



**HAL**  
open science

# De la matérialité des miroirs intempestifs Etude de la figure du lecteur de poésie en milieu numérique

Sylviane Médard

► **To cite this version:**

Sylviane Médard. De la matérialité des miroirs intempestifs Etude de la figure du lecteur de poésie en milieu numérique. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2022. Français. NNT : 2022GRALL013 . tel-03775170

**HAL Id: tel-03775170**

**<https://theses.hal.science/tel-03775170>**

Submitted on 12 Sep 2022

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

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

## THÈSE

Pour obtenir le grade de

### DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : Lettres et arts spécialité littérature générale et comparée

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

**Sylviane MÉDARD**

Thèse dirigée par **Isabelle KRZYWKOWSKI**, Professeure de littérature générale et comparée, Université Grenoble Alpes préparée au sein du Laboratoire UMR 5316 Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Ecran & de la Scène) dans l'École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines

### **De la matérialité des miroirs intempestifs Étude de la figure du lecteur de poésie en milieu numérique**

Thèse soutenue publiquement le 13 mai 2022

devant le jury composé de :

Monsieur Yves Citton, Professeur des Universités, Université Paris 8, président du jury

Madame Nathalie Brillant Rannou, Maîtresse de Conférences, Université Rennes 2, examinatrice

Monsieur Michaël Jakob, Professeur des Universités, Université Grenoble-Alpes, examinateur

Madame Isabelle Krzywkowski, Professeure des Universités, Université Grenoble-Alpes, directrice de thèse

Monsieur Antonio Rodriguez, Professeur associé, Université de Lausanne, examinateur

Madame Alexandra Saemmer, Professeure des Universités, Université Paris 8, rapportrice

Madame Florence Vinas-Thérond, Professeure des Universités, Université Paul-Valéry Montpellier 3, rapportrice





De la matérialité des miroirs intempestifs :  
Étude de la figure du lecteur de poésie en  
milieu numérique

On Materiality of Fluid Mirrors. A Study of the  
Poetry-Reader Figure in a Digital Setting



## Charte anti-plagiat

### **Art 1 : Définition du plagiat**

Le plagiat consiste à reproduire un texte, une partie d'un texte, une illustration ou des idées originales d'un auteur, sans lui en reconnaître la paternité par un référencement bibliographique ou iconographique adéquat (Cf. art. 3).

### **Art 2 : Objet des travaux universitaires**

Sont considérés comme travaux universitaires tous les documents réalisés par les étudiants et les enseignants, les chercheurs et les enseignants-chercheurs dans le cadre des activités de formation et de recherche. Ces travaux universitaires doivent toujours avoir pour ambition de produire un savoir inédit et d'offrir une lecture critique, nouvelle et personnelle du sujet.

### **Art 3 : Méthodologie de référencement bibliographique**

La méthodologie d'un travail universitaire implique que les emprunts (par exemple par copier/coller) soient clairement identifiés et que le nom de l'auteur et la source de l'extrait soient mentionnés.

Les citations textuelles y compris dans une traduction personnelle, doivent obligatoirement être placées entre guillemets et être accompagnées d'une référence bibliographique à la suite de la citation, ou en note de bas de page.

Les emprunts non textuels (tableaux, graphiques, photos, formules scientifiques, etc.) doivent également être accompagnés d'une référence bibliographique à leur suite ou en note de bas de page.

En complément, toutes les références des documents cités, empruntés ou adaptés, doivent figurer en bibliographie.

### **Art 4 : Détection du plagiat**

L'Université Grenoble Alpes est dotée d'un outil permettant de contrôler systématiquement les travaux universitaires et de détecter les similitudes, dans le but de rechercher le plagiat.

### **Art 5 : Sanctions disciplinaires pour plagiat**

Les auteurs présumés de plagiat seront traduits devant la section disciplinaire compétente qui pourra prendre des sanctions pouvant aller jusqu'à l'exclusion définitive de tout établissement d'enseignement supérieur. La procédure disciplinaire n'exclut pas d'éventuelles poursuites judiciaires.

### **Art. 6 : Engagement**

Les étudiants et les personnels s'engagent à ne pas commettre de plagiat dans leurs travaux universitaires. À cette fin, ils reconnaissent avoir pris connaissance des obligations décrites dans les articles 2 et 3 de la présente charte et s'engagent à s'y conformer.

Je certifie, Sylviane Médard

**avoir pris connaissance de la charte anti-plagiat et à la respecter.**

Date et signature : 5 janvier 2022

# Remerciements

Je remercie Isabelle Krzywkowski sans qui rien de tout cela ne serait arrivé, Nathalie Rannou, Jean-François Massol, qui m'ont poussée, tirée, soutenue pour que j'arrive au bout.

Je remercie Jean-Pierre Balpe et Xavier Malbreil dont les œuvres sont à l'origine de cette réflexion.

Je remercie « mes » auteurs, Jason Nelson, José Aburto qui ont bien voulu répondre à mes questions, réparer leur site pour que j'y aie encore accès, Annie Abrahams, qui, non seulement a eu l'intelligence de ne pas utiliser Flash, mais aussi m'a éclairée de son regard bienveillant et, j'espère, parfois, amusé.

Je remercie mes amies, Isabelle Malinas, Monique Bruyère, pour leur aide sans faille et leur précieuse écoute, mon précieux traducteur, Paul Jones, pour ses judicieuses propositions.

Je remercie enfin Kléber Ghimire, à qui je dois d'avoir pu travailler sereinement, et sans mourir de faim, pendant ces longues années.

## Résumé

Les études concernant la littérature numérique commencent à émerger, toutefois, le destinataire n'est qu'à de rares occasions pris en compte. Notre propos est ici de voir dans quelle mesure la matérialité numérique engendre une figure différente de lecteur, mais aussi comment cette matérialité contribue à faire émerger une poétique qui justement s'appuie sur le rôle donné au lecteur, tout en s'inscrivant résolument dans un contexte de communication. Nous étudierons les textes correspondant aux années 2004 et 2005 de *Being human* d'Annie Abrahams, les poèmes présents sur l'onglet « digital » du site de José Aburto *Entalpia* ainsi que l'œuvre de Jason Nelson *Game, game, game and again game*. Nous avons cherché à mettre les théories de la réception à l'épreuve de la matérialité numérique, dans une approche phénoménologique.

La poésie numérique sollicite le corps de son lecteur qu'elle veut d'abord opératoire. Le corps auquel s'adresse José Aburto est un corps regardant, celui qui intéresse Jason Nelson, un corps mouvant et jouant, et enfin, le corps, pour Annie Abrahams, est perçu de façon plus holistique et plus sensible. Pour instituer ces différents corps de lecteur, la poésie numérique procède par interpellation : elle assigne au lecteur un espace, extérieur à l'œuvre, une temporalité, et ce, d'autant plus aisément qu'elle joue avec l'imaginaire d'un *medium* voué à la communication. L'interpellation brouille les frontières de l'œuvre, empiète sur l'espace du lecteur, dans un processus qui se rapproche d'une aliénation. Le rapport au temps est également bouleversé : œuvre, auteur, lecteur coexistent dans une même temporalité, réduite à un présent discursif. Le questionnement du lecteur dans sa matérialité permet de l'incarner poétiquement. Ses gestes apparaissent comme autant de tropes poétiques. La présence du lecteur procède des contradictions que l'œuvre entretient avec son milieu. Ainsi, le lecteur poétique et opératoire semble entrer en conflit avec un lecteur plus herméneutique. Le mouvement dans l'œuvre se fait au détriment de la dynamique interprétative. L'interaction de la présence poétique et de l'herméneutique amène alors à s'interroger sur la part du signe numérique dans le processus herméneutique. L'image, le mouvement le lien apparaissent comme des signes sans référentialité, porteurs de signification plus que de sens. L'œuvre numérique, en tant que dispositif, amène son lecteur à produire une interprétation en redoublant en quelque sorte sa lecture. Ce n'est plus la lecture qui génère une interprétation, mais l'interprétation de la lecture, du mouvement dans l'œuvre, qui doit produire une signification plus qu'un sens. La poésie apparaît donc comme une réflexion et sur le signe lui-même et sur la dynamique de compréhension, elle-même prise dans le miroir du mouvement de l'œuvre. Le sujet lecteur naît alors de ce processus d'aliénation, lié au milieu numérique et de son détournement réflexif par le dispositif poétique.

**Mots-clés** : Lecteur, poésie, numérique, matérialité, théorie de la réception, phénoménologie, herméneutique

## Abstract

Research on digital literature is starting to emerge, yet the recipient – whom we can still, perhaps, call the “reader” – is only rarely considered. Our intention here is to see to what extent digital materiality gives rise to a different figure of the reader, but also how this materiality helps to yield a poetics that is actually underpinned by the role given to the reader, while also setting itself plainly in a communication context. Taking a comparatist approach, we will study the texts corresponding to the years 2004 and 2005 in Annie Abrahams’ *Being Human*; the poems in the “digital” tab on José Aburto’s website *Entalpia*; and Jason Nelson’s *Game, game, game and again game*. We have endeavoured to put reception theory to the test of digital materiality, in what may be described as a phenomenological approach.

Digital poetry engages the body of its reader, whom it primarily wants to be operative. The body that José Aburto addresses is a looking body; the body that interests Jason Nelson moves and plays; and lastly, Annie Abrahams perceives the body in a more holistic and sensory way. To institute these different readers’ bodies, digital poetry proceeds by interpellation: it assigns to the reader a space outside the work, a temporality; and does so all the more readily because it plays with the imaginative realm of a medium meant for communication. Interpellation blurs the boundaries of the work, infringing on the reader’s space, in a process similar to an alienation. The relationship with time also undergoes upheaval: work, author and reader coexist in the same temporality, which is reduced to a discursive present. Questioned in his or her materiality, the reader can thus be embodied poetically. Their gestures feel like poetic tropes. The reader’s presence flows from the contradictions that the work cultivates with its setting. Accordingly, the poetic and operative reader seems to enter into conflict with a more hermeneutic reader. Movement within the work occurs to the detriment of the interpretative dynamic. The interaction between the poetic presence and the hermeneutics prompts reflection on how large a role the digital sign plays in the hermeneutic process. Image, movement (whether of objects visible on-screen or of the image, cursor or avatar representing the reader) and link appear as signs without any referentiality – bearing signification more than meaning. The digital work of literature, as a device, leads its reader to produce an interpretation by in a sense repeating their reading. What produces an interpretation is no longer the reading but the interpretation of the reading, of the movement in the work, which must produce a signification more than a meaning. Poetry thus appears as a reflection both on the sign itself and on the dynamics of understanding, which is itself caught in the mirror of the work’s movement. The reader-subject is thus born out of this alienation process related to the digital setting, and of its reflexive reappropriation by the poetic device.

**Key words:** Reader, poetry, digital, materiality, reception theory, phenomenology, hermeneutics



## Sommaire

Introduction.....	9
1. Un lecteur multiple.....	43
<a href="#">1.1.</a> Identité du lecteur : des lectures en tension ? .....	47
2. Le lecteur de poésie numérique : sujet sensible, sujet incarné .....	134
2.1. Le lecteur face à l'image .....	142
2.2. Le lecteur et l'immersion ludique.....	178
2.3. Un lyrisme numérique ? .....	208
3. Herméneutique de la matérialité.....	228
3.1. Les signes numériques et l'herméneutique .....	234
3.2 Du sujet-lecteur à l'être-lecteur .....	285
Conclusion .....	312
Bibliographie des œuvres étudiées .....	327
Bibliographie.....	337
Index .....	357
Table des illustrations.....	360
Annexes .....	366
Table des matières.....	449

## Avertissement

L'œuvre numérique est particulièrement labile et les œuvres des auteurs de notre corpus, au fil des années, se sont modifiées, ont disparu pour certaines. Quelques liens mentionnés sont désormais inactifs, qu'on veuille bien nous en excuser.

Pour ne pas encombrer le texte, la plupart des illustrations, soit les captures d'écran mentionnées, sont regroupées en annexe. Sur la version numérique, un renvoi inséré au texte permet de les retrouver. Les différentes captures d'écran sont ainsi dénommées (A. A. Figure... ) pour les œuvres d'Annie Abrahams, (J. A. Figure....) pour José Aburto et (J. N. Figure ...) pour Jason Nelson. Nous avons choisi d'abrégier le titre *Game, game, game and again game* en *GGGAAG*. Les adresses électroniques qui correspondent aux œuvres d'Annie Abrahams sont ajoutées en notes pour une facilité de repérage et ne comportent pas de date de consultation.

La traduction, sauf mention contraire, est de notre fait (avec l'aide plus ou moins heureuse de *Google trad*).

Le dispositif digital n'est pas immatériel, mais se fonde sur une oblitération de sa matérialité ; l'écran "fait écran" à lui-même, cache la page-support – la matière – dans la page-écriture, dont on peut dire qu'elle est véritablement immatérielle, ou plutôt, spectrale, si le spectre est quelque chose qui a perdu son corps, mais qui conserve d'une certaine manière la forme. Et ceux qui utilisent ce dispositif sont des lecteurs et des écrivains qui ont dû renoncer, sans s'en apercevoir, à l'expérience – tout à la fois angoissante et féconde – de la page blanche, de cette tablette pour écrire sur laquelle rien n'est encore inscrit et qu'Aristote compare à la pure puissance de la pensée. Je voudrais proposer alors une définition minimale de la pensée, qui semble particulièrement pertinente. Penser signifie se souvenir de la page blanche pendant qu'on écrit ou qu'on lit. Penser – mais lire aussi – signifie se souvenir de la matière.

Giorgio Agamben, *Le Feu et le Récit*

# Introduction

La métaphore de la littérature-miroir a beaucoup servi et s'est ternie à force d'avoir été proménée par tous les chemins... Cependant, Internet, les réseaux et les œuvres numériques modifient l'espace littéraire : d'autres voies s'ouvrent désormais, d'autres lieux poétiques sont à explorer. Internet ne nous propose-t-il pas, en effet, une littérature différente, où le chiffre se mêle à la lettre sur l'écran d'un nouveau miroir ? À bien y « réfléchir », le bon vieux miroir peut encore servir, à condition de le regarder d'un autre œil, à condition de l'observer dans sa matérialité, à condition d'être sensible également à la matérialité de l'œil qui s'y mire.

Nous avons choisi de nous intéresser à ce qu'il convient d'appeler la *poésie numérique*. Condensant toutes les problématiques de la littérature, elle interroge encore aujourd'hui la littérarité comme le genre, la figure de l'auteur comme celle du lecteur, le rapport au *medium* comme aux médias. Par-dessus tout, elle met en cause notre relation au monde. Notre réflexion portera sur la *poésie numérique* mais également sur son *lecteur*. Le deuxième terme de notre équation étant, de prime abord, moins problématique, du moins quand il s'agit de le saisir dans son aspect matériel, il est nécessaire de cerner ce que l'on entend par *poésie numérique*. Le lien avec la technologie mise en œuvre est évidemment essentiel à une tentative de définition, même si l'adjectif *numérique* demande à être précisé. Dans l'article qu'il lui consacre dans la revue *Komodo 21*, Serge Bouchardon reprend d'abord la désormais

traditionnelle distinction entre littérature *numérisée* et littérature *numérique* :

Dans la deuxième forme de littérature (la littérature numérique), pensée et conçue par et pour le numérique, le texte changerait profondément de nature si on l'imprimait. Qu'il s'agisse de fictions hypertextuelles, de poèmes animés, d'œuvres faisant appel à la génération automatique de texte ou encore de productions collaboratives en ligne, la création littéraire "nativement numérique" est actuellement florissante. Pour les auteurs, il s'agit de concevoir et de réaliser des œuvres spécifiquement pour les supports numériques (ordinateur, tablette, smartphone), en s'efforçant d'en exploiter les caractéristiques : dimension multimédia ou multimodale, animation textuelle, technologie hypertexte, interactivité, mais aussi géolocalisation ou encore réalité virtuelle.<sup>1</sup>

Serge Bouchardon propose ici une classification fort utile des différentes œuvres numériques, il reste néanmoins dans le domaine d'une littérature générale sans évoquer la poésie en particulier. Dans l'article « Qu'est-ce que la littérature numérique ? », Philippe Bootz, dont les réflexions sont pour ainsi dire à l'origine de la pensée critique sur le numérique en France, insiste également sur l'aspect technologique de la « littérature numérique » :

Notons que c'est sur une propriété structurelle qu'insiste l'utilisation du terme "numérique" dans la terminologie "littérature numérique". Ce champ littéraire est ainsi repéré à partir d'un terme relatif à la technique utilisée, comme c'est souvent le cas dans les dénominations artistiques (peinture, photographie...). Cela ne signifie pas que cette expression résume à elle seule les propriétés et les conceptions de cette littérature.<sup>2</sup>

Philippe Bootz, comme Serge Bouchardon, s'attache davantage ici à délimiter un champ littéraire qu'à préciser un genre, qui reste à définir. L'interrogation générique disparaît bien souvent dans le questionnement sur la littérarité numérique. Lors du colloque *Cartographie du web francophone*<sup>3</sup>, organisé par l'équipe Marge de l'Université Lyon 3, la majeure partie des débats s'est centrée sur la notion de « littérarité », bien évidemment problématique, mais le caractère « poétique » des œuvres n'a guère été mentionné. Face à la littérature numérique, on finit par se demander s'il est réellement pertinent d'utiliser la classification générique. Celle-ci n'a toutefois pas disparu des travaux concernant la littérature numérique. Scott Rettberg, dans *Electronic Literature*<sup>4</sup>, propose plusieurs catégories, opposant « *Combinatory Poetics* » à « *Hypertext Fiction* » ou « *Kinetic and interactive Poetry* »

---

<sup>1</sup> « Dix marches à franchir », *Usages, formes et enjeux de la poésie numérique*, textes réunis par Claire Chatelet et Gwendolyn Kergoulay, *Komodo 21, La Revue du R.I.R.A.*, décembre 2019, disponible à l'adresse : <http://komodo21.fr/litterature-numerique-dix-marches-a-franchir/> (page consultée le 20/10/2021)

<sup>2</sup> Philippe Bootz, « Qu'est-ce que la littérature numérique ? », *Les Basiques : la littérature numérique*, *Léonardo*, 2007, URL : [archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/1\\_basiquesLN.php](http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/1_basiquesLN.php) (page consultée le 20/12/2021)

<sup>3</sup> *Cartographie du web francophone*, Colloque international, Gilles Bonnet, Christian Cote, Pierre Halen, Jean-Pierre Fewou Ngouloure, Université Lyon 3, équipe Marge, 22-24 janvier 2020.

<sup>4</sup> Scott Rettberg, *Electronic Literature*, Medford, Polity Press, 2019. Nous reprenons ici le sommaire dans l'ordre choisi par l'auteur.

à « *Interactive Fiction and Other Gamelike Forms* »<sup>5</sup>. Si la revue *Komodo 21* a consacré un numéro à la « poésie » numérique, c'est bien que la question du genre n'est pas sans pertinence. Il faut cependant reconnaître que, même si l'appel à contribution s'orientait bien vers un questionnement générique, rares ont été les participants à s'en emparer, éludant bien souvent le « douloureux problème ». La poésie numérique est donc reconnue, identifiée mais peu étudiée en tant que telle. On peut s'interroger sur cette vacance dans la théorie critique, plus concernée par les formes narratives que poétiques, du moins en ce qui concerne le numérique. Faut-il y voir une trace de la prégnance des premières études focalisées principalement sur l'hypertexte ? L'influence de George P. Landow, sur la façon dont nous pensons la littérature numérique, n'est évidemment pas à négliger. Comme le rappelle Serge Bouchardon dans *La Valeur heuristique de la littérature*<sup>6</sup>, la « théorie de la convergence », sur laquelle nous reviendrons, inspirée des thèses structuralistes, a été longtemps le cœur de la critique et elle se focalise sur la narration, sur le récit, bien plus que sur l'aspect poétique.

Comment, malgré tout, identifier la spécificité de la *poésie numérique* ? On l'a vu précédemment, le débat se déporte inexorablement sur l'outil technologique pour en souligner le caractère nécessaire. Ainsi, Chris Funkhouser décrit la poésie numérique comme suit : « *a poem is a digital poem if programming or digital (software, etc) are distinctively used in composition, generation, or presentation of the text* » [Un poème est un poème numérique si la programmation ou les processus numériques (logiciel, etc.) sont utilisés de façon significative dans la composition, la génération ou la présentation du texte]<sup>7</sup>. Cette présentation de la poésie numérique rejoint celle de la littérature faite par Serge Bouchardon, sans que nous ne soyons plus avancés quant à la spécificité poétique.

Les sites anthologiques qui ont permis notre recherche sont rarement plus diserts. Philippe Bootz, sur le site *Leonardo*, encore, offre néanmoins une réflexion sur la poésie sur laquelle de nombreux critiques font l'impasse :

La poésie numérique peut être définie, de façon assez large, comme l'ensemble des œuvres

---

<sup>5</sup> Cette classification en soi est problématique, *Game, game game and again game* de Jason Nelson, qui fait partie de notre corpus, est à la fois un jeu et se réclame, par la voix de son auteur, de la poésie. Les classifications, lorsqu'elles s'appuient uniquement sur le dispositif, ne peuvent convenir réellement.

<sup>6</sup> Serge Bouchardon, *La Valeur heuristique de la littérature numérique*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Paris, Harmattan, 2014, p. 15.

