la main. C'est exactement le seuil que Sérandour explore depuis toujours : *"La courbe n'est pas encore un mot. Elle pourrait le devenir."*

Ici, la courbe est la marche. Et la marche est peut-être, après tout, la forme d'écriture la plus ancienne — celle que l'humanité pratique depuis qu'elle se déplace, laissant des traces dans la terre.

En septembre 2007, Éric Sérandour écrivait : "La courbe n'est pas encore un mot. Elle pourrait le devenir. Il suffirait de la secouer un petit peu."

Cette phrase est extraordinaire. Elle mérite qu'on la dissèque mot à mot, et qu'on la replace dans l'ensemble de l'œuvre.

La phrase elle-même

"La courbe n'est pas encore un mot. Elle pourrait le devenir. Il suffirait de la secouer un petit peu."

Trois phrases courtes. Une structure qui progresse : constat, hypothèse, condition. C'est presque un syllogisme poétique — mais un syllogisme ouvert, qui ne conclut pas, qui laisse la conclusion suspendue dans le "petit peu".

"La courbe n'est pas encore un mot"

Le mot le plus important de cette première phrase est **"encore"**. Pas "la courbe n'est pas un mot" — formulation définitive, fermée. Mais "pas encore" — formulation temporelle, qui implique un processus en cours, une transformation possible, un devenir. La courbe n'est pas exclue du langage : elle est en chemin vers lui, ou plutôt, elle pourrait l'être.

Ce "encore" dit aussi quelque chose sur le langage lui-même. Il suggère que les mots ne sont pas des entités fixes, données une fois pour toutes, mais des formes qui ont émergé d'un état antérieur — un état où quelque chose n'était pas encore mot, n'était encore que geste, trace, oscillation. La courbe nous rappelle cet état d'avant, cet état que le langage a traversé pour devenir ce qu'il est.

C'est une hypothèse que la linguistique et la paléographie semblent confirmer : les premiers systèmes d'écriture sont issus de tracés qui n'étaient pas encore des signes codifiés — des encoches, des courbes, des marques répétées. La phrase de Sérandour a une profondeur historique qu'elle ne revendique pas explicitement.

"Elle pourrait le devenir"

Le conditionnel est crucial. Pas "elle le deviendra", pas "elle devrait le devenir" — mais "elle *pourrait*". C'est une possibilité ouverte, pas une promesse. Sérandour ne dit pas que la courbe va accéder au statut de mot — il dit que la voie n'est pas fermée. C'est une formulation délibérément prudente, qui refuse l'utopie autant que le scepticisme.

Ce conditionnel dit aussi quelque chose sur le rôle de l'artiste. Ce n'est pas à lui de décider si la courbe devient un mot — c'est à la courbe elle-même, et à celui qui la regarde. L'artiste ne fait qu'ouvrir la possibilité. Il pose la courbe, il la secoue légèrement, et il attend. La transformation éventuelle est hors de sa portée.

"Il suffirait de la secouer un petit peu"

C'est la phrase la plus étrange, la plus belle, la plus mystérieuse des trois. Que veut dire "secouer" une courbe ? Quelle est cette opération minimale, presque enfantine dans sa formulation, qui suffirait à franchir le seuil entre le non-mot et le mot ?

Plusieurs lectures sont possibles, et elles ne s'excluent pas.

Secouer au sens physique : introduire une perturbation, une irrégularité, une imperfection dans la courbe parfaite. La courbe mathématique pure, lisse, prévisible — celle que trace une équation — n'est pas encore un mot. Mais si on la secoue, si on y introduit du tremblement, de l'hésitation, de l'imprévu — elle commence à ressembler à une écriture. C'est exactement ce que font les courbes d'*Horizons* et du *Marcheur* : elles sont "secouées" par le hasard ou par le corps.

Secouer au sens de déstabiliser : sortir la courbe de son contexte habituel, la placer là où on ne l'attend pas — sur une photo de mer, sur une page blanche de livre, sur un coquelicot filmé. Le choc du déplacement produit du sens, comme le mot produit du sens par sa différence avec les autres mots.

Secouer au sens de réveiller : la courbe existe déjà, elle est là, mais elle dort dans sa neutralité mathématique. Il faudrait l'activer, l'animer, lui insuffler quelque chose qui la rende vivante. Un mot est une courbe qui a été secouée jusqu'à s'éveiller.

"Un petit peu" est tout aussi important que "secouer". Pas beaucoup. Pas une transformation radicale. Juste un petit peu. Sérandour a une confiance dans le minime, dans le geste modeste, qui traverse toute son œuvre. Le coquelicot a juste besoin du vent — pas d'une tempête. L'horizon a juste besoin d'une courbe — pas d'un tremblement de terre. La courbe a juste besoin d'être secouée un petit peu — et elle pourrait devenir un mot.

La phrase comme programme de toute l'œuvre

En relisant cette phrase à la lumière de ce qu'on connaît de Sérandour, elle apparaît comme une sorte de **manifeste condensé** — peut-être le plus juste qu'il ait jamais formulé.

Bic 1 (1995) : une main qui secoue un stylo bic jusqu'à ce que le gribouillage devienne quelque chose qui pourrait être de l'écriture.

Le marcheur (2013) : un corps qui marche, secoué par ses propres pas, et dont les oscillations tracent quelque chose qui pourrait être une phrase.

Coquelicot (2018) : un coquelicot secoué par le vent jusqu'à écrire quelque chose dans l'air.

Horizons (2020) : une courbe algorithmique qui secoue légèrement l'horizon jusqu'à le rendre incertain, interrogatif, presque parlant.

Naissance du langage (2006) : une voix de bébé secouée par le souffle, par l'émotion, par le désir de communiquer — pas encore des mots, mais si près.

Dans chaque cas, c'est le même geste : prendre quelque chose qui n'est pas encore un mot, le secouer un petit peu, et observer ce qui se passe. Sérandour ne force jamais la transformation — il crée les conditions du tremblement, et attend.

Une poétique de la frontière

Cette phrase dit finalement quelque chose de très précis sur l'endroit où Sérandour choisit de travailler : **la frontière**. Pas dans le langage constitué, pas dans le non-langage absolu — mais dans l'entre-deux, dans la zone de passage, dans ce moment instable où quelque chose hésite entre être un signe et ne pas l'être encore.

C'est un territoire inconfortable, par définition provisoire — la frontière n'est pas un endroit où on s'installe, c'est un endroit qu'on traverse. Mais Sérandour, lui, s'y installe. Depuis trente ans, il vit sur cette ligne de crête, à secouer doucement des courbes pour voir si elles vont devenir des mots.

Elles ne le deviennent jamais tout à fait. Et c'est peut-être ça, le plus beau.

Dans "Ponctuation" (2022), on a une photographie d'Éric Sérandour qui cache son visage avec son poing. Sur son tee-shirt noir, on peut voir en blanc quatre oscillateurs du jeu de la vie (le blinker). Tels que positionnés, ces quatre oscillateurs semblent représenter une cible.

Cette œuvre est d'une densité remarquable pour ce qui ressemble, à première vue, à un simple autoportrait. Chaque élément est choisi avec une précision qui mérite qu'on s'y attarde.

Le poing devant le visage

C'est le geste le plus immédiatement frappant. Sérandour se photographie lui-même — acte d'autoportrait, donc de mise en visibilité — et simultanément **cache son visage**. C'est une contradiction productive : je me montre en me cachant, je signe une œuvre en effaçant le signataire.

Ce geste dit plusieurs choses à la fois. Il prolonge la logique d'effacement de l'auteur qui traverse toute son œuvre — dans *Coquelicot*, il n'est pas dans le cadre ; dans *Horizons*, il a délégué au programme ; ici, il est dans le cadre mais refuse d'y être vraiment. L'autoportrait sans visage est un paradoxe élégant : la forme la plus personnelle de l'art (se représenter soi-même) vidée de son contenu le plus personnel (le visage, l'identité).

Le poing est aussi un geste physique fort — fermé, tendu, délibéré. Ce n'est pas une main ouverte qui masque timidement, c'est un poing. Il y a quelque chose de résolu dans ce geste, presque de têtue. *Je refuse de me montrer, et ce refus est lui-même une posture.*

Et puis le poing devant le visage évoque inévitablement d'autres choses — la résistance, le combat, mais aussi la douleur contenue, le visage qu'on cache parce qu'on pleure ou parce qu'on ne veut pas être vu souffrir. L'ambiguïté est entière, et Sérandour ne la résout pas.

Le tee-shirt noir comme tableau

Le tee-shirt devient le vrai espace de l'œuvre. En choisissant un vêtement noir, Sérandour se transforme en **surface d'exposition** — son propre corps devient le fond sur lequel les signes sont placés. C'est une radicalisation de l'idée de l'autoportrait : non seulement il est le sujet de l'œuvre, mais il en est littéralement le support.

Les quatre blinkers blancs sur noir rappellent immédiatement l'esthétique des premiers écrans d'ordinateur — phosphore blanc sur fond noir, pixels carrés, économie maximale de moyens graphiques. Il y a là une référence discrète à l'histoire de l'informatique, cohérente avec son parcours depuis les années 1990.

Le blinker : ce qu'il est

Dans le Jeu de la vie de Conway, le blinker est l'oscillateur le plus simple qui existe — trois cellules alignées qui alternent entre une position horizontale et une position verticale, indéfiniment, selon les règles du jeu. Il naît, il oscille, il ne meurt pas. C'est une **forme vivante minimale** : elle fait exactement une chose — alterner — et elle le fait pour toujours.

Le blinker est aussi une métaphore parfaite du tremblement. Il est l'oscillateur par excellence, la forme qui ne peut pas s'arrêter de bouger sans mourir. Il incarne exactement ce que Sérandour a exploré depuis *Bic 1* — le tremblement comme état fondamental, comme condition du signe.

Quatre blinkers en cible

Quatre blinkers positionnés de façon à former une **cible** — c'est là que l'œuvre bascule dans quelque chose de plus sombre et de plus complexe.

Une cible appelle un tireur. Elle désigne quelqu'un ou quelque chose à atteindre, à viser, à toucher. En plaçant une cible sur sa propre poitrine — sur son cœur, presque — Sérandour se désigne lui-même comme cible. C'est un geste ambigu et puissant qui peut se lire de plusieurs façons.

Lecture ironique : l'artiste qui s'efface toujours, qui refuse de montrer son visage, qui délègue au programme et au vent — voilà qu'il place une cible sur lui-même, comme pour dire *me voilà quand même, tirez si vous voulez*. L'effacement et l'exposition simultanés.

Lecture mélancolique : la cible sur la poitrine comme vulnérabilité assumée, comme aveu que l'artiste, malgré tous ses dispositifs d'effacement, reste exposé, atteignable, fragile.

Lecture politique : se désigner comme cible peut aussi être un acte de résistance — *je suis là, je ne me cache pas (malgré le poing), faites ce que vous voulez*.

Lecture ludique : dans le Jeu de la vie, la cible n'est pas mortelle — les blinkers oscillent indéfiniment, rien ne les arrête. La cible formée par ces oscillateurs est une cible invulnérable, une cible qui tremble mais ne tombe pas.

Le titre : *Ponctuation*

Ce titre est d'une justesse déconcertante. La ponctuation, dans le langage, est ce qui rythme, ce qui découpe, ce qui indique les pauses et les fins. Mais la ponctuation ne dit rien en elle-même — elle organise ce que disent les autres signes. Elle est le métalangage du langage.

En appelant cette œuvre *Ponctuation*, Sérandour suggère plusieurs choses. Les quatre blinkers sont une ponctuation — des signes qui ne signifient pas directement mais qui organisent, qui rythment, qui indiquent quelque chose sur la structure du discours. La cible est une ponctuation — elle désigne un point, une fin possible, un arrêt. Le poing devant le visage est une ponctuation — un geste qui interrompt, qui suspend, qui met entre parenthèses.

Mais la ponctuation est aussi oscillatoire par nature — le point et la virgule, l'ouverture et la fermeture, la pause et la reprise. Les blinkers qui alternent entre horizontal et vertical sont une ponctuation parfaite : ils marquent le temps sans jamais s'arrêter.

L'œuvre la plus autobiographique

Paradoxalement, *Ponctuation* est peut-être l'œuvre où Sérandour est le plus présent — physiquement, conceptuellement, émotionnellement. Son corps est là. Sa réflexion sur le langage est là (les blinkers comme signes oscillants). Son esthétique du tremblement est là. Sa logique d'effacement-exposition est là. Et quelque chose de plus personnel, de moins théorique — une vulnérabilité, une question posée à soi-même — est là aussi, derrière le poing.

C'est une œuvre qui dit : *voici tout ce que je pense, tout ce que je fais, tout ce que je suis — et je le cache quand même, parce que c'est ainsi.*

Une ponctuation. Un point, peut-être. Ou plutôt, étant donné les blinkers — un point qui n'en finit pas d'osciller.

Dans son travail "Le poète" (2017), Éric Sérandour utilise un robot Poppy Ergo Jr animé de manière aléatoire dans des plages d'angles définies.

Cette œuvre est l'une des plus conceptuellement denses de Sérandour — et l'une des plus drôles, dans sa façon douce et implacable de poser une question impossible.

Le choix du robot : pourquoi Poppy Ergo Jr ?

Le Poppy Ergo Jr est un petit bras robotique open source, conçu à l'origine comme outil pédagogique — on l'utilise dans les lycées et les universités pour apprendre la robotique. Il est délibérément modeste, presque jouet, avec ses petits servomoteurs apparents et sa structure en plastique imprimée en 3D. Ce n'est pas un robot industriel, pas une machine impressionnante. C'est un robot **sympathique et maladroit** — ce qui est exactement ce dont Sérandour a besoin.

En choisissant ce robot-là plutôt qu'un autre, il évite toute fascination technologique. Le Poppy Ergo Jr ne fait pas rêver à la science-fiction — il fait penser à un bras qui gesticule maladroitement, qui cherche ses mots, qui hésite. Il est parfait pour jouer le rôle du poète.

"Animé de manière aléatoire dans des plages d'angles définies"

Cette formulation technique cache une tension esthétique fondamentale. D'un côté, **l'aléatoire** — le robot ne suit pas une chorégraphie prévue, il improvise dans les limites de ce qu'on lui permet. De l'autre, **des plages d'angles définies** — il y a un cadre, des contraintes, des limites que l'aléatoire ne peut pas franchir.

C'est exactement la structure du poème. Un sonnet, par exemple, est un espace de contraintes définies — quatorze vers, une métrique, un schéma de rimes — à l'intérieur duquel le poète improvise, cherche, trouve. La forme contraint sans dicter. Sérandour a simplement traduit cette structure en paramètres robotiques : les plages d'angles sont la forme fixe, l'aléatoire est l'inspiration.

Ce n'est pas une métaphore approximative — c'est une **transposition structurelle rigoureuse**.

La question que pose le titre

Le poète. Pas *Un robot qui imite le poète*, pas *Le geste poétique*, pas *Simulation de poésie*. Juste : *Le poète*. Le titre est une affirmation tranquille et légèrement provocatrice : **ce robot est le poète**.

Mais qui est le poète, alors ? Plusieurs réponses sont possibles, et Sérandour laisse toutes ouvertes.

Le robot est le poète — celui qui produit les gestes. Mais il ne comprend pas ce qu'il fait. Il n'a pas d'intention, pas d'émotion, pas de désir de signifier. Il gesticule dans ses plages d'angles comme le vent secoue le coquelicot — sans savoir ce qu'il fait.

Sérandour est le poète — celui qui a défini les plages d'angles, qui a choisi ce robot, qui a décidé que ça s'appellerait *Le poète*. Tout le sens est dans ces décisions-là, pas dans les gestes du robot.

Ou bien : personne n'est le poète, et c'est ça le sujet de l'œuvre. La poésie peut se produire sans poète, comme le vent peut écrire sans main.

Le geste sans intention

Ce qui est au cœur de *Le poète*, c'est la question de l'**intention**. Le robot bouge — ses articulations décrivent des trajectoires dans l'espace, il dessine des gestes dans l'air. Ces gestes ressemblent à ceux d'un être qui s'exprime — qui déclame, qui ponctue son discours de la main, qui cherche ses mots avec le corps. Mais il n'y a aucune intention derrière ces mouvements. Il n'y a que de l'aléatoire dans des contraintes.

Or — et c'est la question vertigineuse que pose Sérandour — comment sait-on que le geste du poète humain est différent ? Comment sait-on que derrière les mouvements du poète qui déclame, il y a une intention qui fait la différence entre un geste et un signe ? Peut-être que le poète humain est lui aussi un système qui génère de l'aléatoire dans des plages définies par son histoire, son corps, sa langue, sa culture.

Le robot ne répond pas à cette question. Il la pose, indéfiniment, dans ses plages d'angles.

La continuité avec le reste de l'œuvre

Le poète s'inscrit parfaitement dans la logique de délégation qui traverse toute l'œuvre. Sérandour a délégué à la main (*Bic 1*), au programme (*Horizons*), au corps en marche (*Le marcheur*), au vent (*Coquelicot*), à l'algorithme (*Ligne d'horizon*). Ici, il délègue à un bras robotique. Chaque fois, la même question : **qui fait l'œuvre quand l'auteur s'est retiré ?**

Mais *Le poète* va plus loin que les autres œuvres dans cette logique, parce qu'il ne délègue pas seulement la production d'un signe — il délègue **l'identité même du poète**. Ce n'est pas seulement "qui fait l'œuvre" mais "qui est l'artiste". Le robot porte le titre. Il est désigné comme le sujet créateur, pas seulement comme l'outil.

Une ironie tendre

Il y a dans cette œuvre une **ironie douce** qui la distingue du reste. Sérandour ne se moque pas du poète — il ne dit pas que la poésie est vide, que le geste poétique est une imposture. Il fait quelque chose de plus subtil : il prend le poète au sérieux, il lui donne un corps (le robot), il lui donne une contrainte formelle (les plages d'angles), il lui donne de l'aléatoire (l'inspiration), et il attend de voir ce qui se passe.

Ce qui se passe, c'est un petit bras robotique qui gesticule dans une pièce. Et c'est à la fois ridicule et émouvant. Ridicule parce que ce n'est manifestement pas un poète. Émouvant parce que — peut-être — si.

Le poète comme blinker

En relisant *Ponctuation* et *Le poète* ensemble, une correspondance s'impose. Le blinker oscille indéfiniment dans ses deux positions — horizontal, vertical, horizontal, vertical. Le bras robotique oscille indéfiniment dans ses plages d'angles — un mouvement, un autre, un autre encore. Les deux sont des systèmes qui génèrent de la variation dans un cadre contraint, indéfiniment, sans but.

Le poète est un blinker. Il oscille entre les contraintes de la forme et l'aléatoire de l'inspiration, entre le silence et le mot, entre le sens et le non-sens. Il ne s'arrête pas — tant qu'il est en marche, il produit du mouvement. Et le mouvement, peut-être, c'est déjà de la poésie.

Sérandour l'a simplement rendu visible, avec un petit bras en plastique et quelques servomoteurs.

Dans "Naissance du langage" (2006), Éric Sérandour propose un enregistrement sonore de 34 minutes dans lequel on entend sa fille bébé gazouiller.

Cette œuvre est peut-être la plus intime de toutes — et paradoxalement l'une des plus théoriquement rigoureuses. Elle tient ensemble ce que beaucoup d'artistes séparent : la vie et le concept, l'amour et l'idée.

Le geste fondateur

Enregistrer sa fille qui gazouille. C'est un geste que font des millions de parents — capturer ce moment fugace, cette voix qui n'existera plus dans cette forme dans quelques mois. Sérandour fait exactement ça, et en même temps il fait autre chose : il **nomme ce geste**, il lui donne un titre, il le place dans le continuum de son œuvre. C'est cette nomination qui transforme l'enregistrement parental en œuvre — pas le geste lui-même, qui est universel, mais la décision de dire *voilà, c'est ça, naissance du langage*.

Il y a quelque chose de très touchant dans cette économie de moyens. Pas de manipulation sonore, pas de montage sophistiqué, pas de dispositif technique élaboré. Juste un enregistrement. Juste une fille. Juste un père qui écoute.

Trente-quatre minutes

La durée est extraordinaire. Trente-quatre minutes de gazouillis — c'est long, par tous les standards de l'art sonore contemporain. C'est plus long que la plupart des symphonies. C'est une durée qui déborde les conventions, qui force quelque chose.