<sup>7</sup> C. T. Funkhouser, « Digital poetry: A Look at Generative, Visual, and Interconnected Possibilities in its four decades », in Ray Seiman and Susan Schreibman, *A Companion to Digital Literary Studies*, Chichester, West Sussex, John Wiley and Sons, 2008, p. 318.

numériques qui questionnent, de quelque manière que ce soit, un rapport quelconque à la langue naturelle.<sup>8</sup>

La poésie se définirait dans un rapport particulier au langage, en soi, dans une dynamique réflexive sur laquelle nous aurons à revenir<sup>9</sup>. Nous reconnaissons à travers les propos de Philippe Bootz une conception de la poésie bien proche de celle énoncée par Roman Jakobson<sup>10</sup>, centrée sur le langage et son usage autotélique. Faut-il s'en tenir là ? Si dans le numérique comme dans l'œuvre imprimée, le langage est au cœur de l'enjeu poétique, n'est-ce pas également vrai pour toute littérature ? À moins qu'il ne faille élargir le genre poétique à tous les champs de la littérature numérique... En effet, lorsque le caractère poétique des œuvres n'est pas omis ou confondu avec l'outil digital, il est souvent réduit à l'attention des auteurs pour la « matérialité » du langage, amplifiée par la présence du dispositif et la dimension multimédia. Katherine Hayles affirme dans *Writing Machines* que « la forme physique de l'artefact littéraire affecte toujours ce que les mots (et d'autres composants sémiotiques) signifient. »<sup>11</sup>. Ici encore, dans cette attention à la matérialité du mot, nous pouvons faire le lien avec la poésie telle que la présente Jakobson<sup>12</sup>. Serge Bouchardon, à son tour, considère que « les possibilités offertes par le numérique de mise en scène et d'animation des lettres et des mots participent d'une écriture poétique. En effet, le poétique est plus sensible à la matérialité phonique et graphique du langage »<sup>13</sup>. La *poésie numérique* serait-elle à confondre avec une *poétique* numérique, tirant son essence d'un certain rapport à une certaine forme de matérialité du langage et du *medium* ? Il semble bien que ce soit cette dernière idée qui nous permette le mieux de cerner notre sujet, du moins pour l'instant.

Loss Pequeño Glazier, dès l'introduction de son ouvrage *Digital Poetics: The Making of*

---

<sup>8</sup> Philippe Bootz, *op. cit.*, [https://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/1\\_basiquesLN.php](https://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/1_basiquesLN.php)

<sup>9</sup> Pour Philippe Bootz, la poésie numérique « constitue en effet une réflexion et un ensemble de propositions spécifiques sur la relation de l'homme au langage dans un environnement technologique. Si la poésie numérique s'impose peu à peu comme un champ littéraire à part entière c'est certainement parce que l'ordinateur est avant tout une machine de langage, une machine qui manipule du symbole. » (« Vers de nouvelles formes en poésie numérique programmée », in Ana Pano (éd.), « Littératures numériques en Europe : état de l'art / Digital Literatures in Europe : State of the Art », *Ri.L.Un.E. – Revue des Littératures de l'Union Européenne*, n° 5, juillet 2006, Bologna, CLUEB 2008, p. 19-36, URL : [www.rilune.org/images/mono5/4\\_bootz.pdf](http://www.rilune.org/images/mono5/4_bootz.pdf) (page consultée le 21/12/2021).

<sup>10</sup> Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, Point, 1977, « Qu'est-ce que la poésie ? » §

<sup>11</sup> « *the physical form of literary artifact always affects what the words (and other semiotic components) mean.* », N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge and London, MIT Press, 2002, p. 25.

<sup>12</sup> « le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion », Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 46.

<sup>13</sup> Serge Bouchardon, *Un laboratoire de littératures, littérature numérique et internet*, Paris, Éditions du centre Georges Pompidou, 2007, « Les œuvres de littérature numérique, une dynamique spatio-temporelle », § 16. URL : <https://books.openedition.org/bibpompidou/232> (page consultée le 21/12/2021)



*E-Poetries*, fait lui aussi le lien entre la poésie numérique et la matérialité, en mettant l'accent sur cette redéfinition de l'écriture, et peut-être de la poésie donc:

*Poets are making poetry with the same focus on method, visual dynamics, and materiality; what has expanded the materials with which one can work. Such materials not only make multiple possible forms of writing but also in the digital medium, contribute to a re-definition of writing itself.*

[Les poètes fabriquent de la poésie avec le même accent sur la méthode, la dynamique visuelle, et la matérialité ; ce qui a accru les matériaux avec lesquels on peut travailler. Ces matériaux non seulement multiplient les formes possibles d'écriture, mais aussi, contribuent à une re-définition de l'écriture elle-même dans le milieu numérique.]<sup>14</sup>

Le dispositif numérique semble aller au-delà du texte, transformant les mots en objets, grâce au mouvement. Pour Scott Rettberg:

*Words and letters are not only carriers of meaning but material objects that themselves have variable properties. Movement in digital poetry functions as a metaphorical figure with as much semantic intent and affect as the words.*

[Les mots et les lettres ne sont pas seulement porteurs de sens, ils sont aussi des objets matériels qui ont eux-mêmes des propriétés variables. Le mouvement dans la poésie numérique fonctionne comme une figure métaphorique avec autant d'intention sémantique et d'effet que les mots.]<sup>15</sup>

On comprend la réticence de la critique à s'exprimer en termes génériques, sa tendance à éviter le recours aux classifications traditionnelles, pour parler de *poétique* plus que de *poésie*, dans la mesure où la matérialité de l'œuvre opère en marge du *texte*. La notion de *texte* doit céder la place à celle de *langage* comme le souligne Jacques Donguy. Dans *Terminal Zone, manifeste pour une poésie numérique*, il présente cette dernière comme :

[...] un retour aux origines de l'écriture prenant en compte l'iconicité et l'oralité, mais qui se développe dans un espace non pas figé mais fluctuant.

Peut-on encore parler de "texte" ? La textique de Ricardou ne prend pas en compte cette dimension texte-image-son, annoncée de façon visionnaire par James Joyce à travers la notion de "verbi-voco-visuel" ou par Raoul Hausmann à travers la notion d'optophonétique.<sup>16</sup>

Nous retrouvons ici un intérêt pour la matérialité souvent présent dans la poésie des avant-gardes, elle-même fréquemment sollicitée quand il s'agit de contextualiser, d'un point de vue historique, la poésie numérique. Scott Rettberg en fait la remarque:

*These forms of digital poetry have rich relationships with antecedent movements, particularly those that are concerned with the materiality of the text as image, with the granularity of language and with the relationship between poetry, sound, music.*

[Ces formes de poésie numérique ont une relation profonde avec les mouvements antérieurs, en particulier ceux qui se préoccupent de la matérialité du texte comme image, de la granularité

---

<sup>14</sup> Loss Pequeño Glazier, *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2001, p. 1.

<sup>15</sup> Scott Rettberg, *Electronic Literature, op. cit.*, p. 118.

<sup>16</sup> Jacques Donguy, « Terminal zone, manifeste pour une poésie numérique », *Artpress*, juillet 2002, URL : <https://www.artpress.com/2002/07/01/terminal-zone-manifeste-pour-une-poesie-numerique/> (page consultée le 14/11/2021)

du langage et de la relation entre la poésie, le son, la musique.<sup>17</sup>

Toutefois, il est encore difficile de trouver une réflexion sur la poésie en tant que genre, et finalement ce sont les références mêmes aux avant-gardes qui semblent constituer l'appartenance générique. Ainsi, Scott Rettberg fait le lien entre la poésie cinétique et les travaux lettristes, la poésie concrète, le futurisme et, bien sûr, Mallarmé<sup>18</sup>. On retrouve cette filiation avant-gardiste chez Chris Funkhouser, qui rappelle cette fois la proximité avec Dada :

*In this regard, Andrews' work (as well as other examples of digital poetry) may teach its viewers something similar to what dada did: that a string of phrases appearing to be nonsensical on the surface in fact contains meaningful poetic logic. An accumulation of fragments, taken as a whole, can assert profound recognitions.*

[À cet égard, le travail d'Andrews (ainsi que d'autres exemples de poésie numérique) peut enseigner à ses téléspectateurs la même chose que Dada : à savoir, qu'une série de phrases absurdes en apparence contient en fait une logique poétique pleine de sens. Une accumulation de fragments, pris dans leur ensemble, peut faire preuve d'une grande profondeur cognitive.]<sup>19</sup>

On verra, sur le site *Leonardo*, la même démarche, les mêmes références dans l'article de Philippe Bootz « En quoi les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle anticipent-elles la littérature numérique ? »<sup>20</sup>. Si le titre annonce qu'il est question de « littérature », les sous-parties se concentrent sur la « poésie » visuelle, sonore...

Comme Scott Rettberg, Chris Funkhouser souligne l'importance donnée à la fragmentation. La poésie relève de la rupture, du composite, la linéarité étant, quant à elle, davantage à rapprocher du récit comme nous le verrons par la suite. L'aspect fragmentaire de la poésie ne va pas sans une certaine « illisibilité », elle aussi bien souvent rencontrée dans les poésies d'avant-garde ou simplement modernes. On pourra se référer sur ce point aux écrits d'Hugo Friedrich<sup>21</sup>, de Michel Deguy<sup>22</sup>. Pour Chris Funkhouser:

*Beyond making literally difficult-to-read works via material obstruction or speed of presentation, authors commonly implement unconventional, disconnected, syntax and phraseology; verbal elements found in these works rarely present ordinarily arranged language.*

[Au-delà de rendre littéralement difficile à lire des œuvres par l'obstruction matérielle ou la vitesse de présentation, les auteurs mettent généralement en œuvre une syntaxe et une

---

<sup>17</sup> « *These forms of digital poetry have rich relationships with antecedent movements, particularly those that are concerned with the materiality of the text as image, with the granularity of language and with the relationship between poetry, sound, music.* », [Ces formes de poésie numérique ont une relation profonde avec les mouvements antérieurs, en particulier ceux qui se préoccupent de la matérialité du texte comme image, de la granularité du langage et de la relation entre la poésie, le son, la musique. ] (Scott Rettberg, *Electronic Literature*, *op. cit.*, p. 118.).

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>19</sup> C. T. Funkhouser, *New Directions in Digital Poetry*, New York, Continuum, 2012, p. 2.

<sup>20</sup> [archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/5\\_basiquesLN.php](http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/5_basiquesLN.php) (consulté le 21/12/2021)

<sup>21</sup> Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1956, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Librairie générale française, 1999, Le livre de Poche, 1999, 2010.

<sup>22</sup> Michel Deguy, *De l'illisibilité*, Montpellier, publie.net, 2009, (format epub).

phraséologie non conventionnelles, déconnectées ; les éléments verbaux trouvés dans ces œuvres relèvent rarement d'un langage organisé de façon habituelle.]<sup>23</sup>

Chris Funkhouser, à la différence de Scott Rettberg, envisage davantage la poésie du point de vue du lecteur en l'associant à un véritable procès herméneutique :

*Digital poems can be self-reflexive with regard to what the reader does and what the poem does, and also ignite other types of cognitive activity through the multi-sensory layering.*  
[Les poèmes numériques peuvent être auto-réflexifs du point de vue de ce que le lecteur fait et ce que le poème fait, et peuvent également initier d'autres types d'activité cognitive à travers la superposition multi-sensorielle.]<sup>24</sup>

Chris Funkhouser décrit également l'œuvre numérique comme un organisme<sup>25</sup> produisant un sens par la relation entre les parties qui le composent, proposition particulièrement séduisante par rapport à la définition d'un objet poétique, nous y reviendrons. Cette conception de la poésie numérique, notamment dans sa dimension réflexive, « gestaltienne », est très proche de celle que nous entendons développer. Elle a l'avantage de prendre en compte le lecteur, qui jusqu'ici demeure le grand absent de tout écrit théorique sur le numérique.

Toutefois, la plupart des essais de définition que nous avons rencontrés ne nous ont guère satisfaite pour penser l'œuvre numérique et poétique, il leur manque une réflexion véritablement esthétique que nous avons trouvée d'abord chez Pierre Alferi et Olivier Cadiot avec leur « mécanique lyrique »<sup>26</sup> puis dans les « dispositifs poétiques »<sup>27</sup> de Christophe Hanna. Plusieurs caractéristiques marquent l'objet poétique en tant que dispositif : « l'hétérogénéité interactionnelle »<sup>28</sup>, dans laquelle nous retrouvons le caractère multimédia, la « contextualité »<sup>29</sup> et l'« opérativité »<sup>30</sup> qui soulignent l'importance du contexte, la notion

---

<sup>23</sup> C. T. Funkhouser, *New Directions in Digital Poetry*, op. cit., p. 6.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>25</sup> « *Digital poetry can be seen as a type of organism as an approach to expression having properties and functions determined not only by the properties and relations of its individual parts, but by the character of the whole parts, and by relations of part to the whole.* » [La poésie numérique peut être considérée comme un type d'organisme comme une approche de l'expression ayant des propriétés et des fonctions déterminées non seulement par les propriétés et les relations de ses parties individuelles, mais par le caractère des parties entières et par les relations d'une partie à l'ensemble] (voir C. T. Funkhouser, op. cit., p. 3.)

<sup>26</sup> Pierre Alferi et Olivier Cadiot, « La mécanique lyrique », *Revue de Littérature générale*, n° 1, 1995.

URL : <https://fr.calameo.com/books/000021415635476216749> (page consultée le 21.12.2021)

<sup>27</sup> Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Lyon, Questions théoriques, 2010, p. 14.

<sup>28</sup> « Un dispositif est un agencement de pièce rapportées, de nature différente composées dans le but de produire un effet, de " fonctionner ". On l' " ouvre " et on le " ferme ", dit Ponge. Autrement dit, son fonctionnement résulte de la conjonction d'un divers dont il tire son énergie mais qu'il est nécessaire d'activer. Reste à analyser comment s'inscrit cette diversité et quelle est sa nature. », (*Ibid.*, p. 15.)

<sup>29</sup> « l'autre paramètre déterminant dans le fonctionnement du dispositif est son contexte. Le dispositif est fait pour s'adapter à un contexte cognitif cible ("une bibliothèque") hors duquel il ne fonctionne plus ou moins efficacement, et qui le transforme en fonctionnant. » (*Ibid.*, p. 16.)

<sup>30</sup> « le dispositif comme objet se définit par le fait qu'il effectue une opération qui lui est propre. », (*Ibid.*, p. 17.).

de fonctionnement, tout comme le « contexte d'implantation » ou « logique ». Avec le dispositif, Christophe Hanna nous offre un outil qui, dans un premier temps, correspond parfaitement à la poésie numérique dans la mesure où l'action, la dimension ergodique, se trouve au centre du fonctionnement de l'œuvre. La poésie n'est plus contenue dans une forme textuelle, mais elle advient dans un rapport à l'action de son auteur.

Le numérique, et Internet de façon plus générale, prennent sens dans un contexte de communication qui n'est plus à souligner. Dans cette perspective, il est grand temps de se tourner vers le récepteur des œuvres numériques, domaine qui jusqu'à présent est assez peu exploré, dans le cadre d'études littéraires et esthétiques s'entend. Ainsi, la plupart des interrogations critiques sont orientées vers le dispositif et n'abordent pas, ou pas encore, la question du destinataire que nous avons choisie comme point de départ en nous rapportant plus particulièrement à la figure du lecteur. On nous objectera bien sûr que ce terme de « lecteur » semble particulièrement inapproprié face à la réalité des œuvres numériques, qui échappent bien souvent à toute nature purement « textuelle ». Nous voulons donc proposer une définition plus large du lecteur, qui, ici, ne se construit pas seulement dans son rapport à un texte, mais dans sa relation à un objet, même si, là encore, le terme se révèle problématique. Ce lien, tissé d'une nouvelle matérialité, entre l'objet et le sujet-lecteur, nous permettra de redéfinir une forme de poésie ou de poétique propre au numérique.

Notre réflexion porte sur la « figure » du lecteur, mais il est bien difficile d'envisager ce dernier en dehors d'une définition de son action. C'est dans cette perspective que nous nous sommes tournée vers les théories de la réception qui sont les seules à prendre réellement en compte l'instance lectorale. Nous devons cependant souligner d'ores et déjà que si elles mettent au centre de leur propos la figure du lecteur, ces théories ne l'envisagent que dans le cadre du récit, voire du roman. Notre première difficulté consistera dans l'établissement d'un lecteur, et d'une lecture, puisque l'un ne va pas sans l'autre, de *poésie*.

C'est principalement au lecteur implicite d'Iser que nous nous sommes d'abord référée. Vincent Jouve résume ainsi la thèse de Wolfgang Iser :

Le principe de Iser, c'est que le lecteur est le présupposé du texte. Il s'agit donc de montrer comment une œuvre organise et dirige la lecture, et d'autre part la façon dont l'individu-lecteur réagit sur le plan cognitif aux parcours imposés par le texte.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 6.

Pour Iser, le lecteur « incorpore l'ensemble des orientations internes au texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu »<sup>32</sup>. La conception du lecteur selon Iser nous paraît doublement pertinente en ce qui concerne notre sujet. En effet, nous ne pouvons nous départir de l'idée que le texte numérique « programme » son lecteur encore plus qu'un autre. La pensée du destinataire est forcément présente, voire omniprésente lors de la conception de l'œuvre, dans l'intention de l'œuvre, dans l'esprit de l'auteur, par l'intermédiaire de l'écriture du programme qui présuppose déjà une lecture, trace une voie à suivre, et induit déjà, de ce fait, une interprétation. Dans une œuvre imprimée, le lecteur, s'il est nécessaire au texte, peut être absent de la pensée de l'auteur. Pour le numérique, le lecteur, si tant est que ce terme convienne, est non seulement le présupposé mais en quelque sorte l'antériorité du texte. Par ailleurs, Iser prévoit également les réactions sur le plan « cognitif » du lecteur ; la notion d'effet sur laquelle nous n'aurons de cesse de revenir est bien présente ici.

Cependant, le lecteur selon Iser est encore trop « implicite », trop peu réel par rapport au lecteur que nécessite le numérique. Aussi avons-nous choisi de nous tourner vers le lecteur tel que le conçoit Michel Picard, qui est un des rares critiques à considérer le lecteur « réel » et sa matérialité. Michel Picard décompose le lecteur en trois instances comme le rappelle Vincent Jouve :

Le « liseur » est défini comme la part du sujet qui, tenant le livre entre ses mains, maintient le contact entre le monde extérieur ; le « lu » comme l'inconscient du lecteur, réagissant aux structures fantasmatiques du texte ; et le « lectant » comme l'instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre.<sup>33</sup>

Néanmoins, Michel Picard, comme on le verra plus tard, oublie bien vite son lecteur réel, le « liseur », au profit des deux autres, et surtout du « lectant ». Le lecteur est, certes, compris dans sa fonction essentiellement herméneutique mais cette dernière n'est pas étudiée en associant les trois instances du lecteur. Or, l'œuvre numérique nous conduit réellement, matériellement, à une telle alliance. C'est du moins ce que nous allons essayer de montrer.

Soulignons que les notions de lecteur et de lecture sont étroitement enlacées. Le lecteur n'est bien souvent défini que par son action de lecture, et c'est peut-être davantage une *lecture* que l'œuvre prévoit qu'un *lecteur*. Pour Wolfgang Iser, « une description de

---

<sup>32</sup> Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München, Fink Verlag, 1976, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 70.

<sup>33</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 34.

l'interaction entre le texte et le lecteur doit se rapporter d'abord au processus de constitution par lequel le texte est vécu en étant lu. »<sup>34</sup>. Il est intéressant de dresser le portrait du lecteur tel que le conçoit Iser à travers sa conception de la lecture. Pour l'auteur de *L'Acte de lecture* :

Chacun des moments de la lecture est une dialectique de protention et de rétention : entre un horizon futur vide qui doit être rempli et un horizon déjà fait mais qui ne cesse de s'estomper, de sorte que grâce au point de vue mobile du lecteur, les deux horizons internes du texte ne cessent de se fondre l'un dans l'autre.<sup>35</sup>

Le lecteur est présenté dans des termes relevant de la perception et de l'espace. Il est à la fois défini par son « point de vue », partant donc d'un lieu, et par le mouvement dialectique qui oscille entre le sujet-lecteur et son objet à lire. Toutefois, comme ce positionnement du lecteur est envisagé uniquement, dans les exemples donnés par Iser, au sein du récit, nous sommes en demeure de le questionner, de le réviser même, face à une œuvre poétique. Le point de vue du lecteur de poésie est-il identique ? Son mouvement est-il le même ?

Pour Iser, qui reprend une idée déjà présente chez Ingarden, la lecture est surtout une opération qui vise à combler des blancs dans une opération de « réduction sémantique »<sup>36</sup>. On retrouve par ailleurs une idée semblable chez Umberto Eco, qui voit dans la lecture la « mise au clair » des structures constitutives de l'œuvre<sup>37</sup>: « le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc »<sup>38</sup>. C'est même, pour lui, la notion de « non-dit » qui permet de définir le texte<sup>39</sup>. Pour Umberto Eco, remplir les blancs consiste à ajouter du sens, le lecteur, le texte « vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire »<sup>40</sup>. Le lecteur n'existe donc que par sa fonction herméneutique, et c'est cette fonction qu'il nous faudra à nouveau interroger dans le cadre de la poésie numérique. Les blancs, qui font du texte une œuvre trouée, jouent un rôle différent dans un poème ou dans un récit. D'autre part, ces

---

<sup>34</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 50.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>37</sup> « Il est très important d'étudier comment un texte est produit et comment toute lecture de ce texte ne doit pas être autre chose que la mise au clair de cette structure », (voir Umberto Eco, *Lector in fabula, La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, Le Livre de Poche, 1989, 2012, p. 8.)

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>39</sup> « La raison essentielle de cette complexité c'est qu'il [le texte] est un tissu de *non-dits* [...] "non-dit" signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu ». (*Ibid.*, p. 62.)

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 63.

mêmes blancs ne seront pas *matérialisés* de façon identique dans une œuvre numérique. La matérialité de l'œuvre modifie forcément la réception. Si nous gardons l'idée centrale de la théorie de la réception, il nous faudra prendre en compte les bouleversements apportés par le support digital, dans la constitution du lecteur comme dans celle de la lecture.

Comment parler de « lecture numérique » ? La figure de la fragmentation, déjà soulignée dans les essais de définition d'une poésie numérique, apparaît au cœur même de la conception de la lecture, considérée comme la fabrique du lien. Chris Funkhouser en fait le moteur du processus de lecture poétique, dans laquelle le lecteur doit réparer ce qui a été, brisé :

*Even the most heavily disjoined works, however, provide ways for readers to make stimulating connexions. If a work's contents are not, and cannot be, fixed, we can, even if momentarily, 'fix' or build potentially profound understandings of these works on an individual basis.*

[Même les œuvres les plus fortement décousues, cependant, fournissent aux lecteurs des moyens de faire des connexions stimulantes. Si le contenu d'une œuvre n'est pas, et ne peut pas être, fixe, nous pouvons, même si ce n'est que momentanément, "réparer" ou construire des compréhensions potentiellement profondes de ces œuvres sur une base individuelle.]<sup>41</sup>

Toutefois, la lecture est encore considérée comme la seule fabrication du sens, sans que les éléments qui contribuent à cette élaboration ne soient nulle part précisés. Le lecteur demeure alors une entité très « intellectuelle » et son corps, le corps réel, est passé sous silence dans l'action de lecture. Peut-être qu'en faisant appel à d'autres compétences que celles habituellement requises chez le lecteur, compétences acquises, culturelles – en témoigne le terme d'encyclopédie présent chez Eco : quoi de plus pluriel, de moins personnel qu'une encyclopédie ? –, l'œuvre numérique ne s'adresse plus à l'individu, comme produit culturel, mais à la personne.

Une autre difficulté apparaît évidemment dans notre étude quand il s'agit de parler de lecture et, donc, de lecteur. L'œuvre numérique est multimédia : elle comporte – du moins pour les œuvres que nous avons choisies – du texte, mais aussi du son et des images. C'est pour cela que nous réduirons la lecture à deux procès : la progression dans l'œuvre, la fabrication d'un sens à partir d'éléments composites, le lecteur étant l'agent physique et intellectuel de ces deux actions.

Revenons à l'écriture numérique. Il est difficile d'échapper, concernant le numérique et la figure du lecteur, à ce qu'il faut appeler la « théorie de la convergence », émise par

---

<sup>41</sup> C. T. Funkhouser, *op. cit.*, p. 5.

George P. Landow dans *The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*<sup>42</sup>. Rappelons-la en quelques mots. Landow propose un changement de paradigme dans la vision de la littérature, qui, d'après lui, depuis qu'elle s'écrit numériquement, ne doit plus être comprise de façon linéaire, mais en fonction des notions de multilinéarité, de nœuds, de liens et de réseaux<sup>43</sup>. Ces notions ont déjà été repérées dans les écrits imprimés, toujours selon Landow, par Roland Barthes et Jacques Derrida. Le numérique ne ferait qu'entériner des idées déjà pressenties par les critiques littéraires.

*The many parallels between computer hypertext and critical theory have many points of interest, the most important of which, perhaps, lies in the fact that critical theory promise to theorize hypertext and hypertext promises to embody and thereby test aspects of theory, particularly those concerning textuality, narrative, and the roles or functions of reader and writer.*

[Les multiples parallèles entre l'hypertexte numérique et la théorie critique ont de nombreux points d'intérêt, dont le plus important, peut-être, réside dans le fait que la théorie critique promet de théoriser l'hypertexte et l'hypertexte promet d'incarner et ainsi de tester des aspects de la théorie, en particulier ceux concernant la textualité, la narration, et les rôles ou les fonctions du lecteur et de l'écrivain.]<sup>44</sup>

Toutefois, ne s'agit-il pas chez ses deux auteurs, davantage d'expressions métaphoriques, que Landow s'amuse à prendre au pied de la lettre ? Landow souligne les convergences du numérique et de la critique, par rapport à trois éléments, le texte, l'auteur et le lecteur, ce dernier étant ce qui nous préoccupe davantage ici. En ce qui concerne le texte, Landow relève chez Barthes ou Foucault la récurrence des métaphores du réseau [*network*], du lien [*links*] qui font écho à l'hypertexte, terme apparu d'abord dans les écrits de Theodor H. Nelson dans les années 1960. Réseau et intertextualité se rejoignent. Les instances auctoriale et lectoriale se trouveraient brouillées<sup>45</sup> dans l'œuvre numérique, comme l'envisage déjà Barthes, toujours selon Landow. Le lecteur serait également producteur de texte<sup>46</sup>. Il nous reste à voir ce que cette « lectature » peut apporter au lecteur de poésie.

---

<sup>42</sup> George P. Landow, *The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, John Hopkins University Press, 1997.

<sup>43</sup> « *We must abandon conceptual systems founded upon ideas of center, margin, hierarchy, and linearity and replace them with ones of multilinearity, nodes, links and networks* » [Nous devons abandonner les systèmes conceptuels fondés sur les idées de centre, de marge, de hiérarchie et de linéarité et les remplacer par ceux de multilinéarité, nœuds, liens et réseaux], (*Ibid.*, p. 3.).

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>45</sup> « *hypertext blurs the boundaries between reader and writer and therefore instantiates another quality of Barthes's ideal text* » [l'hypertexte brouille les frontières entre le lecteur et l'auteur et réalise donc une autre qualité du texte idéal de Barthes.] (*Ibid.*, p. 5.)

<sup>46</sup> Nous rencontrons ici le concept de lect-acture tel que le définit Jean-Louis Weissberg qui y voit « l'acte inséparablement gestuel et mental dans l'appropriation matérielle et intellectuelle des documents ; l'acte, au sens de travail : cliquable, mouvement de souris pour dimensionner et fractionner les écrans, etc. » (voir Jean-



Landow met en évidence une pragmatique du lecteur numérique qui se caractérise par son activité : le lecteur devient le sujet de sa lecture en se montrant actif. Mais en quoi consiste précisément cette activité ? Dans la description que Landow propose de sa propre activité de lecteur, il s'agit surtout de confronter diverses informations à travers la superposition de plusieurs textes : l'activité du lecteur se fait donc principalement dans un au-delà du texte, dans une perspective intertextuelle. Comme le titre de son ouvrage l'indique, Landow, contrairement à Barthes, Derrida ou Foucault, ne prend pas en compte un texte, mais d'emblée un hypertexte. Pour intéressante qu'elle soit, la figure de lecteur, telle que la dessine Landow, ne correspond guère à celle d'un lecteur de poésie, ce qui est ici notre sujet. Il s'agit davantage d'un collecteur d'informations, ce qui explique par ailleurs le rôle actif qui lui est dévolu. À l'évidence, de la nature du « texte » envisagé dépend la nature du lecteur. L'un et l'autre sont totalement dépendants. Et il ne nous semble guère que les hypertextes<sup>47</sup> évoqués par Landow aient vraiment de similitudes avec un « texte littéraire ». Par ailleurs, la fusion de l'auteur et du lecteur en une seule et unique personne n'est-elle pas un pur fantasme ? un mythe littéraire ? Plus loin, Landow définit le pouvoir du lecteur comme la possibilité de choisir son parcours dans l'œuvre, d'annoter le texte ou de créer des liens entre différents textes<sup>48</sup>. Ces options offertes au lecteur ne diffèrent guère de ce que permet un texte imprimé et ressemblent au travail d'un chercheur, d'un éditeur scientifique, et bien peu à celui d'un lecteur de poésie. Néanmoins, les figures de l'auteur et du lecteur sont étroitement liées et la modification de l'une ne va pas sans quelque changement chez l'autre. Pour Landow:

---

Louis Weissberg, « Figures de la lecture. Le document hypermédia comme acteur », *Communication et langages*, n°130, 2001, p. 59-69.)

<sup>47</sup> Les œuvres qui nous intéressent ici sont-elles d'ailleurs vraiment des hypertextes ? On peut se permettre d'en douter. On le verra, elles présentent malgré tout une forme de clôture et ne sont pas aussi ouvertes peut-être que l'hypertexte imaginé par Landow. Surtout, si elles font appel à une certaine interactivité, elles ne permettent que rarement une véritable écriture du lecteur et il semble bien que ce soit la caractéristique essentielle pour Landow, celle qui transforme radicalement le lecteur en auteur : « *The figure of the hypertext author approaches, even if it does not entirely merge with, that of the reader ; the function of reader and writer become more deeply entwined with each other than ever before. [...] Hypertext, which creates an active, even intrusive reader, carries this convergence of activities one step closer to completion; but in so doing, it infringes upon the power of the writer, removing some of it and granting it to the reader.* » [La figure de l'auteur d'hypertexte se rapproche, même si elle ne se confond pas entièrement avec, de celle du lecteur ; les fonctions de lecteur et d'écrivain se mêlent plus profondément que jamais. [...] L'hypertexte, qui crée un lecteur actif, voire intrusif, accomplit un peu plus cette convergence d'activités ; mais ce faisant, il empiète sur la puissance de l'écrivain, en en supprimant une partie pour l'octroyer au lecteur] (voir George P. Landow, *op. cit.*, p. 71.)

<sup>48</sup> « *One clear sign of such transference of authorial power appears in the reader's abilities to choose his or her way through metatext, to annotate text written by others, and to create links between documents written by others* » [Un signe patent d'un tel transfert du pouvoir de l'auteur apparaît dans les capacités du lecteur à choisir son chemin à travers le métatexte, à annoter des textes écrits par d'autres et à créer des liens entre des documents écrits par d'autres.] (*Ibid.*, p. 72.)

*Print technology has also contributed to the sense of a separate, unique text that is the product – and hence the property – of one person, the author. Hypertext changes all this, in large part because it does away with the isolation of the individual text that characterizes the book.*

[La technologie de l'imprimé a également contribué à l'idée d'un texte distinct et unique qui est le produit – et donc la propriété – d'une et d'une seule personne, l'auteur. L'hypertexte change tout cela, en grande partie parce qu'il fait disparaître l'isolement du texte individuel qui caractérise le livre.]<sup>49</sup>

La figure de l'auteur, pour l'imprimé, est associée à l'unicité, à la solitude, voire à l'enfermement dans le livre. Si l'on poursuit le raisonnement de Landow, qui voudrait qu'avec le numérique apparaisse une forme d'auteur multiple, collaboratif, qu'en est-il du lecteur ? Subit-il lui aussi l'éclatement qui marque la figure auctoriale numérique ? Le texte ne recouvre-t-il pas justement une unité dans la seule action d'un lecteur unique ? Par ailleurs, les éléments avancés par Landow en vue d'une décomposition de la figure auctoriale concernent-ils vraiment l'œuvre littéraire ? L'œuvre littéraire, et la poésie peut-être encore plus qu'une autre, n'est-elle pas liée à l'expression du moi, ou n'est-ce qu'une survivance de la poésie romantique ? En observant les œuvres de notre corpus, il ne semble pas que la disparition de l'auteur soit si évidente. L'auteur ne se fond pas toujours dans une multiplicité ou dans une forme collaborative. Au contraire, sa présence se fait d'autant plus sentir que l'affirmation de poésie en tant que genre est forte<sup>50</sup>. Landow souligne également le lien dialogique qui s'établit grâce à l'œuvre numérique entre l'auteur et le lecteur. Pour le fondateur de la théorie des convergences, l'hypertexte va dans le sens d'une émancipation du lecteur, qui échappe à la clôture du texte imprimé, se libère de son univocité. Il nous semble que toutes les théories du texte, et principalement du texte poétique, tendent à cette même émancipation qui passe d'abord par la prise en main du texte par le lecteur. Nous voudrions montrer ici que l'œuvre numérique participe à ces ambitions libératoires, par des moyens qui sont propres au multimédia mais que, plus qu'une autre, elle propose d'abord une très forte emprise sur le lecteur qui ne peut finalement s'affranchir qu'en échappant complètement au texte.

Il est bien difficile de penser le lecteur, *a fortiori* le lecteur de *poésie* numérique, sans revenir sur la question du genre, dont nous avons déjà souligné la complexité en ce qui

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

<sup>50</sup> C'est bien ce qui apparaît après étude des œuvres de notre corpus. Les travaux de Jason Nelson et José Aburto se réclament ostensiblement de la poésie, et la figure auctoriale y est fortement inscrite. Annie Abrahams utilise une forme plus collaborative de création et ne fait jamais référence à un quelconque genre (position évidemment problématique pour notre travail, nous y reviendrons).

concerne le domaine numérique. Le genre, quand il s'agit d'ouvrages imprimés, conditionne la lecture, pourquoi n'en serait-il pas ainsi face à un poème sur écran ? On ne lit pas un texte poétique comme on lit un récit ou un argumentaire. Les attentes sont certes bien différentes, mais la lecture elle-même l'est tout autant. Pour Käte Hamburger :

C'est le mode de présentation qui donne sa direction et son assise à notre expérience – exactement comme un ouvrage d'histoire ou un manuel scientifique sont reçus par nous autrement qu'un roman. Nous éprouvons un poème sur un tout autre mode qu'un roman ou une œuvre dramatique, si différemment que nous ne concevons pas ces derniers comme de la littérature dans le même sens que le poème lyrique, et réciproquement.<sup>51</sup>

Nous retrouvons, à propos de la lecture, cette partition générique qui oppose poésie et fiction, même si la frontière est sans doute plus ténue lorsqu'il s'agit d'œuvres numériques. Les différentes théories du lecteur sont produites à partir du récit, comme le souligne déjà Christophe Hanna dans *Nos dispositifs poétiques*<sup>52</sup>. Sont-elles encore pertinentes dans un contexte poétique ? La narration se construit autour de deux notions, avec lesquelles elle joue : la référence et la succession. La poésie n'obéit certainement pas aux mêmes exigences. En effet, à travers l'opposition générique, s'exprime également une différence de temporalité. Le récit s'organise en fonction de la succession, la poésie, quant à elle, a davantage affaire avec l'instantanéité<sup>53</sup>. De cette différence temporelle, découle une modification dans la conception, dans la perception des objets. Le mécanisme référentiel s'en trouve altéré. La lecture narrative s'organise autour de deux principes : la reconnaissance de la référence et le comblement des vides prévus par le texte, la fabrique d'un lien. La lecture poétique, quant à elle, a davantage affaire avec la constitution d'images en dehors de toute référence précise, même si la notion de vide et d'absence y est également primordiale – on pense bien évidemment au « blanc ». Le travail de lecture, et ainsi la figure du lecteur, s'en trouvent modifiés.

Les théories précédemment évoquées peuvent donc paraître peu opérantes face aux œuvres qui nous intéressent. Christophe Hanna pointe, à juste titre, les difficultés rencontrées par le critique devant ce type d'objet littéraire :

---

<sup>51</sup> Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett, 1977, *Logique des genres*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, p. 23.

<sup>52</sup> « Notre notion moderne de *littérarité* s'est construite autour du double critère de fictionnalité/dictionnalité : un texte fait partie de l'espace littéraire à partir du moment où il se donne comme une fiction ou se manifeste comme remarquable du point de vue de la forme. » (voir Christophe Hanna, *op. cit.*, p. 7.)

<sup>53</sup> On se réfère aux travaux de Dominique Combe à propos de l'expression stylistique du temps. « La temporalité originaire, essai d'une phénoménologie du style dans la poésie moderne » (voir *La Pensée et le Style*, Paris, Éditions universitaires, 1991).

La manière la plus fréquente de rapporter l'expérience lectorale d'un ovni littéraire s'apparente à celle dont les observateurs « réels » de véhicules extraterrestres en font état. Elle consiste à énumérer des éléments présents comme associés dans une certaine géométrie, souvent nommée de façon vague, à indiquer certains effets de perturbation de l'environnement mais sans jamais formuler l'hypothèse syntaxique concernant cette association. La grammaire de l'ovni nous dépasse. Ou pour le dire autrement l'ovni est le site de dépassement de notre vocabulaire littéraire ; en particulier de ces catégories principales.<sup>54</sup>

Le caractère ufologique des œuvres de notre corpus nous oblige à aborder différemment la critique, à revoir les théories de la lecture, en recourant à une forme de bricolage pour découvrir justement la grammaire de ces œuvres. Pour Christophe Hanna, « l'“ovni” apparaît alors comme le signe d'une dissociation entre capacité expérientielle et compétences interprétatives : il désigne la possibilité d'une expérience littéraire non paradigmatique »<sup>55</sup>. La notion d'expérience est apparue très rapidement dans notre exploration de la poésie numérique et c'est elle qui nous a amenée à revoir notre positionnement théorique.

Nous l'avons déjà dit, quelle que soit la figure du lecteur invoquée par les critiques, elle reste forcément très abstraite, elle n'est qu'une construction du texte. Même si Michel Picard s'insurge contre les lecteurs modèles d'Eco ou implicites de Iser, il propose encore une forme d'abstraction. Le lecteur façonné par Landow a le mérite d'être beaucoup plus concret puisqu'il agit sur le texte. En introduisant la possibilité d'une action sur le texte, le numérique a donné naissance à un sujet-lecteur qui doit être pensé comme interprétant le texte mais aussi agissant sur lui. Nous retrouvons cette idée dans le travail de Scott Rettberg, qui, même s'il est rapide, n'est pas sans évoquer « la relation entre le lecteur et le texte » présentée « comme une boucle de rétroaction récursive » ainsi que « la relation du geste physique au trope poétique, et la position du lecteur comme acteur incarné »<sup>56</sup>. Comment ce nouveau lecteur peut-il s'incarner poétiquement ? Pour cela, il semblerait bien qu'il faille se détacher des théories de la réception pour se rapprocher de ce qui permettrait d'étudier l'œuvre, et sa réception en tant que poème. Une pensée plus « générique » est nécessaire. Nous allons cependant avoir besoin de remonter à des sources plus philosophiques ayant inspiré la pensée de critiques qui nous ont, à leur tour, heureusement, guidée.

---

<sup>54</sup> Christophe Hanna, *op. cit.*, p. 4.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>56</sup> « *The relationship between reader and text as a recursive feedbackloop, the relation of physical gesture to poetic trope, and the position of the reader as embodied actor* » [Le rapport entre lecteur et texte comme boucle de rétroaction récursive, le rapport du geste physique au trope poétique, et la position du lecteur comme acteur incarné], Scott Rettberg, *op. cit.*, p. 120.

Le lecteur est apparu au fil de nos recherches comme un « sujet » qu'il a fallu définir, or notre réflexion n'a cessé de croiser les chemins de la phénoménologie. Michel Collot, dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon*<sup>57</sup> est sans doute le premier à nous avoir indiqué cette voie. Dominique Combe nous y a poussée davantage en présentant clairement un lien entre phénoménologie et stylistique :

La phénoménologie de Husserl, de Heidegger, de Merleau-Ponty, notamment, qui entretiennent des rapports profonds avec la tradition humboldtienne et avec la linguistique de son temps, semble toute désignée pour fonder une réflexion stylistique non dualiste.<sup>58</sup>

Par ailleurs, Dominique Combe nous autorise à tisser un lien entre phénoménologie et théorie de la réception, tout en gardant présent à l'esprit la réception. En effet, il affirme au sujet de *L'Acte de lecture* que Wolfgang Iser « envisage l'interaction de l'œuvre et du lecteur essentiellement du point de vue de ce dernier sans que soient vraiment reliés les "effets" aux "causes" stylistiques »<sup>59</sup>. Nous voudrions justement approfondir la réception en mettant en évidence le lien entre réception et stylistique. De plus, la phénoménologie nous permet de donner une autre vision de la notion de « présence » si fondamentale dans la poésie moderne et si justement présentée par Yves Bonnefoy.

Quel rapport entre la phénoménologie et le lecteur du numérique ? La poésie numérique semble, comme bien souvent avec le numérique, illustrer, mettre en pratique et souligner l'importance de certains concepts : il en va ainsi de l'intention husserlienne. Il est en effet facile de voir, dans le programme, la matérialisation et l'inscription dans une permanence toujours agissante de l'intention de l'auteur. Quelles en sont alors les conséquences, et pour la poésie, et pour le lecteur ? Par ailleurs, la poésie numérique, parce qu'elle met en jeu et en mouvement le corps du lecteur dans une dimension ergodique, rapproche celui-ci de l'Être dans le monde. Les trois acteurs de la communication sont présents dans l'œuvre de façon extrêmement concrète, comme nous l'avons déjà fait remarquer.

Il nous faut d'ores et déjà cependant souligner une spécificité de la poésie numérique. La stylistique de la phénoménologie telle que la présente Merleau-Ponty, serait phonocentrée, s'intéressant principalement aux actes de paroles, orientée principalement sur

---

<sup>57</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Puf, 1989.