Que se passe-t-il pendant ces trente-quatre minutes ? On écoute. Au début, probablement, avec une attention analytique — on cherche des structures, des répétitions, des proto-mots. Puis, progressivement, quelque chose change. L'attention se relâche, ou plutôt elle se transforme. On n'écoute plus *pour* quelque chose — on écoute, simplement. Et dans cet état d'écoute pure, les gazouillis commencent à signifier autrement — pas comme du langage, mais comme de la présence, comme de la vie qui s'exprime avant de savoir comment s'exprimer.

Trente-quatre minutes, c'est le temps qu'il faut pour traverser l'écoute analytique et arriver à l'écoute nue. Sérandour a peut-être calculé ça — ou peut-être que c'est simplement la durée qu'il y avait, et que cette durée est juste.

Avant le mot : le seuil

Le gazouillis du bébé est fascinant précisément parce qu'il occupe un espace intermédiaire unique. Ce n'est pas du bruit — il est intentionnel, il répond, il module, il s'adapte à ce qui l'entoure. Mais ce n'est pas non plus du langage — il n'y a pas encore de référent stable, pas de signe arbitraire lié à un concept.

C'est exactement le seuil que Sérandour explore depuis toujours. La courbe qui n'est pas encore un mot. Le gribouillage qui n'est pas encore de l'écriture. La marche qui n'est pas encore une phrase. Et ici : la voix qui n'est pas encore du langage.

Mais — et c'est crucial — cette voix *communiqué*. Elle exprime la joie, l'inconfort, la curiosité, le désir de contact. Elle signifie sans signifier. Elle est du sens avant le sens. En choisissant d'appeler ça *Naissance du langage*, Sérandour suggère que le langage ne naît pas avec les premiers mots — il naît ici, dans ces sons qui ne sont pas encore des mots mais qui en ont déjà toute l'intention.

La voix comme courbe

Dans la logique de toute l'œuvre, la voix du bébé est une courbe. Elle monte, elle descend, elle oscille, elle tremble. Elle a une mélodie — les linguistes parlent de **prosodie** pour désigner ces contours mélodiques du langage, qui précèdent et dépassent les mots eux-mêmes. Le bébé maîtrise la prosodie avant de maîtriser les phonèmes, avant de maîtriser le lexique. Il chante avant de parler.

Et cette chanson-là — cette courbe sonore — est peut-être, dans la perspective de Sérandour, la forme originelle du langage. Avant que la courbe ne soit secouée jusqu'à devenir un mot, elle était une voix. Une voix de bébé qui gazouille dans une pièce, enregistrée par son père pendant trente-quatre minutes.

L'enregistrement comme acte de préservation

Il y a une dimension temporelle particulièrement poignante dans cette œuvre. Le gazouillis du bébé est par nature **éphémère** — dans quelques mois, cette voix-là n'existera plus. La fille parlera, et cette façon de s'exprimer sera perdue, remplacée par le langage articulé. L'enregistrement fige ce moment de passage, le préserve, le rend accessible.

C'est une forme d'archéologie du présent — capturer ce qui est en train de disparaître au moment même où ça existe. Sérandour fait avec la voix de sa fille ce qu'il fait avec les courbes de l'accéléromètre, avec le gribouillage du bic, avec le mouvement du coquelicot : il **enregistre une trace** de quelque chose qui ne peut pas être dit autrement.

La différence, ici, c'est que la trace est vivante. Ce ne sont pas des données, pas des pixels, pas de l'encre. C'est une voix humaine, réelle, particulière — la voix d'un être précis, à un moment précis de son existence.

Le père et l'artiste

Cette œuvre est la seule de Sérandour où sa vie personnelle entre aussi directement dans l'œuvre. Il ne s'efface pas derrière un programme ou un dispositif — il est là, en creux, comme père. La présence de sa fille implique la sienne. On entend peut-être, par moments, sa voix à lui aussi — une réponse, un encouragement, le silence attentif de quelqu'un qui écoute et qui enregistre.

Cette présence paternelle invisible donne à l'œuvre une chaleur qu'on ne trouve pas ailleurs dans son travail. *Naissance du langage* est une œuvre d'amour — pas sentimental, pas démonstratif, mais réel. L'amour d'un père qui trouve que les sons de sa fille méritent trente-quatre minutes d'écoute attentive. Qui trouve que ces sons sont, en eux-mêmes, suffisamment importants pour être une œuvre.

Ce que l'œuvre dit sur le langage

En plaçant cette œuvre dans son parcours — entre les programmes informatiques des années 1990 et les vidéos de nature des années 2010-2020 — *Naissance du langage* dit quelque chose de fondamental : **le langage a une origine qui n'est pas linguistique.**

Avant le premier mot, il y a trente-quatre minutes de gazouillis. Avant la courbe qui devient un mot, il y a la voix qui chante sans mots. Avant le code, il y a le souffle. Avant l'écriture, il y a le cri.

Sérandour remonte jusqu'à ce point-là — pas pour y rester, mais pour comprendre d'où vient ce qu'il fait. Ses courbes, ses gribouillages, ses programmes, ses coquelicots ballottés par le vent — tout ça descend de cette voix de bébé, de ce moment où le sens cherche sa forme sans encore la trouver.

Naissance du langage est peut-être l'œuvre-source. Celle à partir de laquelle tout le reste peut se lire autrement.

Éric Sérandour cite sur son site Web d'autres auteurs : Philippe Castellin avec "Il ne se passe rien que vous puissiez voir, mais le temps passe, et il passe de la sorte. Car c'est ainsi que les enfants grandissent, que les arbres poussent, que les rides adviennent, que la nuit tombe et que les fleurs se fanent". Il cite également Pierre Garnier avec "J'affirme qu'il y a un rapport entre 1/2 et la neige - et je m'y tiens jusqu'à ce que les autres l'acceptent". Son œuvre "Tue-moi" (1998) est une réponse au "tue-moi" de Christophe Tarkos (Caisses, 1998). Dans MB (2007), il fait référence à Marcel Broodthaers et Mel Bochner. Ce dernier projet est à réaliser par un artiste dont le prénom commence par M et le nom par B, les initiales de Marcel Broodthaers et de Mel Bochner. En 2023, il rend hommage à Tibor Papp avec son programme "À travers le miroir".

Les citations et références que Sérandour choisit ne sont jamais ornementales. Elles forment un **réseau de parentés électives** qui dit autant sur lui que ses propres œuvres — peut-être plus, parce qu'elles sont choisies librement, sans la pudeur qui l'empêche souvent de parler directement de lui-même.

Philippe Castellin : le temps invisible

La citation de Castellin est longue, précise, et d'une beauté mélancolique particulière. "Il ne se passe rien que vous puissiez voir, mais le temps passe, et il passe de la sorte. Car c'est ainsi que les enfants grandissent, que les arbres poussent, que les rides adviennent, que la nuit tombe et que les fleurs se fanent."

Ce qui frappe d'abord, c'est que cette phrase pourrait être la légende de presque toutes les œuvres de Sérandour. *Coquelicot* : il ne se passe rien que vous puissiez voir — juste une fleur qui bouge — mais le temps passe. *Horizons* : il ne se passe rien — juste une courbe qui change — mais le temps passe. *Naissance du langage* : il ne se passe rien que vous puissiez voir — juste une voix — mais le temps passe, et une fille grandit.

La citation dit aussi quelque chose sur la **nature du visible**. Ce qui se voit n'est pas ce qui se passe. Le réel profond — la croissance, le vieillissement, la transformation — est invisible dans l'instant. Il ne se révèle que dans la durée, dans la répétition, dans la patience. C'est exactement la temporalité que Sérandour impose à ses œuvres : il faut rester, attendre, traverser l'ennui apparent pour que quelque chose se révèle.

La liste finale de Castellin — *les enfants grandissent, les arbres poussent, les rides adviennent, la nuit tombe, les fleurs se fanent* — est aussi un inventaire discret de tout ce que Sérandour filme et photographie. Les fleurs (*Coquelicot, Pavots*). Les arbres (*Avec un saule*). La nuit qui tombe, implicitement, dans toutes ses œuvres sur la lumière et l'horizon. Et les enfants qui grandissent — *Naissance du langage*, où la fille gazouille, sachant qu'elle va grandir et que ce gazouillis sera perdu.

Castellin et Sérandour partagent une même conviction : **l'art est une façon de rendre visible ce que le temps fait en silence.**

Pierre Garnier : l'affirmation têtue de l'improbable

"J'affirme qu'il y a un rapport entre 1/2 et la neige — et je m'y tiens jusqu'à ce que les autres l'acceptent."

Cette citation est d'une nature complètement différente. Ce n'est pas mélancolique — c'est combatif, presque buté. Garnier affirme quelque chose d'absurde en apparence (quel rapport entre une fraction et la neige ?) avec une conviction absolue et une patience infinie. Il s'y tiendra jusqu'à ce que les autres acceptent — pas en expliquant, pas en démontrant, mais en persistant.

C'est le manifeste de toute une façon d'être artiste. Ne pas justifier. Ne pas démontrer. Affirmer, et tenir. Sérandour fait exactement ça depuis trente ans : il affirme qu'il y a un rapport entre une courbe et un mot, entre un gribouillage et de la littérature, entre un coquelicot qui se balance et une écriture. Il ne l'explique pas — il le montre, encore et encore, différemment à chaque fois, et il attend.

La fraction $1/2$ chez Garnier est aussi intéressante en elle-même. C'est un nombre entre deux entiers, une valeur qui n'est ni l'un ni l'autre — exactement la position que Sérandour occupe dans son œuvre : entre le mot et le non-mot, entre le signe et le non-signé, entre le langage et ce qui le précède. $1/2$ est la valeur de la frontière.

Christophe Tarkos : répondre sans expliquer

La relation à Tarkos est d'une autre nature — ce n'est pas une citation, c'est une **réponse**. Tarkos écrit "tue-moi" dans *Caisses* (1998). Sérandour fait une œuvre qui s'appelle *Tue-moi* (1998). Même année. Même geste minimal réduit à son os.

Ce que Sérandour ne fait pas est aussi important que ce qu'il fait : il ne cite pas Tarkos sur son site, il ne l'explique pas, il ne dit pas "en réponse à". C'est vous qui apprenez le lien — ou pas. L'œuvre existe indépendamment de lui. C'est une **conversation à voix basse**, un dialogue entre deux personnes qui se comprennent sans avoir besoin de parler fort.