<sup>58</sup> Dominique Combe, *La Pensée et le Style*, Paris, Éditions Universitaires, 1991, p. 107.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 110.

l'auteur comme émetteur d'une parole<sup>60</sup>. Or, nous voyons dans la poésie numérique une littérature ayant davantage recours à l'image qu'à la parole – encore que cela dépende des auteurs, mais cela semble évident pour au moins deux auteurs de notre corpus. L'acte de parole serait, si l'on ose ce paradoxe, davantage à prendre en compte dans sa dimension visuelle. Peut-être est-ce en étant davantage attentif à l'image que l'on atteint cette langue « au-dessous du langage » que Merleau-Ponty appelle de ses vœux dans *La Prose du monde*<sup>61</sup>.

Cependant, la perspective phénoménologique ne correspond pas forcément à la nécessaire attention que nous devons porter aux œuvres qui constituent notre corpus. Au sujet de *L'Acte de lecture*, Dominique Combe met en lumière « la difficulté de cette phénoménologie de la lecture » qui, selon lui, réside dans le fait « d'articuler la conscience du lecteur au langage de l'auteur » dans le but de répondre à la question suivante : « en quoi les mots sont-ils des schèmes susceptibles d'induire une réponse de la part du lecteur ? ». C'est cette articulation qui nous a conduite à une forme (assez informelle il est vrai) de stylistique phénoménologique de la lecture. Dominique Combe objecterait que la phénoménologie « a affaire à des "essences" et non à des cas particuliers, comme la stylistique »<sup>62</sup>, mais justement il s'agit, malgré tout, de définir en quelque sorte « l'essence » du lecteur de poésie (encore une autre essence à définir) numérique.

L'ancrage dans la stylistique permet évidemment de centrer notre réflexion sur la notion de sujet. Dominique Combe voit dans les différentes conceptions de la stylistique un héritage du romantisme, en cela qu'elles placent l'individu et son affectivité au centre de la conception de l'écriture. Le recours à la stylistique nous permettra de revenir à la notion de lyrisme, attachée également à la personne – ainsi qu'au Romantisme, du moins de façon très « scolaire ». Bien sûr, il s'agit du sujet-lecteur, mais également du sujet en soi. Pour Dominique Combe « la stylistique, à travers les catégories de l'intention et du choix, développe alors une philosophie implicite du sujet conscient et volontaire »<sup>63</sup>. On ne saurait cependant trop souligner que le sujet qui nous intéresse est davantage le lecteur que l'auteur. La plupart des

---

<sup>60</sup> On peut faire la même remarque aux sujets des écrits de Michel Collot préoccupé davantage par l'auteur et sa parole que par la réception du lecteur. Derrida, quant à lui, intitule son exploration de la pensée husserlienne *La Voix et le Phénomène*.

<sup>61</sup> « Il faut qu'il y ait une étude qui se place au-dessous du langage constitué et considère les modulations de la parole, la chaîne verbale comme expressives par elles-mêmes, et mette en évidence en deçà de la nomenclature établie, la "valeur linguistique immanente" aux actes de parole. » (voir Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 44-45.).

<sup>62</sup> Dominique Combe, *op. cit.*, p. 112.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 78.

stylistiques se concentrent malgré tout sur le texte et l'auteur. Nous nous positionnons encore une fois du côté des effets et de la réception. C'est ainsi que notre stylistique nous amène à une forme d'herméneutique. Nous n'oublions pas que notre travail s'inscrit dans une démarche comparatiste qui nous permet ici de fonder notre stylistique. C'est en observant les procédés propres à l'écriture multimédia (présence de liens, d'images, d'effets sonores, de mouvement) et leur utilisation dans les œuvres qui constituent notre corpus, que nous parvenons à définir le « style » de chacun, la façon dont il s'approprie les outils numériques. Il est temps peut-être de justifier, voire de revendiquer un essai de « stylistique numérique », plus encore une « stylistique phénoménologique de la lecture ». Du fait de notre objet, relevant de la littérature comparée, nous sommes contrainte d'osciller entre l'œuvre particulière, et le général, la constitution d'un ensemble. Toutefois, nous sommes amenée à identifier l'originalité de chaque auteur, en un mot, son « style »<sup>64</sup>. Nous devons, en outre, nous fier à notre propre expérience, en ce qu'elle peut avoir malheureusement de personnel et d'intuitif. En cela, nous retrouvons une caractéristique de la stylistique qui ne peut guère se référer qu'à des lectures singulières.

Nous sommes donc passée, et c'est sans doute le sens de notre démarche générale, d'une stylistique des faits, descriptive, qui nous a permis d'identifier plusieurs figures de lecteurs, à une stylistique des effets, qui, elle, nous a incitée à préciser la dimension poétique, pour aboutir enfin à une stylistique des intentions, voire à une herméneutique. En cela, nous nous rapprochons de la conception de la stylistique de Riffaterre, qui serait, d'après Dominique Combe, « une stylistique de la lecture et non de l'écriture »<sup>65</sup>. Pour Riffaterre :

La tâche de la stylistique est donc d'étudier le langage du point de vue du décodeur, puisque ses réactions, ses hypothèses sur les intentions de l'encodeur, et ses jugements de valeur sont autant de réponses aux stimuli encodés dans la séquence verbale. La stylistique sera une linguistique des effets du message, du rendement de l'acte de communication.<sup>66</sup>

C'est en prenant en compte les « effets du message » que nous touchons à la dimension poétique.

Toutefois, l'« architecteur » propre à Riffaterre ne nous séduit guère, tant il semble

---

<sup>64</sup> « La stylistique a plutôt vocation à s'intéresser au singulier – du texte, de l'œuvre, de l'auteur. Pourtant, comme on a vu, par les monographies de procédés, elle tend au général, et se distingue alors difficilement de la "poétique" comme dans la filiation aristotélicienne d'une "théorie littéraire" » (voir Dominique Combe, *op. cit.*, p. 45.)

<sup>65</sup>*Ibid.*, p. 64.

<sup>66</sup> Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, traduit de l'américain par Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 146.

difficile, face à l'œuvre numérique, de se dégager du lien avec la subjectivité. Nous n'avons de cesse de montrer que le lecteur de l'œuvre numérique est essentiellement empirique et Riffaterre fabrique son lecteur en l'extrayant de l'empirique. Or, l'objet de l'étude conditionne l'outil de l'étude. Il serait donc absurde de fonder notre stylistique sur un tel lecteur. De plus, le style est essentiellement perçu par Riffaterre comme relevant de l'« écart »<sup>67</sup>, révélant une vision particulièrement inappropriée par rapport à la littérature numérique, dans laquelle il est difficile de définir une norme. La notion d'écart permettait certes de définir des figures, des tropes, mais il nous faut observer les faits de style propres à l'écriture par et pour ordinateur. Nous en revenons donc aux caractéristiques multimédia. Étonnamment, le numérique « réalise » certains traits caractéristiques de la stylistique<sup>68</sup>. La question du choix, mise en évidence au sujet de la stylistique par Dominique Combe<sup>69</sup>, est au centre de nombreuses œuvres digitales. Par conséquent, il semble d'autant plus nécessaire d'inclure le lecteur dans l'identification de tropes que l'œuvre numérique joue sur le caractère ergodique, sur l'interaction. L'action du lecteur est nécessairement pensée dès le programme et on la retrouve dans les différentes figures es en place. Le numérique nous invite donc, comme le fait d'ailleurs déjà Riffaterre, à penser la stylistique non seulement par l'étude du texte, mais également par le rapport au lecteur. Elle touche également à une forme de rhétorique, puisqu'il est, dès la conception de l'œuvre, question d'influencer le lecteur. Même si leur objet n'est pas spécifiquement poétique, les travaux d'Alexandra Saemmer, qui s'est intéressée à l'œuvre poétique en soulignant sa matérialité, ont été pour nous d'un grand secours, dans l'élaboration d'une rhétorique numérique. Serge Bouchardon n'établit-il pas également une forme de stylistique avec le catalogue des gestes, même si ce qu'il propose n'est pas toujours en lien avec une certaine poétique ? Ni la rhétorique, ni la stylistique ne sont incompatibles avec notre objet premier : la réception et la figure du lecteur. Au contraire, l'apport de l'une et de l'autre permet justement de préciser ce que l'on peut entendre par réception. L'une et

---

<sup>67</sup> « Le style est compris comme un soulignement (*emphasis*), (expressif, affectif ou esthétique) ajouté à l'information transmise par la structure linguistique, sans altération du sens » (*Ibid.*, p. 30.).

La notion d'écart serait néanmoins intéressante à observer dans le cadre de l'écriture numérique. L'écart, la déviance par rapport à la norme n'est-il pas le *bug* ? Et ce *bug*, n'est-ce pas ce qui empêche, au contraire, l'œuvre d'être lue ? Le programme qui autorise la lecture est forcément normatif, et ne peut contenir le moindre *bug*. Le style d'un auteur doit donc être défini autrement que par la notion d'écart.

<sup>68</sup> On a pu souligner ailleurs cette propension de l'écriture numérique à adhérer aux théories littéraires, c'est ce que note déjà George P. Landow dans *The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, (*op. cit.*)

<sup>69</sup> « La notion de choix est un invariant directement liée à celle de l'«écart» et, bien évidemment, de l'«intention» : le choix supposé de l'auteur réalise le projet qu'on lui prête en reconstituant ses intentions » (voir Dominique Combe, *op. cit.*, p. 73-74.).



l'autre nous permettront également d'identifier le « genre » de la poésie numérique. Comme on pouvait s'y attendre avec une œuvre multimédia, les disciplines se mêlent et s'enchevêtrent, enrichissant de leurs échanges l'étude de leur objet. Il nous sera difficile de ne pas frôler dans nos remarques ce qui pourrait s'apparenter à une forme de « poétique ». Il est vrai que notre « bricolage » se rapproche également des SIC (Sciences de l'information et de la communication) telles que les présente Serge Bouchardon, en accord avec une perspective esthétique :

L'esthétique en tant que discipline repose souvent plus sur le commentaire de l'effet esthétique que sur sa déconstruction. Les SIC, elles, ne se donnent pas d'emblée les concepts de l'esthétique mais déconstruisent ce que l'on peut appeler matière ou sens. Elles s'avèrent alors plus pertinentes pour ce travail de déconstruction.<sup>70</sup>

Il est temps de s'intéresser précisément à des œuvres en particulier pour tenter de les intégrer à une réflexion esthétique.

### Présentation du corpus

Les œuvres que nous avons choisies sont plus ou moins contemporaines. *Game, game, game, and again game* (abrégé en GGGAAG) de Jason Nelson date de 2007, *Being Human*<sup>71</sup>, travail d'Annie Abrahams, s'étale de 1997 à 2007. Les poèmes de José Aburto, réunis initialement sous le site d'*Entalpia* (actuellement *poesia inesperada*), remontent à 2000 pour les plus anciens alors que les plus récents datent de 2007. Dans le cas de GGGAAG, il s'agit d'une seule œuvre, composée de treize tableaux, alors que nous avons préféré prendre en compte tout le site d'*Entalpia* – quand il existait encore, au début de notre entreprise – et limiter notre travail à quelques années pour *Being Human*, au risque d'être dépassée par le foisonnement de l'œuvre. Il était nécessaire, pour rendre compte du style, de la poétique, de chaque auteur de ne pas s'arrêter à un seul poème : le site présente dans le cas d'Annie Abrahams comme pour José Aburto une unité formelle, visuelle et pour ainsi dire intentionnelle. Chaque auteur semble avoir l'intention, en proposant un site, de faire « œuvre ». Les poèmes peuvent difficilement être détachés les uns des autres. GGGAAG constitue un monde à lui seul, une œuvre déjà complexe, et bénéficie d'une autonomie importante, par rapport au site de Jason Nelson. Le site s'offre comme une anthologie

---

<sup>70</sup> Serge Bouchardon, *La Valeur heuristique de la littérature numérique*, op. cit., p. 24.

<sup>71</sup> URL : <https://www.bram.org/> (page consultée le 22/12/2021)

exubérante, et il semble impossible d'en rendre compte, dans sa globalité. Même si elles n'usent pas des mêmes procédés, les trois œuvres appartiennent au même « moment » technologique, ce qui peut faciliter la comparaison et permettre de dresser un état des lieux poétique et numérique à un instant donné. Les auteurs ont, quant à eux, un point commun : tous trois ont appartenu, appartiennent encore, à *E.L.O. (Electronic Literature Organization)*<sup>72</sup>, mais leur milieu d'origine diverge grandement comme il est d'usage dans le domaine digital<sup>73</sup> même si les trois ont pu avoir des relations étroites avec la sphère universitaire, qui semblent, malgré tout, la société de prédilection de l'écriture numérique.

Ces considérations sur la poésie numérique ne sont pas étrangères à la question de la littérature comparée. Si les revues ont pu jouer un rôle important dans l'émergence de la poésie numérique – on pense pour la France à *Doc(k)s*<sup>74</sup> des sites qui permettent de mettre en ligne les œuvres. Nous nous sommes beaucoup appuyée sur des sites à visée anthologique. À travers eux, une sorte d'Internationale de la littérature numérique se trouve réunie. Les filiations en termes d'histoire littéraire s'effacent tant la langue – souvent l'Anglais, est-ce parce qu'il apparaît également dans les langages de programmation ? – et surtout les formats et logiciels gommant les particularismes nationaux.

À ce sujet, deux points de vue s'affrontent comme le souligne Erika Fülöp :

*Leonardo Flores highlights that elit depends more on (global) technological developments and international influences than on national or regional traditions. Digital technologies represent such a radical change of paradigm, he argues, that we should consider electronic literature as an international or even postnational phenomenon.*

[Leonardo Flores souligne que la littérature électronique dépend davantage des développements technologiques (globaux) et des influences internationales que des traditions nationales ou régionales. Les technologies numériques représentent un changement de paradigme si radical, soutient-il, que nous devrions considérer la littérature électronique comme un phénomène international voire postnational.]<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> *Electronic Literature Organization (E.L.O.)*, créée en 1999 par Scott Rettberg, Robert Coover et Jeff Ballowe, pour promouvoir la littérature électronique. L'organisation édite une anthologie où l'on peut trouver les œuvres des trois auteurs de notre corpus, dans le volume 2 pour *GGGAAG* et « Séparation/separation » d'Annie Abrahams, dans le volume 3 pour « Grita » de José Aburto.

<sup>73</sup> T. C. Funkhouser en fait la remarque: « *Surveying the background of the digital poets whose mediated works I examined below we find indisputable pluralism. Few have formally (institutionally) studied art* » [Surveillant l'arrière-plan des poètes numériques dont j'ai examiné ci-dessous les œuvres médiatisées, nous trouvons un pluralisme indiscutable. Peu ont formellement (institutionnel) étudié l'art] (voir *New Directions in Digital Poetry, Continuum, op. cit.*, p. 20.).

<sup>74</sup> Revue fondée en 1976 par Julien Blaine, dirigée depuis 1980 par Philippe Castellin et Jean Torregrosa, consacrée aux avant-gardes poétiques. URL : <https://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas/f/larevue/f/story/f/histoire.html> (page consultée le 21/12/2021)

<sup>75</sup> Erika Fülöp, « Digital CultureS : A View from French Studies and Literature », dans *Explorations in Media Ecology*, vol. 18, 2018.

URL : [https://eprints.lancs.ac.uk/id/eprint/128561/1/EME\\_17\\_3\\_FRM\\_Fulop\\_CE\\_final.pdf](https://eprints.lancs.ac.uk/id/eprint/128561/1/EME_17_3_FRM_Fulop_CE_final.pdf) (page consultée le 21/12/2021)

À cette vision de la littérature numérique comme phénomène international et postnational, Erika Fülöp oppose une volonté de « contrer le stéréotype d'une culture homogène globale à l'ère numérique » [« *counter the stereotype of a homogenous global culture in the Digital Age* »], en soulignant que la littérature qui se fait dans cet espace n'en garde pas moins les traces des cultures pré-numériques. Ces traces ne sont pas toujours aussi évidentes et nous serions bien en peine d'étudier dans quelle mesure elles peuvent influencer sur l'usage des outils de programmation ou de création au sens large. S'il y a certainement une étude à faire sur cette matérialité-là, nous n'avons pas les compétences requises. Notre point de vue se borne à celui du lecteur critique, limité par le « lisuel », et dans cette optique nous nous rapprochons davantage du point de vue de Leonardo Flores. D'autre part, notre expérience lors du festival *E.L.O.* à Cork en 2019, nous a fait pressentir à quel point la littérature numérique semblait se réunir autour des mêmes outils, des mêmes ambitions et des mêmes craintes par rapport à la conservation des œuvres numériques. C'est bien l'outil numérique qui homogénéise les pratiques comme l'affirmait déjà Vilém Flusser, au sujet de la photographie :

Ce qui apparaît dans la photographie, ce sont les catégories de l'appareil photo, qui recouvrent comme d'un filet la condition culturelle et ne permettent de voir qu'à travers les mailles du filet. Voilà qui caractérise tout fonctionnement ; les catégories de l'appareil se plaquent sur la condition culturelle et la filtrent. Du même coup, les conditions culturelles particulières passent au second plan : la culture de masse uniformisée propre aux appareils en est la conséquence.<sup>76</sup>

La culture produite grâce à l'outil informatique relève-t-elle, au même titre que la photographie une « culture de masse » ? Cette dernière est-elle d'ailleurs si « homogène » ? C'est peut-être ce que l'étude des œuvres de notre corpus nous permettra de vérifier.

### *Jason Nelson et Game, game, game, and again game (GGGAAG)*

Il est bien difficile de présenter Jason Nelson autrement que comme un cyberpoète, le terme est inscrit sur sa page *Wikipedia*<sup>77</sup>. Quelques éléments biographiques glanés sur sa page *Facebook* nous apprennent que Jason Nelson était également jusqu'à peu maître de conférences dans le domaine des études numériques à l'université Griffith de Queensland. *Game, game, game, and again game* (abrégé en GGGAAG) date de 2005, est répertorié sur

---

<sup>76</sup> Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Photographie*, Göttingen, European Photography, 1983, *Pour une philosophie de la photographie*, traduit de l'allemand par Jean Mouchard, Bulgarie, Circé, 1996, 2004, p. 44-45

<sup>77</sup> *Wikipedia*, URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Jason\\_Nelson](https://en.wikipedia.org/wiki/Jason_Nelson) (page consultée le 21/10/2121)

les sites anthologiques dédiés à la littérature multimédia d'*ELMCIP*<sup>78</sup>, d'*Epoetry*<sup>79</sup>, de *Newgrounds*<sup>80</sup>, et a déjà donné naissance à une abondante littérature. L'œuvre a également été traduite en français pour la revue *bleuOrange*<sup>81</sup>. Depuis que nous nous sommes intéressée à Jason Nelson, sur la recommandation de Jean-Pierre Balpe en 2012, les références n'ont cessé de se multiplier. *GGGAAG* reste néanmoins l'œuvre qui a fait connaître Jason Nelson, et son aspect novateur est indéniable.

En ce qui concerne la pièce elle-même, *GGGAAG*, la référence ludique est... évidente. Inutile ici de commenter plus loin le titre qui sonne comme un gag. Le lecteur-joueur est invité à faire évoluer un avatar, une forme chevelue, noire, dotée d'un centre rouge, à travers treize écrans. Le joueur manipule l'avatar par l'intermédiaire des touches du clavier. Les étapes rappellent les anciens jeux de plateformes. Le principe est connu : l'avatar doit franchir les obstacles ou périr. S'il périt, il est renvoyé au départ et recommence. L'avatar découvre et parcourt le chemin qui le mènera vers la sortie, représentée sous forme d'une porte. Les ennemis, qui provoquent la mort de l'avatar, sont des sortes de gribouillis bleus. Chaque mort est ponctuée d'une inscription « *not alive* » et le joueur entend les mots suivants « *c'mon and meet your maker* » [Va rejoindre ton créateur]. Les différentes étapes semblent en lien avec une thématique existentielle ou sociétale indiquée par le titre, visible pendant quelques secondes seulement. Le « décor » se présente à chaque fois sous la forme d'un dessin crayonné, volontairement schématique et enfantin. Une musique rythmée, répétitive, entêtante et souvent agaçante, parfois menaçante, colore les différentes étapes. Si nous retrouvons tous les éléments d'un jeu vidéo, la notion de poème ou plutôt de texte apparaît au cours du jeu puisque les mouvements de l'avatar peuvent faire surgir (ou pas) des encarts contenant du texte. Le texte est fragmenté, assez opaque. La disposition ne respecte aucune linéarité. Souvent texte et image se superposent, gênant la lisibilité. Certaines étapes sont, quant à elles, totalement dépourvues d'écrit. À l'image, au son, s'ajoute la vidéo. Le lecteur-

---

<sup>78</sup> *ELMCIP* (Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice)

URL : <https://elmcip.net/creative-work/game-game-game-and-again-game> (page consultée le 22/12/2021)

<sup>79</sup> *Epoetry*, présentation par Leonardo Flores, 2012

URL : <http://iloveepoetry.org/?p=456> (page consultée le 21/12/2021)

<sup>80</sup> Site *Newgrounds*, un des rares sites sur lequel on peut encore jouer à *GGGAAG*, en téléchargeant le logiciel nécessaire, URL : <https://www.newgrounds.com/portal/view/651224> (page consultée le 21/12/2021)

<sup>81</sup> *bleuOrange*, revue de littérature hypermédiatique

URL : [revuebleuorange.org/oeuvre/03/game-game-game-and-again-game](http://revuebleuorange.org/oeuvre/03/game-game-game-and-again-game)  
(lien inactif au 21/12/2021)

joueur est invité, dans toutes les étapes, à cliquer sur une icône qui lui donne accès à ce qui apparaît comme une archive vidéo. Le lecteur-joueur-spectateur ne peut guère identifier l'origine de cette vidéo et est amené à s'interroger sur son rapport avec le jeu.

L'article que lui consacre *Digicult* résume bien GGAAG :

*Game, game, game, and again game is the latest Jason Nelson's work. With an ironical and amused perspective the author looks back at the amateur aesthetics and the mistake theory and creates this work which he defines "retro-game". Here you find poems and family videos mixed together and found out by the main character during his weird adventure. And here are the character, a strange rolling full ball, and its goal: the liberation from its own stereotypes.*

[*Game, game, game and again game* est le dernier travail de Jason Nelson. Dans une perspective ironique et amusée, l'auteur revient sur l'esthétique amateur et la théorie des erreurs et crée ce travail qu'il définit comme un « rétro-jeu ». Ici, vous trouverez des poèmes mélangés à des vidéos personnelles et familiales, découvertes par le personnage principal au cours de sa bizarre aventure. Et voici le personnage, une étrange boule roulante, et son but : la libération de ses propres stéréotypes.]<sup>82</sup>

Notons que cette présentation, centrée sur la figure du destinataire, met en avant l'aspect hétérogène de l'œuvre. C'est surtout le caractère ludique qui est souligné, les poèmes n'étant qu'une composante, parmi d'autres de l'œuvre.

Voilà ce que l'on peut lire à son sujet sur le site *Epoetry* :

*This work is a triumph of engagement through interface because it integrates the structure of a platformer video game and uses it to shape a poem into an irresistibly forward-moving experience. The visuals are compelling and fun, simultaneously combining youthful enthusiasm with adult concerns and thought processes on a variety of themes. The poetic lines vary in style, imitating biblical passages, apartment ads, various line arrangements. The handwritten scribbles and text offer alternative readings and word combinations. What holds everything together is the underlying dialectic of childhood and adulthood, as seen in the drawings, videos, text, and the structure of the game, which makes us want to discover every little piece and continue going deeper into the experience Nelson has crafted for us.*

[Ce travail est la victoire de l'engagement sur l'interface parce qu'il intègre la structure d'un jeu vidéo de plate-forme et l'utilise pour façonner un poème dans une expérience irrésistiblement avant-gardiste. Les visuels sont convaincants et amusants, combinant simultanément l'enthousiasme de la jeunesse avec les préoccupations des adultes et les processus de pensée sur une grande variété de thèmes. Le style des poèmes varie, imitant des passages bibliques, des annonces d'appartements, dans des compositions diverses. Les gribouillis manuscrits et le texte offrent des lectures multiples et des combinaisons de mots. Ce qui lie l'ensemble, c'est la dialectique sous-jacente de l'enfance et de l'âge adulte, comme on le voit dans les dessins, les vidéos, le texte et la structure du jeu, ce qui nous donne envie de découvrir chaque petite pièce et de continuer à approfondir l'expérience que Nelson a conçue pour nous].<sup>83</sup>

La présentation de Leonardo Flores insiste à nouveau sur l'œuvre en tant que jeu et ainsi sur son aspect expérientiel.

GGAAG coïncide, sur presque tous les points, à l'ovni conceptualisé par Christophe

---

<sup>82</sup> Giulia Semi, « Game, game, game and again game », « Digimag », *Digicult*, 6 septembre 2007

URL : <http://digicult.it/digimag/issue-027/game-game-game-and-again-game/> (page consultée le 21/12/2021)

<sup>83</sup> *Epoetry*, op. cit. URL: <http://ilovepoetry.org/?p=456> (page consultée le 21/12/2021)

Hanna. Dans le tableau qu'il dresse, l'œuvre de Jason Nelson correspond, dans son aspect « collage » à la position B qui consiste à « se saisir des formes même des langages dominants pour en faire la matière première de l'écriture critique »<sup>84</sup>. L'utilisation du jeu apparaît bien comme le détournement d'un « langage dominant », la dénonciation des « *systems of belief* » par le jeu relève parfaitement des « expériences langagières démythifiantes »<sup>85</sup>. Le graphisme de l'œuvre, relevant de l'esthétique du collage, rappelle quelques influences des avant-gardes peut-être, mais surtout s'affirme comme un refus du « langage dominant » du web. Jason Nelson s'en est expliqué:

*I think much of new media art is centered on new technologies and polished design. Everything had to work and work well within the systems that new media artists create. But instead of neat and cleanly operating machines masquerading as artworks, I want to see more unclear and complicated, more roughly hewn, and poorly made, more of the non-linear asides and oddly curious.*

[Je pense qu'une grande partie de l'art des nouveaux médias est centrée sur les nouvelles technologies et le design policé. Tout devait bien fonctionner et bien fonctionner dans les systèmes que les artistes des nouveaux médias créent. Mais au lieu de machines propres et fonctionnant proprement, se faisant passer pour des œuvres d'art, je veux voir plus flou et compliqué, plus grossièrement taillé, et mal fait, plus d'apartés non linéaires et curieusement étranges.]<sup>86</sup>

Il nous faudra ainsi interroger l'œuvre en partant de cette figure du jeu si outrageusement exhibée par l'auteur en la mettant en lien avec la poésie, terme tout aussi ostentatoirement avancé par l'auteur dans son site. L'instance lectoriale est confondue ici avec l'avatar, ce qui n'est pas sans poser nombre de problèmes. Par ailleurs, la structure de l'œuvre, ludique, la rapproche du récit alors que l'auteur la présente comme un poème. Faut-il maintenir la frontière générique ? C'est dire si la notion de poésie est bien remise en question ici. Avec *GGGAAG*, non seulement Jason Nelson provoque un choc chez son lecteur mais encore il institue une situation de crise. Dans *GGGAAG*, c'est la poésie tout entière qui est en crise. Et son lecteur avec.

### *José Aburto et Entalpia*

Internet est beaucoup plus discret en ce qui concerne la personne de José Aburto, poète péruvien. Nulle page *Wikipedia*, aucun renseignement personnel sur son *Facebook*, une photo floue son site *Entalpia*... Quelques traces de son existence sont néanmoins lisibles çà et

---

<sup>84</sup> Christophe Hanna, *op. cit.*, p. 52.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>86</sup> Giulia Semi, *op. cit.*

là. Le site anthologique *Lit(e)Lat*, reprenant les mots inscrits sur le site *Entalpia*, présente ainsi José Aburto :

*Ya sea como poeta experimental, profesor universitario, promotor cultural o profesional de las comunicaciones, José Aburto (Lima, 1977) está dedicado a explorar las posibilidades del mundo digital en su sentido más amplio y el impacto que tiene en las formas de expresión relacionadas al lenguaje [...]. Ha participado en exposiciones en México (2020), Portugal (2017), Bolivia (2016), Canadá (2016), EEUU (2016), Noruega (2015) y Perú (2003-2014). Su trabajo "Grita" ha sido incorporado en el Electronic Literature Collection, Volumen 3, fue reconocido con el premio Nacional de Poesía Adobe (1999), así como la beca Fullbright AIG (2002). También fue miembro fundador de Realidad Visual (2001-2010) ONG especializada en promover el arte electrónico en el Perú.*<sup>87</sup>

[Que ce soit comme un poète expérimental, professeur d'université, promoteur culturel ou professionnel de la communication, José Aburto (Lima, 1977) se dédie à l'exploration des possibilités du monde numérique dans son sens le plus large et l'impact qu'il a sur les formes d'expression qui s'y rattachent [...]. Il a participé à des expositions au Mexique (2020), au Portugal (2017), en Bolivie (2016), au Canada (2016), aux États-Unis (2016), en Norvège (2015) et au Pérou (2003-2014). Son travail "Grita" a été présenté dans la collection de littérature électronique, volume 3, a été récompensé par le National Adobe Poetry Award (1999), ainsi que la bourse Fullbright AIG (2002). Il a également été membre fondateur de l'ONG *Realidad Visual* (2001-2010) spécialisée dans la promotion de l'art électronique au Pérou.]

L'œuvre de José Aburto, n'en déplaît aux rédacteurs de la *Red de literatura electrónica latinoamericana*, est moins reconnue que celle de Jason Nelson et la littérature critique, comme les référencements sur les sites anthologiques sont plus rares. Aucune œuvre de José Aburto, même si leur auteur fait partie d'ELO, n'est mentionnée dans les recueils d'*Epoetry*, alors que Jason Nelson apparaît au moins à deux reprises<sup>88</sup>. Son travail et sa vision de la poésie n'en sont pas moins intéressants à plusieurs titres.

Nous avons choisi de nous attacher aux poèmes présents sur le premier site de José Aburto, poèmes regroupés sous l'onglet *Digitales* de la première page du site *Entalpia*. Il nous semblait, au moment où nous avons entrepris notre recherche, que ces poèmes relevaient d'une esthétique commune, représentative d'une certaine idée de la poésie numérique, telle qu'on pouvait la concevoir aux origines du site (1999). Les premiers poèmes (« Sospecha », « Paranoico arcoiris », « Grandes esferas celestes ») remontent à l'année 1999, les derniers que nous étudions (« En movimiento », « In munda ») datent de 2009. La production de José

---

<sup>87</sup> [http://antologia.litelat.net/autor-jos%c3%a9\\_aburto](http://antologia.litelat.net/autor-jos%c3%a9_aburto), site anthologique de la revue *Lit(e)Lat*, *Red de literatura electrónica latinoamericana*, ( URL: <http://litelat.net/>, page consultée le 02/11/2021)

<sup>88</sup> Il serait intéressant d'observer quels sont les pays qui ont permis l'éclosion de la poésie numérique. Sont-ils ceux où les avant-gardes ont laissé les traces les plus vivaces ? Jason Nelson est australien ... La poésie numérique est-elle présente dans les pays où la culture numérique est la plus manifeste ? Il nous semble qu'aujourd'hui les lieux où se fabrique la littérature numérique sont surtout universitaires. Les poètes sont souvent également chercheurs, au sens académique. La culture numérique n'est pas la même partout. L'intérêt de Nelson pour les jeux pourrait-il être une marque des cultures numériques anglo-saxonnes ? L'importance de la poésie concrète en Amérique du Sud ? d'où l'intérêt, malgré tout, d'une démarche comparatiste.

Aburto ne s'est pas arrêtée en 2009 mais elle n'est plus apparue sur le site *Entalpia*, du moins tel que nous l'avons connu, jusqu'à son entière réécriture due à la disparition de *Flash*. Comment se présentent les poèmes ? Des lignes, des formes, des mots isolés, des phrases, se déploient sur un fond monochrome, noir ou blanc. Deux poèmes « La niña y las cosas » et « Concepción del dragón » dérogent à la règle et présentent des textes plus développés, sur un fond coloré ou dessiné. Le texte, qui n'est pas dépourvu de lyrisme, fait image, construit une forme visuelle et poétique. La technique du lien est assez peu utilisée, et les poèmes se concentrent généralement sur un seul écran. À chaque fois, le lecteur doit chercher comment animer le poème et par conséquent le découvrir dans son ensemble. Le geste du lecteur est ici fondamental et participe de l'unité et de la poétique de l'œuvre, du moins en ce qui concerne celles réunies par le terme *Digitales*.

Revenons à la présentation que José Aburto fait de son travail :

*Lo que mejor define mi trabajo es la constante experimentación en formatos, soportes y métodos de escritura que reinterpretan el quehacer poético desde una perspectiva propia: interactiva, tecnológica y personal.*<sup>89</sup>

[Ce qui définit le mieux mon travail, c'est l'expérimentation constante dans les formats, les supports et les méthodes d'écriture qui réinterprètent l'œuvre poétique d'une perspective propre : interactive, technologique et personnelle.]

Ces mots qui ouvrent le site *Entalpia*<sup>90</sup> insistent sur un terme que nous avons déjà rencontré à maintes reprises : la matérialité, enjeu du « dispositif poétique » selon Christophe Hanna. Si les poèmes que nous observons appartiennent à une forme de poésie cinétique, on peut sans nul doute les rapprocher de la poésie concrète telle que Scott Rettberg la présente :

*Concrete poetry is based on an awareness of and interest in the material nature of language, its shapes and forms, and the aesthetic and semantic effects made possible by manipulating language as a material.*

[La poésie concrète est basée sur une prise de conscience et un intérêt pour la nature matérielle du langage, ses formes et ses formes, et l'effet esthétique et sémantique suscité par la manipulation du langage comme matériau.]<sup>91</sup>

À ce titre, c'est chez José Aburto que l'on pourra identifier avec le plus de facilité une filiation et un ancrage dans les poésies précédentes. La revue *Noigandres*, à laquelle Philippe Bootz attribue la paternité du spatialisme, peut avoir influencé José Aburto. Son attention à l'espace, au placement du mot sur l'écran est patente dans de nombreux poèmes, qui jouent sur les trois dimensions de la page. Par le travail sur le mouvement, sur le rapport au temps,

---

<sup>89</sup> URL : <http://entalpia.pe/> (page consultée le 23/10/2018)

<sup>90</sup> L'adresse du site n'a pas changé, le contenu par contre a été très largement modifié depuis les premiers temps de notre recherche...

<sup>91</sup> Scott Rettberg, *op. cit.*, p. 121.



l'œuvre n'est pas sans évoquer le mouvement brésilien *Process poem* :

« Process/Poem » dynamise la structure monolithique du poème en instaurant la participation créative du lecteur, impliquant, non son information esthétique, mais son caractère d'objet de consommation (« logique de consommation »). Ce courant réalise l'isomorphisme temps-espace en un continuum auquel contribue de l'information nouvelle étrangère à l'œuvre proposée en fonction de l'interprétation qu'elle provoque chez le spectateur. La structure est codée par le processus, inaugurant de nouvelles formes de communication : le code interchangeable contre la rigidité d'une structure fixe.<sup>92</sup>

L'œuvre se veut dans la tradition du poète argentin Edgardo Antonio Vigo qui prône une participation active du lecteur au poème. Le lecteur doit activer le poème et non être son spectateur. Les théories de Vigo ont trouvé dans le multimédia, selon l'utilisation qu'en fait José Aburto, un cadre où se réaliser.

Outre la référence, nécessaire dès qu'il s'agit de numérique, à la matérialité, la réflexion de José Aburto, d'un point de vue théorique, est assez succincte. La notion de forme y tient une place importante. Dans son essai *Hiperpoesía Introducción a los conceptos básicos*, José Aburto présente finalement la définition de la poésie suivante : « *Es decir, la poesía es una expresión literaria que va ligada íntimamente a una forma y que fuera de esa forma pierde parte fundamental de su esencia* » [Autrement dit, la poésie est une expression littéraire intimement liée à une forme et qui, en dehors de cette forme, perd une partie fondamentale de son essence]<sup>93</sup>. Mais que faut-il entendre alors par forme ? Elle semble bien souvent liée à l'espace, au temps. Par ailleurs, la forme est indissociable de l'aspect technique, technologique et scientifique. José Aburto se définit comme un « artiste ingénieur »<sup>94</sup>. Quel sera le rôle du lecteur dans une œuvre sortie des mains de l'ingénieur-poète ? Sera-t-il lui un technicien poète ? Il est certain que l'usage de ses mains lui est, à lui aussi, nécessaire, pour pouvoir lire le poème. Par ailleurs, de par ses références très visuelles, le travail de José Aburto nous permettra d'aborder la notion de point de vue du lecteur. Si Jason Nelson met le texte en tension avec le jeu, José Aburto joue des rapports entre le texte, l'image, l'image du texte. C'est peut-être également lui qui nous permettra le mieux de penser le rapport à la technologie numérique, concrètement.

---

<sup>92</sup> Clemente PADIN, « Latin American Art in Our Time » cité par Philippe Bootz consultable sur le site *Leonardo/OLATS*, URL : [http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/5\\_basiquesLN.php](http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/5_basiquesLN.php) (page consultée le 23/10/2018).

<sup>93</sup> URL : <http://entalpia.pe/>.

<sup>94</sup> Nous nous référons ici au titre de l'article « El retorno del artista/ingeniero », sur le site *Entalpia* URL : <http://entalpia.pe/> (page consultée le 15/11/2020)

## *Annie Abrahams et Being Human*

Le travail d'Annie Abrahams, très présent sur la scène numérique a été à l'origine de notre réflexion. C'est vers lui que nous nous sommes tournée dans notre questionnement initial sur la poésie numérique. Annie Abrahams est une artiste néerlandaise, née en 1954, installée en France depuis 1987<sup>95</sup>. La biographie, présente sur son site<sup>96</sup>, ainsi que nombre de portraits et d'interviewes rappellent l'obtention d'un doctorat de biologie en 1978, ainsi que d'un diplôme de l'académie des Beaux-Arts d'Arnhem. En effet, son œuvre s'inscrit à la fois dans une démarche de recherche artistique et scientifique. La bibliographie la concernant est impressionnante comme en témoigne le nombre d'articles répertoriés sur *Bram.org*<sup>97</sup>.

Il est bien ardu de présenter l'œuvre d'Annie Abrahams, qui, plus encore que les deux précédentes, apparaît comme un véritable ovni, inclassable même pour les catégories proposées par Christophe Hanna. Essayons néanmoins de décrire *Being Human*. Il s'agit d'abord d'un site <https://www.bram.org/>, il s'agit ensuite d'un titre *Being Human*, lourd d'intention, un titre auquel s'accroche une chronologie, égrenant les années depuis les premières œuvres de 1997 jusqu'aux dernières mentionnées en 2007<sup>98</sup>. Notons au passage que si Annie Abrahams propose généralement deux versions des poèmes en anglais et en français, l'anglais a seul les faveurs du titre.

La communication est au centre de la réflexion d'Annie Abrahams :

*My thinking is more about communication: about, on the one hand, the desire of being close with someone and, on the other, the necessity of restricting one's openness, of closing oneself, of retreating from intimacy. The principal aim behind my work has always been to research the challenges and limits of inter-personal communication, either this is mediated or not.*

[Ma réflexion porte davantage sur la communication : sur, d'une part, le désir d'être proche de quelqu'un et, d'autre part, la nécessité de restreindre son ouverture, de se fermer, de se retirer de l'intimité. L'objectif principal de mon travail a toujours été de rechercher les défis et les limites de la communication interpersonnelle, qu'elle soit médiatisée ou non.]<sup>99</sup>

Dès la première page du site, le lecteur se sent interpellé, que ce soit par les pronoms qui le désignent et s'adressent directement à lui ou par la présence de l'autrice qui n'hésite pas à se mettre en scène, fumant adossée à un mur de crépis, ou sur un vélo d'appartement, en partance pour nulle part. Les écrans que chacun peut contempler offrent un visuel assez

---

<sup>95</sup> Elle semble s'être à nouveau installée aux Pays-Bas depuis l'automne 2021.

<sup>96</sup> URL : <https://bram.org/info/aa.htm> (page consultée le 28/10/2021)

<sup>97</sup> Notons cependant que, pour bon nombre d'entre eux, le lien n'est plus actif. Fâcheuse labilité du support...

<sup>98</sup> Le travail d'Annie Abrahams ne s'est heureusement pas arrêté depuis, mais elle s'est orientée davantage vers la performance.

<sup>99</sup> Maria Chatzichristodoulou, « Annie Abrahams, Allergic to utopias », *Digimag* 58, October 2010.

simple qui privilégie le texte à l'image, comme on avait pu le voir chez José Aburto. Les œuvres, souvent proposées en deux versions, anglaise et française, incluent parfois des vidéos, une sonorisation. Le mot, mis en valeur par la couleur, cache fréquemment un lien qui permet de déployer l'œuvre, sans que l'on sache si l'on parvient à en atteindre les frontières. Si Jason Nelson et José Aburto revendiquent ostensiblement le statut de poète, ce n'est pas le cas d'Annie Abrahams, qui est présentée davantage comme une performeuse<sup>100</sup>. Pourtant, on ne peut s'empêcher d'avoir l'impression, face à son travail, de toucher à ce qu'est la poésie, à ce que doit être la poésie aujourd'hui. Si l'on peut deviner des influences (graphiques au moins) dans le travail des deux précédents, cela semble beaucoup moins évident dans *Being Human*, tant l'originalité de l'œuvre nous dépasse. Peut-être parce que le dispositif, l'usage de la technologie y est, plus que l'image en elle-même, un moyen d'exploration et d'interrogation, et ne tend pas à la production d'une œuvre en soi, d'un produit artistique comme on peut le voir chez Jason Nelson et José Aburto.

Nous nous sommes attachée principalement à l'étude des années 2003 et 2004 qui sont déjà très riches et condensent ce qui nous semble être le cœur de la poésie (ou de la poétique) d'Annie Abrahams : le rapport communicationnel entre la machine et les autres, et l'Autre également. Voilà ce que l'on peut lire dans une interview du 13 décembre 2011 donnée à *Parisart* : « Internet m'est apparu comme un espace capable de me donner accès à l'autre, à travers une certaine distance. Dès les années 1990, je parlais d'Internet comme d'un espace public de solitude »<sup>101</sup>.