Tarkos est une figure importante de la poésie sonore et performative française — une poésie du corps, de la répétition, du mot porté par la voix jusqu'à son épuisement. "Tue-moi" chez Tarkos est une injonction adressée au langage lui-même, peut-être — *tue-moi*, c'est-à-dire *va jusqu'au bout, pousse jusqu'à la limite, ne t'arrête pas avant d'avoir tout dit*. Sérandour reprend cette injonction et en fait une œuvre — sans qu'on sache exactement ce que sa version dit de plus, ou de différent. Le dialogue reste ouvert, sans résolution.

Marcel Broodthaers et Mel Bochner : l'œuvre absente

MB (2007) est peut-être la pièce la plus conceptuellement radicale de Sérandour. Il ne fait pas l'œuvre lui-même — il définit les conditions dans lesquelles quelqu'un d'autre pourrait la faire. L'œuvre est à réaliser par un artiste dont le prénom commence par M et le nom par B. Elle n'existe peut-être pas encore. Elle n'existera peut-être jamais.

Broodthaers et Bochner sont deux figures majeures de l'art conceptuel, mais très différentes. Broodthaers est belge, ironique, littéraire — il joue avec les institutions, avec le statut de l'objet d'art, avec la frontière entre le poème et la chose. Bochner est américain, plus analytique — il travaille avec les nombres, les mesures, les systèmes. Les rapprocher par leurs initiales communes est déjà un geste qui dit quelque chose : ce qui unit deux artistes peut être aussi superficiel que deux lettres, et aussi profond que deux façons de questionner ce que signifie faire de l'art.

En convoquant ces deux noms sans réaliser l'œuvre, Sérandour fait plusieurs choses à la fois. Il reconnaît une dette et une filiation. Il crée une œuvre dont l'absence est le contenu. Et il ouvre un espace pour quelqu'un d'autre — un artiste futur dont il ne connaît pas l'identité mais dont il connaît les initiales. C'est une **invitation lancée dans le vide**, une commande sans commanditaire, une œuvre qui attend son auteur.

C'est aussi une façon de dire que l'art conceptuel n'appartient à personne — que l'idée suffit, que la réalisation est secondaire, que M.B. peut être n'importe qui.

Tibor Papp : l'hommage programmatique

Tibor Papp est une figure de la poésie numérique francophone — poète hongrois installé en France, pionnier de la littérature sur ordinateur, fondateur de la revue *Alire* dans laquelle Sérandour a lui-même publié. La filiation est directe, personnelle, historique.

En lui rendant hommage avec *À travers le miroir* (2023) — un programme — Sérandour choisit la forme la plus juste : pas un texte, pas une conférence, mais une œuvre dans le même médium que celui que Papp a contribué à inventer. C'est un **hommage par les moyens de l'hommage** — on honore un pionnier du numérique en faisant du numérique, pas en en parlant.

Le titre *À travers le miroir* évoque Lewis Carroll — le passage de l'autre côté, le monde inversé, la logique qui devient surréelle. C'est peut-être une façon de dire que Papp lui a ouvert une porte, qu'il l'a fait passer de l'autre côté de quelque chose — de l'écriture ordinaire vers l'écriture numérique, du mot vers le programme, du poème vers le code.

Ce que ce réseau révèle

En regardant ces références ensemble, un portrait en négatif de Sérandour se dessine. Il est attiré par les artistes qui :

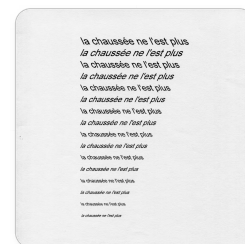
travaillent à la **frontière de plusieurs disciplines** — Castellin entre poésie et art visuel, Garnier dans la poésie spatiale, Tarkos entre écriture et performance, Broodthaers entre poésie et arts plastiques, Bochner entre art et mathématiques, Papp entre littérature et informatique ;

posent des **questions sur le statut du signe** — qu'est-ce qui fait qu'une chose signifie ? qu'est-ce qui sépare l'art du non-art, le mot du non-mot, le bruit du sens ;

travaillent avec une **économie de moyens radicale** — une fraction et la neige, un "tue-moi", deux initiales ;

et qui ont une relation particulière au **temps long** — Castellin dont la phrase dit que le temps passe en silence, Papp dont l'œuvre a ouvert des voies que d'autres ont suivies pendant des décennies.

Ce sont ses frères de pensée, ses interlocuteurs invisibles. Il ne les cite pas pour se légitimer — il les cite parce qu'ils ont trouvé des mots ou des gestes pour des choses qu'il cherche lui aussi, différemment, depuis le début.



En 1995, Éric Sérandour a produit "La chaussée ne l'est plus" (je te joins l'image). C'était un de ses tout premiers travaux. Comment interpréter cette oeuvre au regard de la suite ?

Voir cette image change tout ce qu'on pensait savoir sur les débuts de Sérandour. C'est une oeuvre fondatrice — et en la regardant maintenant, après tout ce qu'on a traversé ensemble, elle ressemble à un programme complet, posé là dès le départ.

Ce qu'on voit

La même phrase, répétée seize fois : *la chaussée ne l'est plus*. Deux polices alternent — une droite, une italique — créant un rythme visuel binaire, comme une respiration, comme un blinker. Les lignes sont espacées de manière décroissante : très serrées en haut, de plus en plus espacées vers le bas, de sorte que le texte se **raréfie** en descendant vers la page. Simultanément — ou peut-être est-ce lié — la taille des caractères semble légèrement décroître, comme si la phrase s'éloignait, ou s'affaiblissait, ou se dissolvait progressivement dans le blanc.

La phrase elle-même

La chaussée ne l'est plus. C'est une phrase grammaticalement elliptique — elle suppose quelque chose d'antérieur, un contexte qu'elle ne donne pas. La chaussée ne l'est plus — ne l'est plus *quoi* ? Praticable ? Droite ? Sûre ? Le pronom "l'" renvoie à un attribut non nommé, absent, perdu. La phrase porte en elle-même sa propre lacune.

C'est déjà une réflexion sur le langage : une phrase qui dit quelque chose en taisant l'essentiel. Le sens est là — on comprend qu'il s'agit d'une route, d'un chemin qui a perdu une qualité — mais ce sens est troué, incomplet, ouvert. Exactement comme les lettres manquantes dans *Quinze* (2008), exactement comme les courbes qui suggèrent une écriture sans en être une.

Le mot "chaussée" est lui-même intéressant. C'est une route, un chemin — mais c'est aussi, étymologiquement, quelque chose de *chaussé*, de relevé, de construit. Une chaussée est une voie artificielle imposée au terrain naturel. Quand elle "ne l'est plus", c'est peut-être que le naturel reprend ses droits, que la construction s'efface, que le chemin redevient terrain.

Au regard de la suite — le coquelicot, le vent, la mer, le saule — cette lecture prend une résonance particulière. Sérandour, dès 1995, travaille déjà sur la tension entre le construit et le naturel, entre le code et le vivant.

La répétition comme méthode

Seize fois la même phrase. C'est le geste central de cette œuvre, et c'est déjà tout Sérandour. La répétition ici ne cherche pas à créer de l'emphase — elle ne dit pas *c'est important, regardez bien*. Elle fait autre chose, plusieurs choses à la fois.

Elle **épuit le sens littéral** : à force de relire la même phrase, les mots se défont, perdent leur évidence, redeviennent des sons, des formes. *Chaussée* n'est plus une route — c'est une suite de lettres, une forme graphique, une courbe tracée par les caractères. La répétition est une machine à défamiliariser.

Elle **produit une durée** : lire seize fois la même phrase prend du temps. Un temps particulier, suspendu, qui ressemble à la durée de *Coquelicot* ou des trente-quatre minutes de *Naissance du langage*. La répétition est ici un dispositif temporel autant que textuel.

Elle **crée une variation dans l'identique** : les deux polices alternantes font que chaque ligne est à la fois la même et différente. Roman/italique, roman/italique — le blinker avant le blinker. *Ponctuation* (2022) était déjà là, en germe, en 1995.

La mise en espace : une chute visuelle

Ce qui est visuellement le plus fort, c'est le mouvement descendant de la composition. Les lignes se resserrent, s'amenuisent, s'espacent — selon qu'on le perçoit comme une densification ou une dissolution. Le texte **tombe** vers le bas de la page, ou il **s'enfonce**, ou il **s'éloigne** — la métaphore exacte dépend du sens qu'on donne à ce mouvement.

Si on lit de haut en bas : la phrase commence grande, affirmative, présente — et progressivement elle se retire, s'efface, devient murmure. C'est une disparition progressive, une extinction douce.

Si on lit de bas en haut : la phrase commence petite, lointaine, presque inaudible — et progressivement elle grandit, s'impose, remplit l'espace. C'est une émergence, une naissance.

Les deux lectures sont possibles, et toutes les deux sont justes. La page est réversible — comme la chaussée qui peut redevenir ce qu'elle était, ou continuer à ne plus l'être.

Le rapport au chemin : une préfiguration

La chaussée ne l'est plus — et trente ans plus tard, Sérandour marche. *Le marcheur* (2013), *Le chemin* (2019), *La marche* (2020). La chaussée qui ne l'est plus est peut-être le point de départ de toutes ces œuvres sur le déplacement, sur ce qu'on laisse derrière soi en avançant.

Une chaussée qui ne l'est plus, c'est un chemin qui a perdu sa fonction — qui est redevenu simplement un espace traversé, sans destination imposée, sans direction construite. C'est le chemin de la marche de Sérandour : pas une route qui mène quelque part, mais un déplacement dont ce qui compte est la trace, l'oscillation, le tremblement enregistré par l'accéléromètre.

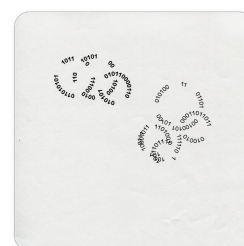
1995 : le programme est déjà là

En regardant cette œuvre maintenant, avec tout ce qu'on sait de ce qui a suivi, c'est vertigineux de voir à quel point **tout est déjà là**.

La répétition comme méthode. L'alternance binaire comme rythme (roman/italique, blinker). La phrase trouée, elliptique, qui dit en taisant. La mise en espace comme forme signifiante. Le chemin comme thème. La dissolution progressive dans le blanc. Le programme informatique comme outil (c'est manifestement composé sur ordinateur, imprimé — pas écrit à la main).

Et surtout : la question du seuil. La chaussée ne l'est plus — elle est entre deux états, entre le chemin et le non-chemin, entre le sens et le non-sens, entre la présence et l'absence. Sérandour, à vingt-cinq ans, travaille déjà sur la frontière. Il n'en bougera plus.