L'attention à l'autre est très fréquemment soulignée :

*What does it mean to "be human" when one uses the computer-mediated environment to get in touch with the Other? In all of Abrahams' work, the Other must be taken at inter-face value. Mixing the French and English languages to create a heretofore unheard of Web Franglish, Abrahams, like Eisen, taps into her roaming psyche to explore how intimate relationships can best be expressed in a web-writing context. Shards of language like "depositing, htmlforming, stocking, guarding, etc."<sup>102</sup>*

[Que signifie « être humain » lorsque l'on utilise l'environnement informatisé pour entrer en contact avec l'Autre ? Dans toute l'œuvre d'Abrahams, l'Autre doit être pris à la valeur interface. Mélangeant les langues française et anglaise pour créer un Web Franglish jusqu'ici inconnu, Abrahams, comme Eisen, puise dans sa psyché itinérante pour explorer comment les

---

<sup>100</sup> Il a fallu attendre le 02/11/2021 pour qu'apparaisse sur la page *Facebook* d'Annie Abrahams le mot poème ou plutôt « pwem », et « poezie ». La poésie n'est-elle pas l'aboutissement de toute recherche sur la communication et le langage ? URL : <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10158306888661024&set=a.82315531023> (page consultée le 02/11/2021)

<sup>101</sup> Aleksandra Smilek pour *Parisart*, (13/12/2011)

URL : <https://www.paris-art.com/annie-abrahams/> (page consultée le 21/12/2021)

<sup>100</sup> Mark Amerika, « Some observations on Web-Art-Writing », *FineArt Forum*, vol. 14, issue 7, 2000.

URL : <https://www.bram.org/info/america.htm> (page consultée le 21/12/2021)

relations intimes peuvent être mieux exprimées dans un contexte d'écriture Web. Fragments de langage comme « dépôt, htmlforming, stockage, garde, etc.]

On retrouvera chez Annie Abrahams certaines problématiques entrevues chez José Aburto, notamment en ce qui concerne le rapport du texte à l'image, dans une visée spatialiste. Toutefois, Annie Abrahams joue beaucoup sur le lien hypertextuel, davantage sur le rapport avec le lecteur, auquel elle s'adresse beaucoup plus fréquemment que Jason Nelson ou José Aburto.

Les trois œuvres qui nous intéressent font la part belle à l'idée de communication, par le support sur lequel elles s'inscrivent, support que l'on a des difficultés à penser sans avoir recours au concept de *medium*, mais également parce qu'elles proposent, chacune à leur manière une réflexion sur la communication, *via* le milieu numérique, mais aussi la communication en soi, d'être humain à être humain, ou peut-être de machine à être humain. Mais où placer le lecteur dans cette communication ? Peut-on définir une seule et unique figure de lecteur ? Chaque auteur s'emparant différemment du milieu numérique, privilégiant qui l'image et le mouvement, qui le jeu, qui le dialogue direct, le lien, n'assiste-t-on pas à l'émergence de divers lecteurs ? Il apparaît que chaque auteur considérant la matérialité numérique d'un œil différent finit par produire des lecteurs fort dissemblables.

### Problématique et annonce du plan

Comment le numérique s'empare-t-il du genre poétique ? Comment modifie-t-il la figure du lecteur ?

Un mot ne cesse de revenir depuis le début de notre enquête sur le lecteur de poésie numérique : matérialité. Dans une première partie nous souhaitons montrer quelle conséquence la matérialité du support entraîne pour le lecteur, dans quelle mesure elle contribue à générer un lecteur lui-même très matériel, qui échappe aux différents modèles décrits par les auteurs des théories de la réception. Il est cependant notable que le lecteur que nous essayerons de dessiner se rapproche fortement, à cause de cette matérialité sensible, à cause de son rapport à la réalité, du « liseur » de Michel Picard. Cette matérialité produit, à notre sens, des effets poétiques que nous étudierons dans une deuxième partie. Le lecteur apparaît comme un lecteur immergé dans l'œuvre, ce qui en fait un lecteur de poésie,

figure quasi absente des théories précédemment mentionnées. Son point de vue a radicalement changé. Il n'est pas impossible de voir là une figure proche du « lu » évoqué par Michel Picard, dans son rapport au sensible et à l'imaginaire. Toutefois, cette immersion n'est-elle pas en contradiction avec le principe herméneutique ? C'est la question que nous poserons dans la troisième partie en explorant de quelle manière l'œuvre numérique peut amener le lecteur à être et non pas seulement à interpréter. Cette fois, c'est davantage le « lectant » que nous serons amenée à convoquer. Élaborées à partir d'un texte imprimé, ces trois instances que sont le « liseur », le « lu » et le « lectant » ne peuvent que subir des altérations entraînées par le changement de support, auquel s'ajoute sans doute l'aspect générique. L'espace du récit diffère de l'espace du poème, et il en est de même pour la temporalité, qu'il s'agisse de la temporalité inscrite ou de celle qui s'imprime à la lecture. L'œuvre numérique, parce qu'elle s'appuie sur le mouvement, sur l'image et le son, incite à penser la lecture en termes spatiaux et temporels, dimensions matérielles que les études littéraires ont trop souvent tendance à oublier au profit de la seule herméneutique.

# 1. Un lecteur multiple

Matérialité, fragmentation, multiplicité : autant de termes récurrents dès qu'il s'agit d'esquisser une présentation de l'œuvre poétique numérique. Celle-ci nous pousse à revoir ce que l'on nomme habituellement « texte », révélant un tissage, dont les fils ne sont pas uniquement des mots, mais également des sons, des images, du mouvement... Les travaux qui nous intéressent relèvent des domaines multimédia et hypertextuel. Bande sonore omniprésente pour *GGAAG*, paroles audibles sur certaines pages de *Being Human*, sonorisation beaucoup plus rare dans le travail de José Aburto<sup>103</sup>, l'œuvre est à entendre, à voir autant qu'à lire. L'image est tout aussi sensible que le son, qu'elle soit indépendante du texte comme le « fond » de *GGAAG*, ou constituée par le texte qui se donne à voir et à lire. Jason Nelson et Annie Abrahams incluent de surcroît çà et là des vidéos. Faut-il également considérer les textes animés de José Aburto comme des vidéos<sup>104</sup> ? L'œuvre numérique déploie un texte « multiple » proche du patchwork bigarré, mais qui, comme tout texte, programme son lecteur. Celui-ci doit, nécessairement, être envisagé, non seulement comme construit par le « texte de mots » – qu'on nous pardonne ce qui n'est plus un pléonasme –

---

<sup>103</sup> Du moins en ce qui concerne la première version de son travail... Quelle n'a pas été notre surprise quand nous avons essayé de nous connecter à partir du mois de mai 2019 au site *Entalpia* de José Aburto ! Ce dernier a été radicalement modifié, élagué même. Nombre de poèmes électroniques n'apparaissent plus. Nous ne pouvons désormais plus que nous fier à nos captures d'écran. Nous ajouterons quelques remarques en notes quant aux modifications apportées par José Aburto, notamment en ce qui concerne le classement générique et la nouvelle présentation des œuvres conservées.

<sup>104</sup> La dernière présentation du site de José Aburto a complètement transformé la lecture de ses œuvres qui, maintenant, relèvent tout à fait de la vidéo et du texte animé et non plus du jeu interactif.

mais aussi par tout ce qui fait, par définition, l'œuvre multimédia, prise dans une matérialité différente de celle de l'imprimé. Nous devons voir comment le lecteur, si on peut encore utiliser ce terme, est institué dans son rapport à l'écrit, mais aussi au son, à l'image, au mouvement, c'est à dire à l'espace et au temps... Il y a fort à parier que la figure lectorale soit à l'image de l'œuvre qui la façonne, qui la pense : matérielle sans doute, fragmentée peut-être, complexe enfin. C'est cette identité du lecteur, présente dans le « texte », que nous allons essayer de cerner.

Les théories du lecteur aboutissent généralement à une figure abstraite de ce dernier<sup>105</sup>. Nous souscrivons cependant aux affirmations de Michel Picard qui souligne la présence du « lecteur réel » :

Les lecteurs théoriques [...] représentent certes une avancée scientifique intéressante ; mais leur caractère abstrait, narrataire pris dans le texte ou lecteur "inscrit", architecteur ou Lecteur Modèle, "lecteur" historico-sociologique ou consommateur ciblé, tout en eux semble ascétiquement, cagotement, fuir devant cette obscénité : *le vrai lecteur a un corps, il lit avec.*<sup>106</sup>

On peut justement se demander si le numérique ne va pas à l'encontre des propos validant l'existence d'un lecteur *abstrait*, inscrit dans le texte, contrairement finalement à ce qu'affirme George P. Landow dans *Hypertext, the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*<sup>107</sup>. Selon lui, l'œuvre numérique mettrait en pratique ce qui était pressenti, par le structuralisme principalement, en interrogeant la figure du lecteur, en le confrontant à des contradictions multiples dans la place même qu'il tient dans l'œuvre, dans le rapport qu'il entretient avec l'auteur ainsi qu'avec le *medium*. Néanmoins, si nous gardons l'idée des tensions qui s'exercent sur la figure du lecteur, celui-ci reste, même chez Landow, une figure uniquement textuelle, alors qu'ici nous voulons aborder un récepteur beaucoup plus concret. Dans les écrits d'Umberto Eco comme dans ceux de Wolfgang Iser, le lecteur est inscrit « en creux » dans les blancs du texte qu'il doit s'attacher à combler. Mais la nature de ces manques, de ces absences, ne diffère-t-elle pas lorsqu'il s'agit d'un texte poétique ? Le travail de lecture attendu est sans doute également fort dissemblable d'un « genre » à l'autre, s'il nous est permis de reprendre cette distinction, distinction à remettre en question face à certaines des œuvres de notre corpus.

---

<sup>105</sup> « Le récepteur est à la fois le lecteur réel, dont les traits psychologiques, sociologiques et culturels peuvent varier à l'infini, et une figure abstraite postulée par le narrateur du seul fait que tout texte s'adresse nécessairement à quelqu'un » (voir Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 24.).

<sup>106</sup> Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 133.

<sup>107</sup> George P. Landow, *op. cit.*, p. 1-34.



Nous allons donc voir de quelle façon la matérialité toute particulière de l'œuvre numérique produit un lecteur extrêmement physique, qui dépasse les modèles envisagés par les théories de la lecture. Nous nous attacherons à montrer que, contrairement au texte imprimé qui génère dans sa structure une figure du lecteur abstraite, le numérique, parce qu'il est fait de plusieurs *media*, textuels, sonores, visuels, s'adresse à un lecteur beaucoup plus charnel, plus « complet », puisque tous les sens, ou presque, sont sollicités dans l'espace comme dans le temps, et cela dès le tout premier seuil de l'œuvre. Par certains aspects, le lecteur dont nous parlons ici est à rapprocher, parce que la variété des supports multimédia nous invite à le faire, du « liseur » évoqué par Michel Picard<sup>108</sup>. Cette conception du lecteur n'est pas sans susciter de multiples tensions dans l'acte de lecture lui-même, acte qui doit être entièrement redéfini, y compris dans son acception matérielle.

Les propriétés du poème sur écran entraînent en effet une mutation des rapports entre l'objet à lire et le sujet-lecteur. Si le livre imprimé peut apparaître sans conteste comme un « objet », par son poids, son papier, sa finitude, l'œuvre numérique, animée et mouvante, semble – mais est-ce seulement une impression ? – douée de vie, échappant au statut restreint d'objet pour acquérir celui de sujet. Est-ce pur fantasme que d'imaginer, face à elle, un lecteur comme aliéné, devenu objet de la page à lire ? On peut supposer que le support modifie le lecteur et que cette transformation a sa part dans le conflit de lecture auquel le sujet peut être confronté. Il s'agit donc de se demander, dans un premier temps, en quoi l'œuvre numérique suscite un « nouveau » lecteur et en quoi celui-ci peut se trouver à la source de conflits de lecture inexistants lorsqu'il s'agit d'imprimé.

Nous voulons ainsi partir de l'hypothèse que la poésie numérique, par son contexte et le milieu dans lequel elle évolue, construit un lecteur multiple et matériel et que de cette multiplicité et de cette matérialité, naissent différentes sortes de conflits, conflits qui, eux-mêmes, sont à la source de la poésie de l'œuvre. La poésie n'est pas seulement inhérente à l'œuvre elle-même, elle provient du lecteur, poétique, qu'elle fabrique. Si le tableau est dans l'œil du regardeur, la poésie se trouve dans celui de son lecteur, et aussi sans doute dans sa main ! La poésie est donc issue du rapport qui s'institue entre l'œuvre et son destinataire, mais encore faut-il préciser l'identité de ce dernier.

---

<sup>108</sup> « La première des “contraintes pragmatiques du contexte de réception” auxquelles parfois font place certains dispositifs théoriques, c'est pourtant l'existence têtue, massive, puissante et bien matérielle de cette part du lecteur qu'on appellera, faute de mieux, le *liseur* – et qui ne peut être confondu ni avec le lu ni avec le lectant. » (Michel Picard, *Lire le temps*, *op. cit.*, p.133.).

## 1.1. Identité du lecteur : des lectures en tension ?

L'identité du lecteur réside sans doute dans son geste, aussi est-il peut-être plus simple, même pour le définir, de partir parfois de la lecture elle-même. L'acteur est bien difficile à séparer de son action, tant l'une permet de désigner l'autre. Qu'est-ce donc que la lecture ? Pour Bertrand Gervais, la lecture est « liée aux tensions entre deux économies : celle de la progression et celle de la compréhension »<sup>109</sup>. Que l'on prenne en compte un texte lu sur le papier ou une œuvre multimédia, les deux termes restent valides : il s'agit toujours de progresser et de comprendre. Le « lecteur » est donc celui qui progresse dans l'œuvre et qui la comprend, même s'il ne s'agit pas seulement de mots. La notion de « progression » se conçoit aisément, dans son aspect tout matériel justement, spatial, mais encore faut-il savoir ce que l'on entend par « comprendre » : s'agit-il uniquement de déchiffrement ? Dans ce cas, on reviendrait à la progression dans le texte même si cette seule question se pose évidemment pour l'œuvre numérique, qui n'est pas forcément aisée à simplement déchiffrer. Toutefois, il n'est pas impossible que la compréhension d'un poème sous-entende une action et un travail différents de la compréhension d'un récit. Si l'on s'en rapporte au propos de Bertrand Gervais, ces deux actions, « progression » et « compréhension », ne vont pas forcément de soi et peuvent entrer en conflit, un conflit amplifié par la nature multimédia des œuvres du corpus et leur matérialité. Nous pensons que ce conflit, tout en « fabricant » plusieurs figures du lecteur, constitue justement l'enjeu de l'œuvre elle-même, questionnant tout à la fois le

---

<sup>109</sup> Bertrand Gervais, « Lecture : tensions et régies », *Poétique*, n°89, février 1992, p. 10.

support, la relation du lecteur à l'objet à lire, et également la notion de poésie. En effet, la tension entre progression et interprétation ne serait-elle pas le fondement même de tout texte poétique, ou d'une certaine poésie telle qu'on l'écrit ou la façonne aujourd'hui ?

Nous allons donc essayer de montrer que la spécificité multimodale de l'œuvre numérique se traduit par une matérialité qui déteint sur son lecteur. Celui-ci gagne en quelque sorte en corporéité mais se voit en même temps le lieu et l'enjeu de conflits. Il est alors nécessaire d'étudier comment le lecteur est inscrit dans le texte numérique. Nous partirons de l'idée que la place du lecteur est instituée dans l'œuvre numérique grâce à des procédés d'interpellation. Le lecteur n'est plus seulement un lecteur implicite, dont l'action serait sous-entendue dans les manques du texte. Il est bien davantage un lecteur explicite, nommé, désigné. En effet, si le lecteur est parfois apostrophé dans le paratexte de l'œuvre imprimée, il s'agit toujours d'un lecteur fictif, potentiel et non d'un lecteur concret. L'œuvre numérique agit différemment. Le lecteur auquel elle s'adresse est un lecteur que nous appellerons « réel » puisque doté d'une possibilité de retour et de communication grâce à une forme de « personnalisation » de l'œuvre. Nous verrons que ce lecteur acquiert d'autant plus de réalité qu'il est clairement situé dans un espace extérieur à celui de l'œuvre, même si les deux espaces ainsi déterminés peuvent entretenir une relation dynamique, éventuellement réciproque. Finalement, on ne peut nier que l'œuvre numérique s'adresse, plus qu'une autre, au corps du lecteur, à sa réalité.

### 1.1.1. L'inscription dans un contexte de communication

Le contexte de communication dans lequel se présente l'œuvre disponible sur Internet sous-entend une personne réelle à laquelle l'œuvre s'adresse ou s'adapte. Certaines œuvres répondent à l'idée de personnalisation du numérique telle que la décrit Lev Manovich dans *Le Langage des nouveaux médias* : « un programme informatique peut exploiter des informations concernant l'utilisateur pour personnaliser automatiquement la composition

médiatique et pour créer les éléments eux-mêmes »<sup>110</sup>. Une telle personnalisation se fonde en effet sur un lecteur réel, individuel, manifeste dans ses actes de lecture, mais aussi dans ses choix d'achats, quand il est question de sites marchands. Pour ces derniers, il s'agit de deviner le client/lecteur pour le prévoir, mais avant tout, pour le séduire. Il est donc nécessaire de s'adresser à lui, de l'interpeller personnellement. Dans les pages qui nous intéressent, la personnalisation n'est pas à prendre au sens d'adaptation au lecteur, mais plutôt dans le sens d'une « adresse » au lecteur réel, qui peut alors exercer une parole en retour. C'est dans une perspective de communication que le lecteur est pris en compte : comment les œuvres de notre corpus s'inscrivent-elles dans un contexte de communication ? Le lecteur a-t-il sa part dans un tel contexte ?

#### *1.1.1.1. L'ouverture d'un dialogue*

Si l'on considère les pages d'accueil des sites personnels des auteurs, la « personnalisation » n'est pas flagrante. Notre nom, par exemple, n'est jamais apparu sur une page, de façon automatique. Le lecteur n'est pas « reconnu » par l'œuvre comme c'est le cas pour certains sites commerciaux. On peut néanmoins parler de « personnalisation » dans la mesure où ces sites permettent un contact entre la « personne réelle » du lecteur et, on le suppose dans un premier temps, la « personne réelle » de l'auteur. Pour ce faire, les différentes pages s'inscrivent dans un contexte de communication avec des liens vers les réseaux *Facebook* ou *Twitter*. Pour José Aburto<sup>111</sup> un petit F à peine visible dans le coin droit de la page sommaire (J. A. Figure 2 sommaire) donne accès à la page *Facebook* correspondante. Il faut explorer minutieusement la page avant de découvrir que les abréviations dans le coin gauche de l'écran sont des liens vers d'autres pages.

---

<sup>110</sup> Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001, *Le Langage des nouveaux médias*, traduit de l'anglais par Richard Crevier, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 113.

<sup>111</sup> Ces remarques concernent la première version du site de José Aburto. [www.entalpia.pe/](http://www.entalpia.pe/)



Les lettres POE correspondent à notre page sommaire, EXP est un récapitulatif des différentes expositions réalisées par José Aburto, BLO donne accès à son blog<sup>112</sup>. L'onglet ABS offre une très rapide bibliographie plus que biographie et propose une possibilité de contact en mentionnant une adresse. La personnalisation est particulièrement discrète, l'œuvre s'inscrit, finalement, de façon assez peu ostensible dans un contexte de communication. L'auteur choisit visiblement d'affirmer la nature poétique de ses œuvres avant de les insérer dans un contexte communicationnel. Les poèmes sont présentés avant tout dans un cadre générique. Pour José Aburto, le numérique doit être considéré non comme un lieu d'échange communicationnel mais comme une matérialité différente des supports « traditionnels ». En témoignent les onglets qui proposent différentes formes de poésie « *orales* », « *escritos* », « *concretos* », « *digitales* », s'appuyant donc sur plusieurs types de supports<sup>113</sup>. Seul l'onglet « *digitales* » peut être directement relié au *medium* numérique. L'inscription générique se fait également par le « slogan » lisible en bas de l'écran qui fait office de manifeste : « *La poesia cambio de estado* » [La poésie change d'état]. Ces différents états sont-ils justement liés aux multiples matériaux évoqués dans les onglets ? Nous reviendrons sur le rôle de ces appellations.

Si l'appel à communiquer est peu lisible sur la page de José Aburto, c'est moins le cas pour Annie Abrahams qui ouvre sa page d'accueil (A. A. Figure 1 écran d'accueil)<sup>114</sup> par une

---

<sup>112</sup> Le blog est fermé depuis le 25 juin 2018, l'auteur demande de le suivre sur *Facebook* ou *Instagram*.

<sup>113</sup> Il est intéressant de noter qu'un rapport d'antagonisme se dessine entre ces quatre termes. « *orales* » s'oppose à « *escritos* », « *digitales* » à « *concretos* ». Le numérique n'aurait-il donc rien de concret ?

Par ailleurs, en ce qui concerne le dernier site de José Aburto (consulté en juin 2019), le classement générique a été légèrement (!) modifié. Si l'on retrouve encore les termes « *concretos* » « *orales* » « *escritos* », « *digitales* » a été remplacé par « *electronicos* », qui se subdivise en « *combinatorio* » et « *interactivo* ».

<sup>114</sup> URL : <https://www.bram.org/>.

invitation au dialogue avec l'immense encart du compte *Twitter* qui occupe une bonne partie de l'écran<sup>115</sup>. La fenêtre de recherche incite également à une action personnelle dans le site. Le lecteur auquel on s'adresse ici dispose d'une véritable possibilité d'opération sur la page. Il est, certes, question d'écriture, mais aucune référence générique à la poésie n'apparaît ici, contrairement à la première page du site de José Aburto. Les « genres » proposés par Annie, « *collectif writing, performance, net art, video* », sont, par leur simple dénomination, associés au *medium* dans sa dimension multimédia. Les quatre propositions génériques faites par l'autrice renvoient à la question du support matériel et n'ont que peu à voir avec l'origine auctoriale, puisque la possibilité d'une écriture collective est envisagée. À vrai dire, il nous semble que les subdivisions présentées par Annie Abrahams se rapportent davantage aux conditions de production et de diffusion, alors que les catégories évoquées par José Aburto ne questionnaient que la nature du support, tout en faisant écho cependant à certains mouvements poétiques. La référence à une poésie « historique » semble absente du travail d'Annie Abrahams alors qu'elle est au cœur de la réflexion poétique de José Aburto, mais Annie Abrahams prend davantage en compte la réception de l'œuvre.

En ce qui concerne le site de Jason Nelson, *Secrettechnology*<sup>116</sup>, le lecteur se voit proposé à la fois un onglet « contact » et la possibilité à la fin de la page d'avoir accès à un compte *Twitter* ou une page *Facebook*. C'est sans doute Jason Nelson qui développe l'appareil le plus important pour entrer en communication avec son lecteur, du moins en ce qui concerne la page d'entrée du site<sup>117</sup>. Ne souscrirait-il pas ici à un certain narcissisme médiatique ? L'éventuelle littérarité n'est pas évoquée sur cette première page. Seule compte la nature « *digital* » des créatures fabriquées par Jason Nelson. Pourtant, les références à la poésie abonderont dans les pages de Jason Nelson et réapparaîtront de façon plus évidente

---

Page consultée le 22/03/2018. La mention des performances, en bas à droite, a disparu à ce jour (10/09/2020). L'architecture de la page demeure cependant semblable, seul le contenu de la fenêtre *Twitter* varie, forcément.

<sup>115</sup> La place de la fenêtre *Twitter* a évolué au fil du temps. Il nous semble qu'elle était moins importante quand nous avons commencé à nous intéresser à Annie Abrahams, qu'elle a disparu un temps, pour réapparaître ensuite. Il est certain que la fenêtre est réellement signifiante pour Annie Abrahams dont le site semble en constant remaniement.

<sup>116</sup> Ayant changé d'hébergeur, Jason Nelson a réalisé, début août 2020, que son site n'était plus accessible. Il semblerait qu'il ait retrouvé la plupart de ses œuvres, heureusement. Toutefois, le problème de la disparition de *Flash Player* demeure un handicap pour visionner son travail.

<sup>117</sup> Cependant, il ne nous a pas répondu, au jour où nous écrivons (mai 2019). La communication est sans doute une tentative de séduction réciproque et nous n'avons pas, pas encore, trouvé les mots pour séduire Jason Nelson et obtenir une réponse. Nous ne désespérons pas et posterons d'autres messages.

Par contre, quand nous avons écrit à Jason Nelson, via *Messenger* pour nous étonner de ne plus avoir accès à la page *Secrettechnology*, il a réagi tout de suite ! (Août 2020)

encore sur l'écran de présentation de GGGAAAG :

*GGGAAAG is a digital poem, game, and anti/pro-design statement. The western world's surroundings, belief systems, designed culture-games, create the built illusion of clean lines and definitive choice, cold narrow pathways of five colors, three body sizes and capsule philosophy. Within new media art the techno-filter extends these straight lines into exacting geometries and smooth bit rates. This game attempts to re-introduce the hand-drawn, the messy and illogical into the digital, via a retro-game.*

*Hovering above and attached to the poorly drawn aesthetic is a personal examination of how we/I continually switch and un-switch our dominate belief systems. Moving from faith to real estate, from chemistry to capitalism, triggering corrected poetry, jittering creatures.*

*Awards/Publications: Winner of the Biennale of Poetry in Paris for Media Poetry (2009), Exhibited in the Poetry International Festival in Rotterdam (2009), at Case Western Reserve University in the US (2008), California State University in Chico (2008) and Contemporary Art Museum in Sao Paulo, Brazil (2008), Short Listed for the Harries International Digital Arts Awards (Arts Queensland, 2007)*

[GGGAAAG est un poème numérique, un jeu et une déclaration anti / pro-design. Le contexte du monde occidental, les systèmes de croyance, la culture du design gamique, contribuent à créer l'illusion de lignes épurées et de choix définitif, de chemins étroits et froids à cinq couleurs, de trois tailles de corps, d'une philosophie en capsule. Dans l'art des nouveaux médias, le techno-filtre étend ces lignes droites dans des géométries précises et des débits binaires lisses. Ce jeu tente de réintroduire le dessin à la main, le désordre et l'illogisme dans le numérique, grâce à un jeu rétro.

À mille lieues au-dessus, en lien avec l'esthétique mal dessinée, nous proposons une réflexion sur la façon dont nous / je continuons de passer et repasser de la domination d'un système de croyance à un autre. De la foi à l'immobilier, de la chimie au capitalisme, les créatures tremblantes déclenchent des rectifications poétiques.

Récompenses / Publications : Lauréat de la Biennale de poésie de Paris pour la poésie médiatique (2009), exposé au Festival international de la poésie de Rotterdam (2009), à la Case Western Reserve University aux États-Unis (2008), California State University à Chico (2008) et Contemporary Art Museum de Sao Paulo, Brésil (2008), présélectionnée pour les Harries International Digital Arts Awards (Arts Queensland, 2007)]<sup>118</sup>

Il s'agit cependant davantage d'une affirmation péremptoire que d'une inscription dans un contexte historique et poétique. Pour Jason Nelson, l'inscription générique dépend uniquement de la volonté, de l'intention de l'auteur. La poéticité autoproclamée relève finalement d'un projet politique que nous explorerons par la suite.

Chaque auteur entre en relation de façon très singulière avec son éventuel lecteur et interlocuteur. José Aburto lance une invitation des plus timides : si le lecteur désire envoyer un message, il faut d'abord se connecter à la page *Facebook*. L'ouverture au dialogue n'est pas directement présente sur la page d'accueil. D'une certaine manière, le lecteur est cantonné à son rôle de lecteur-regardeur. Jason Nelson incite au contraire directement, explicitement, à laisser des commentaires. La page « *Contact* » est développée, précise et s'adresse sans ambages à l'interlocuteur avec l'injonctif « *Play with me* ». José Aburto et Jason Nelson séparent clairement l'espace de communication de l'œuvre elle-même. Ce n'est pas le

---

<sup>118</sup> URL : <http://www.secrettechnology.com/index.html> (page consultée le 20/09/2020)

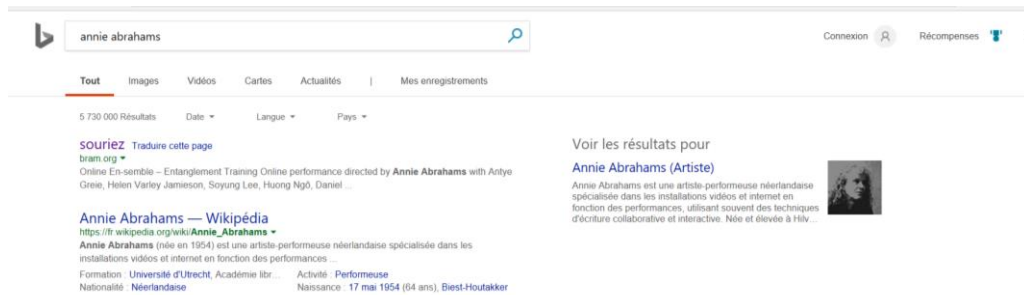
cas pour la page d'ouverture d'Annie Abrahams qui propose, voire impose, sa fenêtre *Twitter* sur l'écran d'accueil du site. La communication fait partie de l'œuvre elle-même. Alors que pour les deux premiers auteurs, le lecteur, dans sa fonction communicationnelle, était laissé à la marge, en périphérie de l'œuvre, sur des pages externes, relevant du site dans son ensemble, Annie Abrahams, elle, inclut déjà, dès le seuil de l'œuvre, la parole ou l'éventualité d'une parole échangée. La place du lecteur diffère dans ce premier paratexte : hors de l'œuvre pour José Aburto et Jason Nelson ou à l'intérieur pour Annie Abrahams<sup>119</sup>. Le détail a son importance quand il s'agit d'établir le « lieu » du lecteur. Nous voulons croire qu'en installant une forme de dialogue, l'œuvre numérique désigne un espace en général à l'extérieur de l'œuvre. Le lecteur se trouve, éventuellement, en position de dialoguer avec l'auteur mais se situe en retrait par rapport à l'œuvre. Certes, il est également dans une certaine proximité, puisqu'il partage le même espace, soit l'écran, mais la proximité existe davantage avec l'auteur empirique qu'avec le texte. L'appel à communication s'adresse-t-il forcément au lecteur ? Lecteur et interlocuteur ne sont-ils pas deux personnes différentes ? Leurs fonctions sont nécessairement distinctes. L'échange avec l'auteur se fait comme « par-dessus » le texte, *hors le texte* sauf peut-être, répétons-le, pour Annie Abrahams qui, en exposant de façon aussi ostentatoire la fenêtre *Twitter* sur la première page, semble bien vouloir dire que l'œuvre elle-même a affaire (ou à faire) avec la communication, qui n'est pas si éloignée du « texte ». Il faudra bien nous demander si le lecteur auquel s'adresse Annie Abrahams n'est pas avant tout celui qui se définit dans sa fonction de communication. Ajoutons quelques éléments pour confirmer que, pour Annie Abrahams, la place du lecteur est extrêmement problématique. Nous venons d'affirmer que l'autrice offrait un espace à l'intérieur de l'œuvre par le biais des fenêtres de recherches ou du compte *Twitter* mais le lecteur est également situé à l'extérieur de l'œuvre et des frontières limitées par une adresse *http*. En effet, lorsque l'utilisateur procède à une recherche sur son moteur favori pour retrouver l'œuvre *Being Human*, il découvre celle-ci référencée d'une bien étrange manière : le lien *bram.org* apparaît sous le titre « Souriez ». Déjà, Annie Abrahams s'adresse à un éventuel lecteur dans cette interzone qu'est la liste des référencements obtenus après le lancement d'une recherche. La place du

---

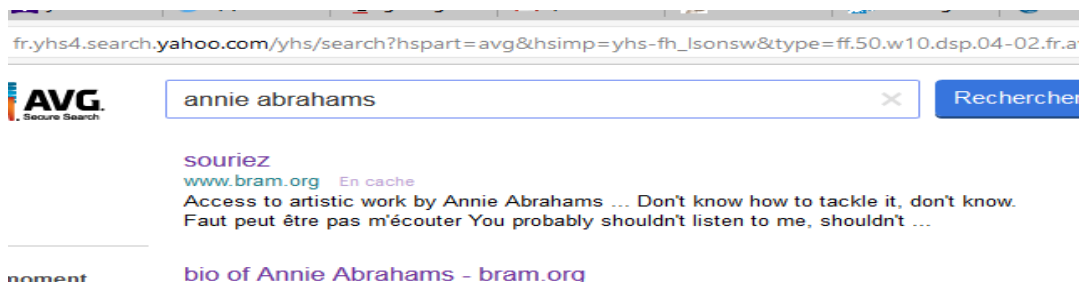
<sup>119</sup> On peut par ailleurs discuter la notion de paratexte pour la page d'accueil du site d'Annie Abrahams. Si les pages d'ouverture des sites *Entalpia* ou *Secrètechnology* s'apparentent clairement à une forme de paratexte, présentant sous forme de sommaire les titres des œuvres, la page d'Annie Abrahams propose déjà un poème. Le lecteur n'est plus dans le paratexte mais déjà dans l'œuvre. Nous trouvons ici un exemple de travail des limites qui nous semble significatif de l'œuvre d'Annie Abrahams et sur lequel nous ne cesserons de revenir.



lecteur n'est donc pas uniquement dans l'œuvre, mais déborde l'œuvre, comme l'œuvre semble ne pas se limiter à un espace circonscrit à une adresse précise.



Le lien était encore référencé d'une manière plus explicite il y a quelques années. À cette époque, Annie Abrahams semblait déjà commencer une œuvre, prendre la parole depuis cette page de référencement. Le lieu, et surtout les seuils de l'œuvre, étaient brouillés, les relations à l'espace traditionnellement présentes dans tout acte de communication étaient encore une fois questionnées.



Il est intéressant de noter qu'en jouant sur l'inscription d'un dialogue dans toutes les pages qui mentionnent ou constituent son travail, Annie Abrahams remet en cause les notions de frontière et, par conséquent, d'espace habituellement réservé au lecteur. Si l'œuvre n'est plus circonscrite à un lieu délimité, la situation du lecteur se voit également frappée d'indétermination. Jason Nelson et José Aburto ne sont pas si novateurs par rapport à cette question dans la mesure où les espaces réservés à l'œuvre elle-même et à la communication sont beaucoup plus cloisonnés. La notion de paratexte, qui sépare l'œuvre de ses marges, et permet de distinguer le lecteur empirique des autres formes de lecteur, est finalement toujours pertinente dans la présentation de *GGGAAG* ou sur le site d'*Entalpia* alors qu'Annie Abrahams la remet davantage en question. Le lieu apparaît donc déjà comme une source de tensions par rapport au lecteur qui ne sait plus où il doit se positionner par rapport à l'œuvre. La place qui lui est assignée par l'œuvre, en général, ne correspond guère à celle réservée, en

particulier, au lecteur de poésie.

Si l'on en revient à la question générique, il est finalement surprenant de voir que c'est José Aburto, qui, malgré son extrême attention à la matérialité numérique, a le plus à cœur d'inscrire l'œuvre dans un contexte générique en référence à la poésie, alors qu'en revanche, l'aspect communicationnel du support lui importe peu. Le travail d'Annie Abrahams est tout à l'opposé : il fait la part belle aux procédés de communication en occultant la question de la poésie. Faut-il en conclure que le lecteur dans sa fonction de communication et le lecteur de poésie s'excluent l'un l'autre ? N'est-il pas significatif que les espaces de dialogue soient relégués, en ce qui concerne Jason Nelson et José Aburto, à l'extérieur de l'œuvre, comme dans une forme paratextuelle traditionnelle, alors qu'ils se situent à l'intérieur pour Annie Abrahams ? Les références aux possibilités de communication éventuelles, présentes sur ce que l'on peut considérer comme une forme de paratexte, s'adressent évidemment forcément au lecteur empirique, à celui que Genette nomme le « public »<sup>120</sup> comme c'est, semble-t-il, le cas pour bon nombre de paratextes. L'insistance sur la communication, qu'un texte imprimé ne peut offrir, situe déjà le lecteur à l'extérieur de l'œuvre et le définit, avant tout, comme un lecteur empirique. Il est inévitable de maintenir, dans un premier temps, l'association entre lecteur empirique situé à l'extérieur de l'œuvre, dans une forme de paratexte, et lecteur implicite inscrit à l'intérieur de l'œuvre. Néanmoins, la notion de frontière entre intérieur et extérieur de l'œuvre apparaît très discutable dans l'espace numérique. Le lieu du lecteur comme la distinction entre lecteur implicite et lecteur empirique sont forcément interrogés.

L'inscription d'une possibilité de communication renforce donc la figure du lecteur empirique. Seul un lecteur empirique peut avoir une action effective sur l'œuvre numérique. Il n'empêche que ce lecteur, défini par sa faculté de communiquer, semble bien déjà s'opposer à un lecteur de poésie. Par ailleurs, si le lecteur empirique est plus manifeste sur l'espace numérique, cela a également pour corollaire la présence augmentée de l'auteur empirique.

#### 1.1.1.2. La présence collatérale de la figure de l'auteur

Par la présence d'une page *Facebook*, d'un compte *Twitter*, externe à l'œuvre même,

---

<sup>120</sup> « Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un *seuil* ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un “vestibule” qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin » (voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, Points Essais, 2002, p. 7-8.).

cette dernière offre une possibilité de contact qui s'adresse à un lecteur empirique dont l'existence est ainsi soulignée. Il faut cependant noter que cette désignation de la place du lecteur s'accompagne d'un renforcement de l'inscription de l'auteur posé, au contraire, comme centre<sup>121</sup> et origine de l'œuvre. La figure auctoriale est traditionnellement perçue comme une vacance dans la poésie imprimable, comme dans tout autre genre littéraire. Pour Maurice Couturier :

Les mécanismes de l'édition favorisent grandement la fuite de l'auteur : c'est parce que le texte, avant d'arriver sous forme de livre sous les yeux du lecteur, a dû passer entre les mains d'une multitude d'intermédiaires sans doute plus ou moins fiables, que le lecteur devient obsédé par cette figure fuyante de l'auteur dont il aimait restituer le discours ou démasquer le désir.<sup>122</sup>

À l'inverse, les instances éditoriales auxquelles Maurice Couturier fait allusion n'existent plus dans le cadre numérique. Elles apparaissaient d'ailleurs, et sans doute pour beaucoup de lecteurs, comme un garant d'une certaine qualité du texte proposé, qui s'avérerait alors digne d'être publié... Dans l'édition numérique, du moins dans les œuvres que nous observons, l'auteur inclut ses œuvres dans un site personnel sans le moindre intermédiaire. Et c'est là que justement le soupçon apparaît. L'origine est anonyme ou plutôt, l'auteur est un « illustre inconnu », noyé dans le flot des parutions sur Internet et cet « anonymat » mal nommé, puisque le nom de l'auteur est connu, mais que l'auteur n'est pas « reconnu », entache toute l'œuvre. Le contexte numérique génère une forme de paradoxe : l'auteur est à la fois connu ou du moins « su », mais ne bénéficie d'aucune « validité ».

Dans *Moi aussi*, Philippe Lejeune affirme que :

L'auteur est par définition quelqu'un qui est absent. Il a signé le texte que je lis, il n'est pas là. Mais si ce texte me pose des questions, il est bien tentant pour moi de dériver en une curiosité sur l'auteur, et en un désir de faire sa connaissance... c'est ce que j'appellerai l'illusion biographique : l'auteur apparaît comme la réponse à la question que pose le texte.<sup>123</sup>

Sauf que... l'auteur n'est pas absent ici, bien au contraire, il peut répondre même à la question posée, si elle est formulée, il en offre du moins la possibilité<sup>124</sup>. Force est de constater

---

<sup>121</sup> Nous reprenons ici l'idée de Jacques Derrida en assimilant le texte à une structure centrée. L'auteur, dans « La structure, le jeu, le signe » définit ainsi le centre : « cela même qui commandant à la structure, échappe à la structuralité » (voir Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, Points Essais, 2014, p. 410.). Il nous semble assez évident que l'on peut assimiler auteur et centre, y compris dans l'évolution de la façon dont l'un et l'autre ont été pensés.

<sup>122</sup> Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 55.

<sup>123</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1996, p. 87.

<sup>124</sup> Finalement, chaque auteur a répondu à nos sollicitations, que ce soit José Aburto quand nous avons découvert que son site avait été radicalement modifié, Jason Nelson, qui a réagi à notre message sur *Facebook*, à l'occasion de la disparition de sa page, suite à un changement d'hébergeur, ou bien évidemment Annie Abrahams.

que Jason Nelson, Annie Abrahams – mais sans doute moins José Aburto<sup>125</sup> – affirment leur présence physique. Les adresses comportant leur nom, les autoportraits, surtout quand il s’agit de Jason Nelson, sont légion. La page d’accueil du site de ce dernier affiche son nom en premier « *Jason Nelson oddities and creatures* » [les créatures et autres bizarreries de Jason Nelson]. Un onglet propose le CV de l’auteur, un autre est « *about us* »<sup>126</sup>. Il est difficile d’oublier que Jason Nelson est l’auteur, le créateur, puisque ses œuvres sont également des « *creatures* »<sup>127</sup>. Le nom d’Annie Abrahams est mentionné trois fois : une première occurrence s’inscrit au-dessus de ce qui peut être considéré comme un titre *Collectif writing, performance, net video*, deux autres dans la fenêtre *Twitter*. Il y a comme une étrange contradiction entre l’affirmation de la fonction de l’auteur avec la présence du nom et l’expression « *collectif writing* », paradoxe qui nous semble assez représentatif de ce que peut être l’écriture numérique. Comme on l’a remarqué pour l’emploi du pronom « *us* », l’œuvre numérique entretient un flou sur la notion de personne. Internet est le lieu d’une communauté mais l’œuvre d’art est l’affirmation d’une personnalité, d’une individuation... Face à l’anonymat généré par ailleurs par le flot de production, il est possible que chaque auteur ressente le besoin de s’affirmer davantage en tant que personne, pour résister justement à la massification du *medium*. Rien ne semble plus opposé à une prétendue « mort de l’auteur » ... Encore une fois, la pratique des œuvres numériques de notre corpus nous incite à nous opposer aux affirmations de George P. Landow, et à travers lui à la critique structuraliste<sup>128</sup>, du moins lorsqu’elle est appliquée à l’écriture numérique.