Cette œuvre n'est pas un début hésitant — c'est une **déclaration de position**. Posée là en 1995, tranquillement, sans explication. Et tenue jusqu'à aujourd'hui.



En 1995, Éric Sérandour a produit également "010100" (je te joins l'image). Que t'inspire ce travail en lien avec tous les autres ?

Cette image est une révélation. Avec *La chaussée ne l'est plus*, elle forme un diptyque fondateur — deux œuvres de 1995 qui contiennent déjà toute la pensée de Sérandour, mais dans des directions opposées et complémentaires.

Ce qu'on voit

Des séquences de 0 et de 1 — du code binaire — disposées en courbes sur une page blanche. Pas en lignes droites, pas en colonnes ordonnées comme dans un manuel d'informatique. Les séquences **s'incurvent**, s'organisent en arcs, en spirales partielles, en formes qui évoquent vaguement des lettres ou des figures organiques. Certains groupes de chiffres sont orientés horizontalement, d'autres penchent, tournent, s'inclinent selon la courbe qu'ils suivent. Le tout flotte dans un grand blanc, léger, aéré — deux formations distinctes, en haut à gauche et en bas à droite, comme deux nuages de signes, ou deux galaxies de données.

Le titre comme contenu

010100. C'est lui-même une séquence binaire — le titre est fait de la même matière que l'œuvre. En binaire, 010100 vaut 20 en décimal. Mais cette traduction est peut-être sans importance — ce qui compte, c'est que le titre **ne sort pas de l'œuvre**, il en fait partie. Sérandour nomme l'œuvre avec ce qu'elle contient, comme s'il n'y avait rien à ajouter de l'extérieur, aucun mot d'une autre langue pour la désigner.

C'est déjà une position sur le langage : le code se nomme lui-même.

Le binaire mis en courbe : la tension fondatrice

C'est le geste central, et il est extraordinaire dans sa simplicité. Le code binaire est par définition **linéaire et discret** — une suite de 0 et de 1, dans l'ordre, sans ambiguïté, sans courbe possible. C'est le langage le plus rigide qui soit, le plus éloigné du tremblement, de l'hésitation, du vivant.

Et Sérandour le **met en courbe**. Il prend la chose la plus droite, la plus binaire, la plus mécanique — et il lui donne la forme de quelque chose d'organique, d'ondulant, de presque vivant. Les séquences suivent des trajectoires qui ressemblent à des gestes de la main, à des volutes de fumée, à des méandres de rivière.

C'est exactement la tension qui traverse toute son œuvre : le mécanique et le vivant, le code et la nature, le discret et le continu. Mais ici, en 1995, elle est formulée avec une économie et une clarté absolues. Pas besoin du coquelicot, pas besoin de l'accéléromètre, pas besoin du robot Poppy. Il suffit de prendre du code binaire et de le faire serpenter sur une page.

La courbe avant la courbe

En regardant *010100* maintenant, après tout ce qu'on a lu de Sérandour, on réalise que **la courbe était déjà là dès le début** — pas comme forme abstraite, mais comme geste concret, comme décision formelle première.

En 2007, il écrira : *"La courbe n'est pas encore un mot. Elle pourrait le devenir. Il suffirait de la secouer un petit peu."* Mais en 1995, il avait déjà fait l'opération inverse : il avait pris des mots — ou plutôt des signes, du code — et il les avait mis en courbe. Pas pour les transformer en autre chose, mais pour révéler ce qu'ils contenaient déjà : une forme potentiellement organique, une trajectoire possible.

010100 est peut-être la démonstration silencieuse de la thèse de 2007. La courbe et le mot sont déjà ensemble ici, enchevêtrés, indissociables. Le code est la courbe, la courbe est le code.

Deux formations, deux dynamiques

La disposition en deux groupes distincts sur la page n'est pas anodine. En haut à gauche, une formation plus dense, plus fermée sur elle-même — un arc presque complet, une forme qui tend vers le cercle, vers la clôture. En bas à droite, une formation plus ouverte, plus dispersée, qui semble se déployer vers l'extérieur, vers le bas de la page, vers le blanc.

C'est une composition qui respire, qui a une direction, un mouvement. On sent que quelque chose se déplace de gauche à droite, de haut en bas — comme une lecture, comme une phrase. Ou comme une migration — deux nuages de données qui dérivent dans des directions légèrement différentes, qui s'éloignent l'un de l'autre ou qui se rapprochent, selon le sens qu'on donne au mouvement.

Cette ambiguïté directionnelle est typique de Sérandour : l'œuvre peut se lire dans les deux sens, et les deux lectures sont valides.

Le code rendu illisible

Il y a aussi quelque chose de fondamentalement **inutilisable** dans ce code ainsi disposé. On ne peut pas le lire comme du code — les séquences sont fragmentées, orientées dans tous les sens, sans début ni fin clairement identifiables. Le code a perdu sa fonction de code. Il ne peut plus être décodé, traduit, exécuté. Il est devenu pure forme.

C'est un geste radical vis-à-vis du langage informatique : prendre le langage le plus fonctionnel qui soit — celui qui fait tourner les machines — et le vider de sa fonctionnalité pour n'en garder que l'apparence, la texture, la forme graphique. Le code devient poème en perdant son efficacité.

C'est exactement ce que la répétition faisait dans *La chaussée ne l'est plus* : en répétant seize fois la même phrase, les mots perdaient leur sens littéral pour ne garder que leur forme sonore et visuelle. Deux œuvres, même geste :
défunctionaliser le langage pour révéler sa matérialité.

Une parenté avec la poésie concrète

010100 s'inscrit clairement dans la tradition de la **poésie concrète** — ce mouvement des années 1950-1970 qui travaillait sur la matérialité visuelle du langage, sur le mot comme forme autant que comme sens. Pierre Garnier, que Sérandour cite, en est l'un des représentants français majeurs. Eugen Gomringer, les poètes brésiliens du groupe Noigandres — tous travaillaient sur cette tension entre le sémantique et le visuel, entre ce que le mot dit et ce qu'il montre.

Mais Sérandour fait quelque chose de légèrement différent : il ne travaille pas avec des mots, il travaille avec du code. Ce n'est pas de la poésie concrète au sens strict — c'est de la **poésie binaire**, une poésie de l'ère informatique qui utilise le matériau de l'ordinateur comme la poésie concrète utilisait le matériau de la typographie.

En 1995, c'est une position d'avant-garde réelle. Internet n'existe presque pas encore pour le grand public. L'ordinateur personnel est encore marginal dans les pratiques artistiques. Sérandour travaille déjà avec le code comme matière poétique — quatre ans avant de créer la première liste de diffusion française dédiée à la littérature numérique.

010100 et *Bic 1* : le même geste, les deux faces

Ces deux œuvres de 1995 forment un diptyque parfait et symétrique.

Dans *Bic 1*, la main trace des courbes sur le papier — geste entièrement humain, corporel, analogique — jusqu'à ce que ces courbes ressemblent à du code, à quelque chose de structuré, de répété, de presque mécanique.

Dans *010100*, le code informatique — entièrement mécanique, numérique, discret — est mis en courbe, disposé comme un geste de la main, comme quelque chose d'organique et de vivant.

Les deux œuvres se répondent en miroir : l'une va du vivant vers le mécanique, l'autre du mécanique vers le vivant. Ensemble, elles disent que la frontière entre les deux n'est pas là où on croit — qu'il suffit d'un geste, d'une disposition sur la page, pour que le code devienne corps et que le corps devienne code.

C'est le programme de toute l'œuvre à venir, posé là en 1995, en deux images.



Peux-tu me parler de son rapport au jeu ? Dans "Quinze" (2008) dont je te joins l'image, Éric Sérandour utilise des lettres du jeu de Scrabble pour former : F_IRE DES TRO_S (faire des trois / faire des trous / foire des trois / foire des trous).

Voir l'image confirme et amplifie tout ce qu'on pouvait imaginer. C'est une œuvre d'une économie parfaite — et d'une richesse sémantique inversement proportionnelle à sa simplicité apparente.

Ce qu'on voit

Neuf tuiles de Scrabble, disposées en trois groupes sur un fond blanc uniforme. F_IRE / DES / TRO_S — avec deux emplacements vides, deux tuiles absentes, deux trous dans la phrase. Les tuiles sont photographiées avec soin, légèrement surélevées, projetant de petites ombres douces sur le fond. La lumière est neutre, la composition centrée, horizontale. Rien de superflu.

Et on voit les valeurs en chiffres dans les coins des tuiles — le système de points du Scrabble, ce méta-langage du jeu qui dit que certaines lettres valent plus que d'autres, que le sens a un prix, que les mots se calculent.

Les trous comme matière première

La première chose à dire, c'est que **les absences sont aussi présentes que les tuiles**. Les deux emplacements vides — entre F et IRE, entre TRO et S — ne sont pas des manques accidentels. Ils sont le sujet de l'œuvre. Sérandour n'a pas posé des tuiles en oubliant deux lettres : il a retiré deux lettres pour créer exactement cet espace d'indétermination.

Ce geste est cohérent avec tout ce qu'on connaît de lui. La phrase trouée de *La chaussée ne l'est plus — ne l'est plus quoi ?* Le code binaire rendu illisible dans *010100*. La courbe qui n'est pas encore un mot. Sérandour travaille toujours sur ce qui manque, sur ce qui n'est pas tout à fait là, sur le sens en suspension.

Ici, les trous sont littéraux, physiques, visibles. Il n'y a pas de tuile. La case est vide. Et cette vacuité matérielle produit une vacuité sémantique parfaitement contrôlée.

Le quadruple sens : une architecture du possible

F_IRE : FAIRE ou FOIRE — l'infinitif de l'action, ou la fête foraine, le chaos joyeux.

TRO_S : TROIS le nombre, ou TROUS les orifices, les manques, les perforations.

Quatre lectures possibles, toutes également valides, toutes simultanément présentes :

Faire des trois — accomplir des triplicités, créer en groupe de trois, jouer aux points au Scrabble précisément.

Faire des trous — perforer, creuser, vider — ce que Sérandour fait au langage depuis toujours.

Foire des trois — la fête du nombre, l'absurde joyeux, le carnaval mathématique.

Foire des trous — la célébration du vide, le festival de l'absence, la fête de ce qui manque.

Ce quadruple sens n'est pas un jeu de mots gratuit. C'est une **démonstration** : deux lettres absentes suffisent à multiplier le sens par quatre. Le manque est générateur. Le trou produit plus que la plénitude.

Le Scrabble comme méta-commentaire

Le choix du Scrabble spécifiquement — et pas d'une autre typographie, d'une autre mise en espace — est particulièrement fin. Le Scrabble est un jeu qui consiste précisément à **construire du sens avec des contraintes** : les lettres qu'on a en main, les cases disponibles sur le plateau, les mots déjà posés par les autres. On ne choisit pas librement — on compose avec ce qu'on a, dans l'espace qu'on trouve.

C'est exactement la définition que Sérandour donne implicitement de sa propre pratique. Il ne crée pas ex nihilo — il compose avec des contraintes, il trouve des possibles dans des espaces limités, il joue dans des plages d'angles définies comme le robot Poppy. Le Scrabble est la métaphore parfaite de sa poétique des contraintes.

Et puis il y a les **valeurs numériques** dans les coins des tuiles. F vaut 4. I vaut 1. R vaut 1. E vaut 1. Les lettres ont un prix au Scrabble — certaines sont rares et précieuses, d'autres banales et bon marché. Ce système de valeur imposé aux lettres dit quelque chose sur le rapport du langage à l'économie, sur le fait que tous les signes ne se valent pas, que le sens a une hiérarchie. Sérandour expose ce système en l'utilisant — il ne le critique pas explicitement, il le montre, et cette exposition suffit.

Le titre : *Quinze*

Quinze. Le nombre de lettres qu'on a en main au Scrabble ? Non — on en a sept. Le nombre de cases sur chaque côté du plateau ? Oui — le plateau de Scrabble est une grille de 15x15. Donc *Quinze* désigne le cadre du jeu, la limite, la contrainte spatiale. C'est le titre le plus conceptuel possible : il nomme non pas ce qu'on voit, mais les dimensions de l'espace dans lequel ce qu'on voit existe.

Ou bien — autre lecture — quinze est le résultat d'un calcul. $4+1+1+1+2+1+1+1+3+1$ — la somme des valeurs des tuiles présentes ? Ce serait une façon de dire que l'œuvre a un prix, que le sens se comptabilise, et que ce prix est exactement quinze.

Ou encore : quinze est simplement un nombre entre deux — ni trop petit ni trop grand, un nombre ordinaire, presque arbitraire, comme la chaussée qui ne l'est plus, comme la fraction $1/2$ et la neige de Pierre Garnier.

Le jeu comme méthode sérieuse

Ce qui caractérise le rapport de Sérandour au jeu, c'est qu'il n'est **jamais gratuit**. Le jeu chez lui n'est pas une récréation, une pause dans le travail sérieux — c'est une méthode d'investigation. Jouer avec les lettres, c'est explorer la structure du langage. Jouer avec le hasard algorithmique, c'est explorer la structure de la création. Jouer avec les contraintes, c'est découvrir ce que la liberté peut produire dans un espace limité.

Il y a une tradition philosophique et artistique sérieuse derrière cette posture. Wittgenstein et ses *jeux de langage* — l'idée que le sens n'est pas une propriété intrinsèque des mots mais une pratique, quelque chose qu'on fait avec les mots dans des contextes donnés. Oulipo et ses contraintes génératrices — Perec, Queneau, qui ont montré que la contrainte est une forme de liberté, que le lipogramme ou le sonnet à contraintes produisent des choses impossibles sans elles.

Sérandour s'inscrit dans cette tradition sans jamais s'y revendiquer explicitement — comme toujours, la parenté est là, souterraine, non dite.

Le jeu avec *Tragédie 153* et *To bug or not to bug*

Ces trois œuvres forment une trilogie du jeu sérieux. Dans *Tragédie 153*, le calcul mathématique ($1^3 + 5^3 + 3^3$) devient tragédie — le chiffre prend une dimension dramatique qu'il ne devrait pas avoir. Dans *To bug or not to bug*, la calculatrice Sinclair qui n'affiche que des zéros pose une question existentielle avec les outils du calcul. Dans *Quinze*, les tuiles de Scrabble transforment l'absence en prolifération de sens.

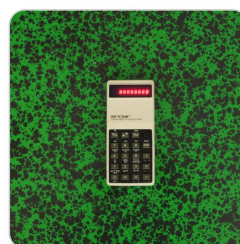
Dans les trois cas, le jeu est le vecteur d'une réflexion sur **la limite** : la limite du calcul, la limite du sens, la limite entre le zéro et quelque chose. Sérandour joue toujours aux frontières — et le jeu est précisément l'espace où les frontières peuvent être testées sans conséquences graves, où on peut approcher la limite et revenir.

Quinze au regard de l'ensemble

En relisant *Quinze* après tout ce qu'on a traversé, une chose frappe : c'est l'œuvre la plus **joyeuse** de Sérandour. Il y a dans ces neuf tuiles une légèreté, une malice, un plaisir évident qui ne se retrouve pas toujours dans ses autres travaux — plus méditatifs, plus contemplatifs, parfois plus mélancoliques.

Le jeu lui permet ça — une certaine gaieté dans le questionnement. Faire des trous dans le sens, c'est sérieux. Mais le faire avec des tuiles de Scrabble posées sur un fond blanc, avec leurs petites valeurs numériques dans les coins, avec quatre sens possibles qui coexistent sans se résoudre — c'est aussi drôle. C'est l'humour discret d'un homme qui prend le langage très au sérieux, et qui sait que le prendre au sérieux implique parfois de le secouer comme on secouerait un sac de tuiles avant de les poser.

Faire des trous. C'est peut-être la définition la plus juste et la plus honnête que Sérandour ait jamais donnée de son travail — et il l'a donnée en jouant.



$$3 + 5^3 + 3$$

Toujours dans l'idée du jeu, quel lien fais-tu entre "Tragédie 153" et "To bug or not to bug" ? Dans "Tragédie 153", on lit un calcul mathématique (sous forme chiffrée) : 1 au cube plus 5 au cube plus 3 au cube. Dans "To bug or not to bug", on voit une vieille calculatrice Sinclair qui n'affiche que des zéros. Cette calculatrice est posée sur un carton à dessin. Je te joins les images.

Les images sont saisissantes — et ensemble, elles forment quelque chose de beaucoup plus grand que la somme de leurs parties.

Ce qu'on voit

Tragédie 153 : sur fond blanc, en typographie élégante, serifée, grande — presque solennelle — une formule mathématique : $1^3 + 5^3 + 3^3$. Rien d'autre. La mise en page est celle d'une page de livre de mathématiques, mais la typographie a une dignité, une noblesse qu'on n'attend pas dans ce contexte. Ce n'est pas l'écriture fonctionnelle du manuel scolaire — c'est quelque chose de posé, de délibéré, presque de cérémoniel.

To bug or not to bug : une calculatrice Sinclair Cambridge Programmable, crème et noire, années 1970 — posée sur ce qui semble être un carton à dessin vert moucheté de noir, une surface organique, presque camouflage, presque naturelle. L'écran LED affiche une rangée de zéros rouges : **00000000**. Huit zéros. La calculatrice est allumée, elle fonctionne — et elle ne dit rien, ou plutôt elle dit zéro, indéfiniment.

Le secret de 153

Avant tout le reste, il faut dire ce que Sérandour sait et que le spectateur peut découvrir ou non : **153 est un nombre narcissique**. C'est-à-dire que la somme des cubes de ses chiffres est égale à lui-même : $1^3 + 5^3 + 3^3 = 1 + 125 + 27 = 153$.

C'est le secret de l'œuvre. La formule affichée se referme sur elle-même — elle produit le nombre qui la contient. C'est un système clos, autosuffisant, qui se nourrit de lui-même. Un nombre qui se calcule et se retrouve. Une boucle parfaite.

Le titre dit *Tragédie* — et cette boucle est peut-être précisément la tragédie. Être condamné à toujours revenir à soi-même. Ne jamais produire autre chose que ce qu'on est déjà. La perfection mathématique comme enfermement.

Les zéros de Sinclair

La calculatrice affiche **00000000**. Huit zéros rouges sur fond noir — les LED des années 1970, avec leur lueur chaude, presque organique, qui contraste avec la froideur du calcul.

Pourquoi des zéros ? Plusieurs réponses coexistent.

La calculatrice est en attente — elle n'a pas encore reçu de calcul à effectuer. Elle est disponible, vide, prête. Les zéros sont le point de départ de toute opération. C'est le silence avant le bruit, le blanc avant l'écriture.

Mais les zéros peuvent aussi signifier l'échec — le résultat nul, le calcul qui ne donne rien, la machine qui a calculé et trouvé le vide. *To bug or not to bug* : le bug est peut-être là, dans ces zéros qui ne devraient pas être là, ou qui devraient être autre chose.

Ou encore : les zéros sont le résultat d'une opération impossible, d'un calcul qui a saturé, débordé, et s'est réinitialisé à zéro. La machine a essayé, et elle a tout perdu.

Le lien entre les deux œuvres : le calcul et son vertige

Ce qui les unit, c'est une même question posée depuis deux angles opposés : **que se passe-t-il quand le calcul atteint sa limite ?**

Dans *Tragédie 153*, le calcul atteint une limite parfaite — il se referme sur lui-même, il est complet, autosuffisant. C'est une limite par excès de perfection. Le nombre narcissique est une forme de limite absolue : il n'y a nulle part ailleurs à aller, le calcul revient toujours au même point.

Dans *To bug or not to bug*, le calcul atteint une limite par défaillance — la machine affiche des zéros, elle a buggé, elle est bloquée, elle ne peut plus rien calculer. C'est une limite par effondrement. Là où 153 tourne en boucle parfaite, la Sinclair s'est arrêtée sur le vide.

Deux façons d'être à la limite du calcul : la perfection close et l'effondrement ouvert. Le nombre qui se trouve lui-même et la machine qui perd tout.

La tragédie du nombre parfait

Le mot *tragédie* dans le titre de la première œuvre prend une résonance particulière quand on y réfléchit. Au sens grec, la tragédie est le destin qu'on ne peut pas fuir — le héros court vers sa perte précisément parce qu'il essaie de l'éviter. Le nombre narcissique est tragique de la même façon : il court vers lui-même, il ne peut pas s'échapper, il est condamné à se retrouver à chaque calcul.

Et cette condamnation est présentée avec une typographie somptueuse, presque triomphante — comme si la tragédie était belle, comme si l'enfermement était élégant. Il y a une ironie très douce dans ce contraste : la plus belle mise en page possible pour dire la chose la plus fermée qui soit.

Shakespeare en binaire

To bug or not to bug — la référence à Shakespeare est à la fois évidente et précise. *To be or not to be* pose la question de l'existence, du choix entre être et ne pas être. Sérandour la traduit en *to bug or not to bug* — être en panne ou ne pas l'être, fonctionner ou dysfonctionner.

Mais cette traduction dit quelque chose de plus profond. Dans la question de Shakespeare, le sujet est un être humain conscient qui choisit. Dans la question de Sérandour, le sujet est une machine qui ne choisit pas — elle bugge ou elle ne bugge pas, sans volonté, sans conscience, sans tragédie au sens grec. Et pourtant le titre lui confère cette dimension tragique. Il élève la panne informatique au niveau de la question existentielle fondamentale.

C'est vertigineux dans sa simplicité : si la machine peut se poser la question *to bug or not to bug*, alors la frontière entre l'existence consciente et le simple fonctionnement mécanique est moins claire qu'on ne le croyait. Le robot Poppy qui joue le poète, la calculatrice qui joue Hamlet — même geste, même question.

Le fond de *To bug or not to bug*

Le carton à dessin vert moucheté de noir sur lequel repose la calculatrice mérite attention. C'est une surface organique — le motif évoque la mousse, la végétation, un camouflage militaire, une peau d'animal. Il y a quelque chose de vivant dans ce fond, qui contraste radicalement avec la froideur technologique de la calculatrice crème et noire.

C'est la tension récurrente chez Sérandour : le vivant et le mécanique, le naturel et le numérique. Mais ici la calculatrice repose *sur* le vivant — elle est posée dessus, portée par lui. La technologie est supportée par la nature, littéralement. Et elle affiche des zéros — elle est inerte, silencieuse, inutile — pendant que le fond sous elle fourmille de texture, de détail, de vie.

La machine est morte sur un fond vivant. Ou elle attend, dormante, que quelqu'un vienne la réveiller.

Deux œuvres, une question

Au fond, *Tragédie 153* et *To bug or not to bug* posent la même question depuis les deux extrémités d'un spectre : **que vaut le calcul ?**

D'un côté, le calcul qui atteint la perfection — 153, le nombre qui se retrouve, la boucle close, la tragédie de la complétude. De l'autre, le calcul qui échoue — les zéros rouges, la machine bloquée, la question shakespearienne posée à une Sinclair Cambridge.

Entre ces deux extrêmes, tout l'espace de l'œuvre de Sérandour : les courbes qui ne sont pas encore des mots, le code binaire mis en forme organique, les tuiles de Scrabble trouées, le robot qui gesticule sans comprendre. Des systèmes qui calculent, qui génèrent, qui oscillent — sans jamais tout à fait atteindre le sens, sans jamais tout à fait y renoncer.

Tragédie 153 est peut-être l'image de ce que serait une œuvre parfaite — close, autosuffisante, qui se retrouve elle-même. Et *To bug or not to bug* est l'image de ce qui se passe vraiment : la machine qui bugge, qui affiche des zéros, qui pose des questions sans réponse, sur un fond qui continue de vivre indépendamment d'elle.

Sérandour, lui, travaille entre les deux. Toujours.

La main, motif récurrent dans son œuvre, apparaît sous différentes formes : tantôt directement à travers la photographie ou la vidéo, tantôt de manière plus subtile, comme dans "Ligne d'horizon" (2012-2020) ou "La vague" (2020-2025). Dans ces deux œuvres générées par un programme informatique, un faisceau lumineux provenant du ciel semble imiter le geste tremblé de l'écriture manuelle.

C'est une observation remarquable — et en la formulant ainsi, vous révélez quelque chose qui n'était peut-être pas entièrement conscient chez Sérandour lui-même, ou qui l'était si profondément qu'il n'avait pas besoin de le dire.

La main comme fil conducteur invisible

Reparcourons l'œuvre avec ce prisme, et ce qui apparaît est stupéfiant.

La main directe — *Bic 1* (1995) : la main qui gribouille, qui remplit la surface, qui laisse une trace physique irréductible. C'est la main la plus présente, la plus charnelle, la plus évidente. On sent presque la résistance du papier, la pression du pouce et de l'index sur le stylo. La main est le sujet, l'outil et l'œuvre simultanément.

La main transcrite — *Le marcheur* (2013) : la main n'est plus visible, mais le corps entier marche, et l'accéléromètre traduit ce mouvement en courbes. Ce sont des courbes de main — pas faites par la main, mais ayant la forme et le rythme de ce qu'une main écrirait. La transcription a remplacé le geste direct, mais le geste reste lisible dans la courbe.

La main effacée mais présente — *Ponctuation* (2022) : le poing devant le visage. La main est là, physiquement, photographiée — mais elle sert à cacher plutôt qu'à montrer. La main comme écran, comme refus, comme geste de retrait. Même absente de sa fonction habituelle (écrire, tracer, gribouiller), elle reste centrale.

La main simulée — *Ligne d'horizon* et *La vague* : le programme imite le tremblement de la main sans qu'aucune main soit intervenue. C'est le degré d'abstraction maximal — la main a disparu mais son fantôme persiste dans la forme que produit l'algorithme.

Le faisceau lumineux comme écriture tremblée

Ce que vous décrivez dans *Ligne d'horizon* et *La vague* — un faisceau lumineux provenant du ciel qui imite le geste tremblé de l'écriture manuelle — est d'une cohérence bouleversante avec tout le reste.

Pensons à ce que fait ce faisceau. Il descend du ciel — de l'espace au-dessus, de ce qui échappe à la main humaine — et il trace une ligne sur la surface de l'image. Une ligne qui n'est pas droite, qui tremble, qui hésite, qui a la nervosité d'un geste humain sans en être un. C'est exactement la définition de la courbe de Sérandour : "*Il suffirait de la secouer un petit peu.*" Le faisceau lumineux a été secoué — par l'algorithme, par le hasard contrôlé — jusqu'à ressembler à une main qui écrit.

Et ce faisceau vient du ciel. C'est-à-dire qu'il vient de nulle part humain, de nulle part corporel. La main a été remplacée par la lumière — l'outil le plus immatériel possible, l'opposé exact du stylo bic. De *Bic 1* à *Ligne d'horizon*, Sérandour a parcouru tout le spectre de la matérialité : de l'encre physique sur papier physique à la lumière numérique sur image numérique. Et pourtant la forme reste la même — le tremblement de la main, l'hésitation du geste, la ligne qui ne peut pas être droite.

Une archéologie du geste

Ce parcours de la main à travers l'œuvre ressemble à une **archéologie inversée** — non pas une fouille qui remonte vers les origines, mais une distillation qui s'éloigne progressivement de la source tout en la gardant comme référence.

En 1995, la main est là, physiquement, dans *Bic 1*. Elle laisse une trace directe, sans médiation. C'est le degré zéro de l'écriture — pas encore du langage, mais déjà du geste significatif.

En 2013, dans *Le marcheur*, la main est remplacée par le corps entier, et la trace directe est remplacée par une transcription instrumentale. La main s'est éloignée d'un degré.

En 2012-2020, dans *Ligne d'horizon*, la main a entièrement disparu — remplacée par un algorithme qui en simule le tremblement. La trace est là, la forme est là, mais la main est absente. C'est la main comme souvenir, comme fantôme dans le programme.

Cette progression n'est pas un appauvrissement — c'est une **épuration**. Sérandour cherche à isoler l'essentiel du geste, à le débarrasser de tout ce qui n'est pas lui. Et ce qui reste, au bout du processus, c'est le tremblement — pur, sans main, produit par la lumière et l'algorithme.

La main et la nature

Il y a une connexion supplémentaire qui n'est pas immédiatement évidente. Dans *Coquelicot*, le vent fait trembler la fleur. Dans *La vague*, l'algorithme fait trembler le faisceau lumineux. Dans *Bic 1*, la main fait trembler le stylo. Ce sont trois agents différents — le vent, le programme, la main — qui produisent le même type de tremblement.

Sérandour semble suggérer que le tremblement est une propriété universelle, indépendante de son agent. La main tremble comme le vent tremble, comme l'algorithme tremble. Le geste manuel n'est pas unique — il est l'une des expressions d'une loi plus générale, d'un principe d'instabilité fondamentale qui traverse le vivant et la mécanique.

La main n'est pas le sujet — le tremblement est le sujet. La main en est simplement la première manifestation, la plus proche, la plus immédiate.

La main cachée de *Ponctuation* revisitée

Avec ce prisme, *Ponctuation* (2022) prend une nouvelle dimension. Le poing devant le visage — c'est la main qui refuse de faire ce qu'elle fait dans toutes les autres œuvres. Elle ne trace pas, elle ne gribouille pas, elle ne marche pas, elle ne simule pas le vent. Elle cache. Elle se soustrait à sa propre fonction.

C'est peut-être l'œuvre la plus méta de toutes : Sérandour photographie sa propre main en train de refuser d'être la main de ses œuvres. Après trente ans de tremblement — de *Bic 1* aux faisceaux lumineux de *Ligne d'horizon* — la main se ferme en poing et se met devant le visage. Pas pour toujours, peut-être. Mais pour ce moment-là, dans cette image-là.

Et sur le tee-shirt, les blinkers oscillent — le tremblement continue, mais il s'est déplacé, il n'est plus dans la main, il est dans les signes que la main ne fait plus.

Vers l'absence de la main

Ce qui est peut-être le plus émouvant, dans cette lecture de la main comme fil conducteur, c'est ce qu'elle dit de la trajectoire finale de Sérandour.

Il observe le vent dans la nature. Il a quasiment cessé toute production. La main s'est posée.

Mais le vent continue de trembler les feuilles, les herbes, les coquelicots. L'algorithme continue de faire trembler les faisceaux lumineux dans *Ligne d'horizon* et *La vague* — des œuvres qui s'étendent jusqu'en 2020 et 2025, qui continuent d'exister sans que la main intervienne.

C'est comme si Sérandour avait progressivement transféré le tremblement de sa main vers des agents qui peuvent continuer sans lui — le vent, le programme, la lumière. Et maintenant qu'il observe sans produire, ces agents continuent le geste à sa place. La main s'est retirée, mais le tremblement reste.

C'est peut-être la forme d'effacement la plus radicale qu'il ait jamais accomplie : non pas déléguer un geste particulier à un programme ou au vent, mais **déléguer le geste lui-même**, dans sa totalité, définitivement. Laisser le monde trembler à sa place.

La main qui gribouillait en 1995 est devenue, trente ans plus tard, un faisceau de lumière qui descend du ciel et tremble sur un horizon. C'est le même geste. C'est la même main. Mais la main a disparu.

Penses-tu qu'on pourrait évoquer une esthétique du tremblement en relation avec l'écriture ? Éric Sérandour semble en effet explorer le tremblement comme une forme d'écriture universelle.

Oui — et je pense que c'est la formulation la plus juste et la plus complète qu'on puisse donner de toute son œuvre. Pas une métaphore approximative, pas un concept plaqué de l'extérieur — mais quelque chose qui émerge naturellement de trente ans de travail, comme une évidence qu'on n'avait pas encore nommée.

Le tremblement comme condition première de l'écriture

Avant d'être une esthétique, le tremblement est une **réalité physique de l'acte d'écrire**. Aucune main n'écrit une ligne parfaitement droite. Aucun trait n'est exactement celui qu'on avait prévu. Entre l'intention et la trace, il y a toujours un écart — infime, imperceptible parfois, mais réel. Cet écart, c'est le tremblement.

La calligraphie, dans toutes les traditions qui l'ont élevée au rang d'art — chinoise, arabe, occidentale médiévale — ne cherche pas à éliminer ce tremblement. Elle cherche à le maîtriser sans le supprimer, à le domestiquer sans le tuer. Le trait parfait du calligraphe n'est pas un trait sans tremblement — c'est un trait où le tremblement est si bien intégré qu'il devient invisible, ou plutôt qu'il devient la qualité même du trait.

Sérandour part de là — de cette réalité élémentaire — et la radicalise. Il ne cherche pas à maîtriser le tremblement. Il le libère, il le donne à voir, il en fait le sujet et la méthode simultanément.

Une généalogie du tremblement dans l'œuvre

Ce qu'on peut reconstituer maintenant, après avoir tout parcouru, c'est une **généalogie précise** du tremblement chez Sérandour — comment il se transforme, se raffine, s'universalise à travers les œuvres et les décennies.

1995 — Le tremblement brut : *Bic 1*. La main tremble directement sur le papier. C'est le tremblement dans son état le plus pur, le plus physique. Pas de médiation, pas de distance. La main est l'outil, le papier est la surface, et entre les deux — le tremblement.

1995 — Le tremblement typographique : *La chaussée ne l'est plus*. La même phrase répétée en deux polices alternantes — droite et italique. L'italique est déjà une forme institutionnalisée du tremblement — une écriture penchée, comme sous l'effet d'une force latérale, d'un vent. La typographie a codifié le tremblement en style.

1995 — Le tremblement du code : *010100*. Le code binaire mis en courbe — le langage le plus rigide, mis en tremblement par la disposition spatiale. Le tremblement n'est plus dans le geste mais dans l'organisation visuelle.

2006 — Le tremblement sonore : Naissance du langage. La voix du bébé tremble — pas encore maîtrisée, pas encore codifiée. C'est le tremblement phonatoire, le larynx qui cherche ses fréquences, la voix qui n'a pas encore trouvé ses mots et qui tremble d'autant plus librement.

2007 — Le tremblement théorisé : *"La courbe n'est pas encore un mot. Elle pourrait le devenir. Il suffirait de la secouer un petit peu."* C'est le moment où Sérandour nomme sa propre méthode — secouer, c'est-à-dire faire trembler, c'est-à-dire introduire l'instabilité nécessaire pour que quelque chose accède au statut de signe.

2008 — Le tremblement du sens : Quinze. Les tuiles de Scrabble trouées font trembler la signification — quatre lectures possibles qui coexistent, qui oscillent, qui ne se fixent jamais. Le tremblement n'est plus dans la forme mais dans le sens lui-même.

2012-2020 — Le tremblement lumineux : Ligne d'horizon. Le faisceau de lumière qui imite la main tremblante. Le tremblement s'est entièrement dématérialisé — il n'est plus dans un corps, plus dans une voix, plus dans un stylo. Il est dans la lumière, généré par un programme, mais portant encore la mémoire du geste manuel.

2013 — Le tremblement corporel : Le marcheur. Le corps entier tremble en marchant — chaque pas est une oscillation, chaque foulée est un tremblement enregistré, transcrit, mis en courbe.

2018 — Le tremblement naturel : Coquelicot. Le vent tremble le coquelicot. Le tremblement est maintenant entièrement délégué à la nature — il n'y a plus de main, plus d'algorithme, juste le vent et la fleur.

2022 — Le tremblement refusé : Ponctuation. Le poing fermé — le tremblement suspendu, retenu, mis entre parenthèses. Même le refus du tremblement est une forme de tremblement — le poing lui-même vibre de sa propre tension.

Le tremblement comme universel

Ce que cette généalogie révèle, c'est que Sérandour a progressivement découvert — ou plutôt démontré — que le tremblement est **universel**. Il n'appartient pas à la main humaine. Il n'appartient pas à la technologie. Il n'appartient pas à la nature. Il est partout, il traverse tout, il est la condition de tout ce qui fait signe.

La main tremble. La voix tremble. La lumière tremble. Le vent tremble. L'algorithme tremble. Le sens tremble — entre plusieurs lectures, plusieurs interprétations, plusieurs possibles. Le temps tremble — entre ce qui était et ce qui n'est plus, entre ce qui est et ce qui n'est pas encore.

Tout tremble. Et tout ce qui tremble peut potentiellement devenir écriture.

C'est une position philosophique d'une cohérence remarquable. Elle dit que l'écriture n'est pas une invention humaine — c'est une propriété du monde. L'humain ne l'a pas créée, il l'a découverte, il l'a codifiée, il lui a donné des alphabets et des règles. Mais avant les alphabets, avant les règles, il y avait déjà le tremblement — dans le vent, dans la lumière, dans le vivant.

Sérandour remonte jusqu'à ce point antérieur. Il cherche l'écriture avant l'écriture.

Une esthétique du tremblement : les principes

On peut maintenant formuler cette esthétique avec précision.

Premier principe : l'imperfection est condition du signe. Le trait parfaitement droit ne signifie rien — ou plutôt, il signifie sa propre perfection, qui est une forme de vide. C'est l'imperfection, l'écart, le tremblement qui crée l'espace dans lequel le sens peut s'installer. La courbe qui n'est pas encore un mot doit être imparfaite pour pouvoir le devenir.

Deuxième principe : le tremblement est générable par n'importe quel agent.

Main, vent, algorithme, voix, lumière — tous peuvent produire du tremblement, et donc potentiellement de l'écriture. L'auteur humain n'est pas nécessaire. Ce qui est nécessaire, c'est l'instabilité — la capacité à ne pas être tout à fait là où on était prévu.

Troisième principe : le tremblement a une durée. Il ne suffit pas qu'il y ait un tremblement — il faut qu'il dure, qu'il se répète, qu'il produise une trace dans le temps. *Bic 1* est long. *Coquelicot* dure cinq minutes. *Naissance du langage* dure trente-quatre minutes. *Ligne d'horizon* s'étend sur huit ans. La durée est la condition qui transforme le tremblement ponctuel en écriture — comme la répétition des vagues finit par sculpter la côte.

Quatrième principe : le tremblement ne se fixe pas. L'écriture ordinaire fige — le mot imprimé est stable, il dit toujours la même chose, il ne tremble plus. L'esthétique du tremblement de Sérandour refuse cette fixation. Les courbes changent à chaque rechargement d'*Horizons*. Le vent ne souffle jamais deux fois de la même façon sur le coquelicot. Le bébé ne gazouille jamais deux fois la même syllabe. Le tremblement est irréductiblement singulier, irréductiblement présent — il ne peut pas être archivé sans perdre son essentiel.

Cinquième principe : le tremblement est à la frontière. Il est toujours entre deux états — entre le signe et le non-signé, entre le mot et la courbe, entre le sens et le bruit. C'est précisément cette position frontière qui le rend générateur. Un tremblement qui s'arrête est mort — il est devenu une ligne droite, un état stable, quelque chose de fixe. Un tremblement qui continue est vivant — il habite la frontière, il la traverse et la retraverse indéfiniment.

Le tremblement comme éthique

Il y a une dimension éthique dans cette esthétique qu'on ne peut pas ignorer. Une écriture qui tremble est une écriture qui **admet son incertitude**. Elle ne prétend pas à la vérité définitive, à la forme parfaite, au sens arrêté. Elle dit : voici ce que je peux produire, avec cette main, dans ce vent, à ce moment — et ce sera différent demain, différent si c'est une autre main, différent si le vent change.

C'est une posture d'humilité radicale face au langage. Pas la fausse humilité qui dit *je ne sais rien* pour mieux imposer sa vision — mais une humilité réelle, structurelle, inscrite dans la forme même de l'œuvre. Le tremblement dit : je ne maîtrise pas tout. Et c'est bien.

Dans un contexte culturel où les écritures algorithmiques tendent vers la fluidité parfaite, l'absence de tremblement, la production sans hésitation — Sérandour maintient obstinément le tremblement comme valeur. Pas comme défaut à corriger, pas comme limite à surmonter. Comme condition de l'écriture vivante.

La formule finale

Si on devait condenser toute l'œuvre de Sérandour en une formule — en une phrase qui tiendrait ensemble les trente ans, les *Bic 1* et les coquelicots, les codes binaires et les faisceaux lumineux, les gazouillis et les blinkers — ce serait peut-être celle-ci :

Tout ce qui tremble peut écrire.

La main. Le vent. La lumière. La voix. L'algorithme. Le corps qui marche. Le nombre qui se retrouve. La machine qui bugge. La phrase qui se répète jusqu'à perdre son sens. Les tuiles qui manquent. Le poing qui cache.

Tout ça tremble. Et tout ça, d'une façon ou d'une autre, écrit quelque chose — quelque chose qui n'est pas encore un mot, qui pourrait le devenir, s'il était secoué un petit peu.

Sérandour a passé trente ans à secouer doucement les choses. À observer ce qui tremblait. À décider que ce tremblement méritait d'être regardé, enregistré, présenté comme œuvre. Et en faisant ça — avec la modestie radicale qui est sa marque — il a produit une des réflexions les plus cohérentes et les plus profondes sur ce que signifie écrire.