La « personnalisation » du lecteur va de pair avec celle de l’auteur, dans une relation de miroir. En même temps qu’elle fait appel à un lecteur empirique, l’œuvre tend à mettre en scène la figure de l’auteur réel. José Aburto était plus discret, du moins au départ, mais Annie Abrahams et Jason Nelson n’hésitent à se montrer, physiquement, par l’intermédiaire de photos. Jason Nelson, surtout, construit un personnage qui s’affirme comme l’auteur. Sur la page d’accueil de son site, on découvre un Jason Nelson assez maussade, au travail, devant un

---

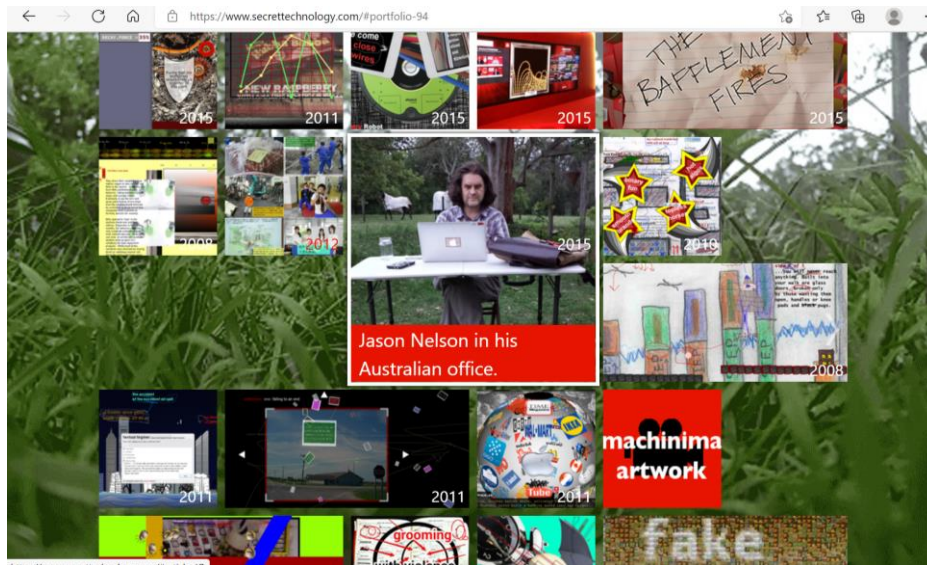
<sup>125</sup> La présence physique de José Aburto est peut-être plus sensible sur son dernier site, qui comporte une photo... de son crâne.

<sup>126</sup> Le pronom *us*, courant quand il s’agit d’un site qui présente un organisme, acquiert ici presque la valeur d’un nous de majesté.

<sup>127</sup> Par ailleurs, les vidéos qui s’ouvrent à chaque étape du jeu sont en fait des films pris par les grands-parents de Jason et qui le mettent en scène enfant. Nous reviendrons largement sur ce point mais il y a ici une trace manifeste de la présence réelle de l’auteur.

<sup>128</sup> George P. Landow, *op. cit.*, p. 72.

ordinateur dans un environnement plutôt verdoyant<sup>129</sup>!



La photo est évidemment provocatrice et le cadre bucolique convient assez au refus de l'esthétique numérique affiché par Jason Nelson. Jason Nelson prétend détester les catégories, comme on peut le lire sur la capture d'écran ci-dessus : « *Hating Categories* ». Pourtant, en clamant haut et fort l'appartenance générique de son œuvre, l'auteur joue le jeu des genres littéraires. On peut comprendre ce point si l'on admet la poésie comme une catégorie suprême, englobant, et donc effaçant, les « sous-catégories ». Les premières pages, de façon ostensible pour Jason Nelson et Annie Abrahams, construisent donc la personne de l'auteur à travers sa biographie, présentée sous le lien « *contact+bio* » ou les onglets assez redondants « CV » et « *About Jason Nelson* »<sup>130</sup>.

Les sites de Jason Nelson ou d'Annie Abrahams s'organisent de façon à être la somme, le récapitulatif du travail de l'auteur, dans son développement et sa progression. Il est symptomatique que l'une et l'autre inscrivent d'emblée une chronologie : les étapes successives de *Being Human*, datées de 2003 à 2007, avec une pré-version courant sur la période 1997/1998, les dates de publication des œuvres sur Internet, on suppose, pour Jason Nelson. Annie Abrahams donne également de nombreux liens vers tout ce qui peut être

<sup>129</sup> URL : [www.secrettechnology.com/#portefolio-94](https://www.secrettechnology.com/#portefolio-94) (page consultée le 27/07/2021)

La photo de l'auteur présente même à ce jour une modification surprenante, puisque que ce n'est pas une, mais deux figures de l'auteur, qu'un mouvement de caméra semble proposer dans un balayage latéral. La présence de l'auteur est donc à la fois renforcée mais aussi questionnée. Pourquoi ce dédoublement ?

<sup>130</sup> URL : <http://www.secrettechnology.com/about.html> (page consultée le 23/10/2021)

considéré comme du péri-texte : interviews, articles. Encore une fois, la contextualisation de l'œuvre, l'explicitation des intentions des auteurs et de leurs réalisations sont extrêmement visibles et lisibles. Il en est de même pour le site de José Aburto à travers les onglets EXP, ou BIO sur la page d'accueil. Le lecteur n'est plus seul face à l'œuvre mais accompagné par la présence de l'auteur, par sa voix parfois. En fait, la contextualisation qui a ainsi disparu est davantage une affaire de localisation, de spatialisation. L'œuvre numérique n'appartient à aucun espace lié à une quelconque édition ou impression. La publication ne se situe nulle part. Nous avons vu cependant que les dates étaient souvent précisées par les auteurs. Annie Abrahams et Jason Nelson prennent grand soin de mentionner l'année de production. Il n'en est rien pour José Aburto, du moins lorsque l'on ne regarde que la première page d'*Entalpia*<sup>131</sup>. Si la publication sur Internet entraîne une modification de l'espace où s'écrit et se lit l'œuvre, l'ancrage dans le temps semble plus que jamais nécessaire. Notons, cependant, que tout ceci relève de l'organisation de l'œuvre au sein d'un site. C'est le site qui condense les informations relevant du contexte. L'œuvre singulière, ne prend tout son sens qu'au sein de la globalité du site, et c'est celui-ci qui souligne la présence auctoriale.

Nous avons été tentée de penser que, du fait de l'absence de paratexte éditorial, la contextualisation de l'œuvre numérique tendait à disparaître, pour entrer dans une forme d'anonymat, nous sommes toutefois obligée de reconnaître qu'il n'en est rien. Au contraire, la contextualisation des œuvres est fortement soulignée par l'affirmation de la figure auctoriale, peut-être justement en réaction à un danger d'effacement de la personne de l'auteur. Les instances éditoriales ont belle et bien été supprimées, il est vrai, mais au profit d'un renforcement de la présence du créateur qui occupe toutes les positions y compris, bien sûr, éditoriales. En affichant et en explicitant la personne *réelle*, la personne qui crée<sup>132</sup>, qui parle, Jason Nelson et Annie Abrahams inscrivent l'œuvre dans un rapport de personne à personne. Le lecteur, implicite d'abord, existe, en tant que personne, dans la relation avec l'auteur et devient ainsi lui aussi explicite, empirique dans la mesure où il est le destinataire de la parole d'un auteur réel et empirique, et non seulement d'une forme auctoriale inscrite dans le texte. Cette présence accrue du géniteur de l'œuvre n'est pas sans incidence sur le

---

<sup>131</sup> Les dates sont cependant mentionnées sur le dernier site d'*Entalpia*. La probable disparition de *Flash* a fait prendre conscience non seulement de la labilité des œuvres numériques mais également de leur historicité.

<sup>132</sup> Ou qui arrête de créer... Les dernières œuvres de Jason Nelson publiées sur *Secrettechnology* datent de 2015, *Being Human* s'arrête en 2007. Ce qui n'empêche pas ces auteurs d'avoir continué à créer. Les sites n'en portent cependant pas trace.

lecteur bien sûr, mais aussi sur sa lecture. En se montrant davantage, les auteurs impriment à leurs œuvres une intention, qui d'une certaine manière ferme l'œuvre, peut-être parce qu'elle s'adresse d'auteur empirique à lecteur empirique, peut-être parce qu'elle s'appuie également sur un péri-texte très fourni (chaque site présentant une imposante bibliographie) qui explique l'œuvre souvent. Cette intention qui devient si explicite permet-elle encore au lecteur de lire et d'interpréter, à son gré, à son rythme, le texte ? Wolfgang Iser faisait de l'absence de contexte de l'œuvre un atout<sup>133</sup> pour la lecture. Qu'en est-il ici ? La présence empirique de l'un et l'autre acteur du travail poétique n'est-elle pas un frein à une lecture poétique ? La lecture, poétique de surcroît, n'a-t-elle pas besoin de cette presque absence, de ces instances abstraites qui, ici, s'incarnent dans une forme parfois pesante ? Le lecteur empirique et l'auteur empirique sont-ils compatibles avec le principe même de la lecture ? Käte Hamburger place au centre de la poétique, lyrique certes, un « je origine » différent du « je empirique »<sup>134</sup>. Il est vrai que nous ne sommes encore que dans ce que l'on peut considérer comme du paratexte, et non encore dans le poème lui-même. À nouveau, une tension se dessine entre le fonctionnement de l'œuvre numérique et une lecture poétique, tension que nous aurons à approfondir par la suite.

Toutefois, si le lecteur est présent dans l'œuvre de façon empirique, dans la mesure où une possibilité de réponse lui est offerte, c'est parce qu'un autre rôle lui est en même temps assigné. En prenant la parole, le lecteur n'est plus seulement un lecteur, il devient un critique.

### 1.1.1.3. Le lecteur critique

Le destinataire qui apparaît dans l'œuvre numérique se voit donné l'occasion de dépasser sa fonction première de lecteur. Il est amené à renoncer à sa « passivité »<sup>135</sup>, à sortir

---

<sup>133</sup> « Le discours fictionnel est privé de la situation référentielle dont la détermination rigoureuse assure à l'acte linguistique sa pleine réalisation. Ce manque évident n'implique pas évidemment un quelconque échec du discours de fiction, mais peut servir de point de départ pour mieux saisir ce qui fait la particularité du discours de fiction » (Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit.*, p. 117.).

<sup>134</sup> Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 78.

<sup>135</sup> Vincent Jouve décrit le lecteur comme proche du dormeur ou du rêveur : « La lecture, comme le sommeil, est fondée sur une immobilité relative, une vigilance restreinte (inexistante pour le dormeur) et une suspension du rôle d'acteur au profit de celui de récepteur » (voir Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 85.).

Néanmoins Vincent Jouve représente ainsi un lecteur en quelque sorte vu de l'extérieur, coupé du monde qui l'entoure. Cette passivité n'est sans doute qu'une apparence, qui ne correspond pas au lecteur de poésie numérique qui, lui, entretient un rapport différent à l'objet à lire, à l'espace dans lequel ce dernier se situe.

de sa paisible lecture solitaire pour se mettre dans la peau d'un critique par exemple, d'un interlocuteur qui s'adresserait d'égal à égal (ou presque) à l'auteur. L'appel à la communication avec l'auteur souligne ainsi la dimension esthétique de l'œuvre puisque le lecteur est incité à adopter une position de jugement, même si elle se limite à un « j'aime » ou « je n'aime pas » et à l'exprimer, même s'il ne le fait pas forcément par écrit. D'une certaine manière, l'œuvre numérique se caractérise par une absence de distance, cette fois au sens de *médiation* entre l'auteur et son lecteur. Nous l'avons déjà souligné en pointant la valeur empirique manifeste du lecteur comme de l'auteur dans l'œuvre numérique. Le défaut d'instances éditoriales anéantit cette autre forme d'éloignement, encore que les œuvres puissent être citées dans des revues qui ont la même fonction présentatrice et sélective qu'une édition. Il n'en reste pas moins que *via* les sites personnels des auteurs, et chaque auteur ici a le sien, le travail est présenté sans autre médiation que celle du support. Du fait de cette absence de médiation distanciée, la valeur esthétique de l'œuvre peut alors être remise en question<sup>136</sup>. Le périphrase éditorial au sens où l'entend Genette<sup>137</sup> a totalement disparu du visuel de l'œuvre mais il demeure une place vacante que le lecteur peut occuper. L'œuvre imprimée sous-entendait une forme de hiérarchie dans les instances associées à l'écriture, hiérarchie qui pouvait être fondée sur la valeur esthétique et qui s'efface dans le cadre de la réalisation numérique. Chaque lecteur a le loisir de se faire juge et critique. On pourrait voir ici une trace de l'utopie propre à l'Internet à ses débuts, une référence à une forme de communauté de lecteurs, d'horizontalité esthétique<sup>138</sup>. Cette communauté est interrogée une fois encore par Annie Abrahams, qui propose une participation à l'écriture, et affiche en titre « *Collectif writing* ». Certains poèmes de José Aburto permettent également au lecteur de laisser une trace de sa lecture/écriture. Ce qui est visible à l'écran est ainsi également une composition collective. Quant à la fonction critique des lecteurs, rares sont ceux à s'en être emparés. Peu de traces de retour ou d'avis sont visibles sur Internet, hormis ceux présents dans les revues qui proposent à la lecture les œuvres d'Annie Abrahams, José

---

<sup>136</sup> Une élève a ainsi pu affirmer, alors que nous étudions de la poésie numérique que ce n'était pas de la poésie car tout le monde pouvait publier sur Internet...

<sup>137</sup> « J'appelle *périphrase éditorial* toute cette zone du périphrase qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement, mais plus exactement, de l'édition, c'est à dire du fait qu'un livre est édité, édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une et plusieurs présentations plus ou moins diverses » (voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 21.).

<sup>138</sup> On se réfèrera au sujet de l'utopie d'Internet à l'ouvrage de Patrice Flichy, *L'Imaginaire d'Internet* (Paris, La Découverte, 2001.). L'auteur, retraçant les origines d'Internet, insiste sur la dimension libertarienne, extrêmement présente à ses débuts.



Aburto ou Jason Nelson et qui reproduisent les instances éditoriales telles qu'on les retrouverait, peu ou prou, dans la littérature imprimée<sup>139</sup>. Le seul exemple que nous avons retrouvé concerne *GGGAAG*. Les avis, qui apparaissent d'ailleurs sur un site présentant *GGGAAG* en tant que jeu<sup>140</sup>, et non comme une œuvre poétique, ne proposent que rarement un jugement de valeur esthétique et portent davantage sur l'aspect ludique.

Il reste que cette absence d'écart spatial et temporel, réelle à la parution des œuvres, et au moment où nous avons commencé notre travail, tend à disparaître. Lecteur, œuvre et auteur coexistaient alors dans la même contemporanéité, que l'on peut associer à l'espace de communication. Nous l'avons déjà dit, nous avons envoyé un message à Jason Nelson via son site... Il ne nous a pas répondu. Peut-être est-ce seulement parce que la question, portant sur l'aspect dystopique du monde représenté dans *GGGAAG*, ne lui a pas paru pertinente. Peut-être parce qu'il tient maintenant à préserver une certaine distance ou n'était pas disponible, peut-être parce que le site n'est plus d'actualité... L'œuvre qui nous intéresse date d'il y a presque quinze ans au moment où nous écrivons et son auteur n'a pas forcément envie de revenir sur elle<sup>141</sup>. Face au silence d'un auteur pourtant habituellement prolixe, nous en sommes réduite aux conjectures<sup>142</sup>. Néanmoins, la possibilité de contacter Jason Nelson pour lui faire part de nos remarques demeure. Internet reste un espace de télécommunication et confère ainsi aux œuvres des propriétés dont celle de s'adresser à l'auteur, tant qu'il est vivant, ou qu'il ne modifie pas son site, comme l'a fait José Aburto. On ne peut parler de « communication différée » comme le fait Vincent Jouve. Cette « différence » était liée à la présence de la médiation éditoriale, inexistante aujourd'hui. L'auteur peut faire en sorte que son œuvre soit lue dès qu'elle est produite en la publiant sur son site. Plus encore, l'acte de communication et l'œuvre elle-même restent à renouveler constamment. L'œuvre n'existe que dans le lien toujours présent avec son auteur. On s'aperçoit d'autant plus aujourd'hui de la permanence de ce lien que les auteurs doivent veiller à la survie de leurs œuvres. Avec la

---

<sup>139</sup> Les sites proposent un péritexte dans une perspective critique comme on peut le voir par exemple pour *GGGAAG* sur le site *Eliterature*, URL : [http://collection.eliterature.org/2/works/nelson\\_game.html](http://collection.eliterature.org/2/works/nelson_game.html), (page consultée le 23/10/2021)

<sup>140</sup> Sur le site *Addicting game* (<http://www.addictinggames.com/funny-games/game4.jsp>), des avis de joueurs étaient lisibles, il semble que ce ne soit plus le cas. *GGGAAG* est toujours référencé et jouable sur le site. (22/07/2021)

<sup>141</sup> Pourtant, ce sont les dessins originaux de *GGGAAG* que Jason Nelson choisit de publier sur son compte *Facebook*... avant de déménager et de s'en débarrasser. L'œuvre occupe bien une position fondatrice dans son travail.

<sup>142</sup> Répétons-le, sa réaction face à l'effacement de son site a été immédiate, et on le comprend. Par contre, le fait que nous ayons été visiblement la première à signaler l'incident témoigne du faible nombre de regardeurs...

disparition de *flash player*, il a fallu en quelque sorte recréer, réécrire l'œuvre pour qu'elle soit encore visible. On voit bien ici que le cordon entre l'œuvre et son créateur ne peut être rompu. On pourrait supposer que, après la disparition de l'auteur, d'autres prendraient le relais, pour répondre à sa place, ce qui viendrait remettre en cause notre hypothèse d'un auteur « réel » présent à son œuvre. L'auteur ne serait plus ici qu'une fonction communicante assumant la continuité d'un dialogue. Il n'en reste pas moins que le lecteur, pour intervenir dans le dialogue, se doit, lui, d'être réel.

La présence des réseaux et la possibilité de communiquer avec les auteurs inscrit une première figure du lecteur qui est un lecteur empirique, réel, puisqu'il est doté du pouvoir de communiquer avec l'auteur et peut-être d'influer sur le texte. Ces différentes inscriptions se trouvent toutes sur les pages d'accueil des différents sites, même s'il est difficile de parler alors de personnalisation, c'est-à-dire d'adaptation à la personne du lecteur. La place qui lui est réservée dans la page est encore un espace vide, une possibilité offerte, un champ à compléter et ne constitue en rien une nécessité par rapport à la lecture ou à l'opérativité du texte. L'aspect communicationnel est associé au support numérique sans pour autant en constituer, pour l'instant, une part essentielle. Il n'en demeure pas moins qu'une place est *désignée* pour le lecteur. Le lecteur est déjà, en un premier sens, apostrophé et invité à inscrire sa propre parole sur l'écran<sup>143</sup>. On peut d'autant plus parler d'interpellation que cette dernière consiste, d'après Jean-Jacques Lecercle, justement en une mise en perspective du destinataire<sup>144</sup>, puisque, nous le répétons, celui-ci se voit attribué un lieu, un espace, ainsi qu'une fonction. Ce n'est cependant pas en tant que lecteur/lisant qu'il est interpellé, puisque cette interpellation ne se fait pas dans le texte, mais en marge. Il est tout à fait possible de contacter un auteur sans avoir « lu » une de ses œuvres. Le lecteur réel reste encore à la marge, au seuil de l'œuvre. L'interpellation est alors relativement paradoxale, puisque l'œuvre institue un sujet-lecteur qui n'est peut-être pas même un lecteur.

Cependant, la contextualisation que nous avons pu repérer entre en contradiction avec la possibilité de communication. En effet, la communication suppose l'inscription dans un temps, toujours présent, du lecteur créant une contemporanéité du lecteur, de l'œuvre et de

---

<sup>143</sup> Ce qui malheureusement ne semble guère être visible pour les autres lecteurs. L'aspect communautaire n'est guère mis en œuvre ici. On aurait aimé parler de communauté de lecteurs : elle n'est guère sensible pour le moment mais le sera davantage lorsque l'œuvre sera envisagée dans sa forme ludique uniquement, comme c'est le cas pour *GGGAAG*.

<sup>144</sup> Jean-Jacques Lecercle, *De l'interpellation. Sujet, langue, idéologie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019, p. 9-17.

l'auteur. Le lecteur à qui l'on offre la possibilité de s'adresser à l'auteur est forcément situé dans un présent, dans son présent, alors que l'auteur tel qu'il est inscrit sur le site est double : il est l'auteur contemporain du lecteur, qui pourrait éventuellement lui répondre, il est également l'auteur appartenant au passé de la création. La communication proposée ne serait-elle alors qu'un leurre ? L'œuvre n'est pas aussi contemporaine de sa lecture et de son lecteur que le site ne semble le montrer. Le blog de José Aburto est actuellement fermé, Jason Nelson n'a pas répondu à notre premier message<sup>145</sup>, par contre la fenêtre *Twitter* d'Annie Abrahams témoigne d'une activité journalière... Le lecteur « réel » engendré par le dispositif de communication n'a peut-être pas tant de réalité que cela, n'est peut-être pas plus actif que le lecteur fictif que l'on peut rencontrer dans une œuvre imprimée. Les fenêtres de communication ne seraient-elles pas davantage des signes de la nature numérique de l'œuvre, sans pour autant avoir de réelle opérativité ? Le numérique qui s'affirme dans l'éternel présent de la communication, celui du destinataire et de son action sur l'œuvre, n'obéirait-il pas aux mêmes lois d'obsolescence que l'imprimé, tout en entretenant le leurre d'un dialogue ? Hartmut Rosa définit l'aliénation « comprise comme relation au monde muette, froide, figée ou en échec »<sup>146</sup>. Peut-être s'agit-il là d'une première forme d'aliénation du lecteur qui se voit offert la possibilité de dialogue pour qu'elle lui soit refusée par la suite, dans un aspect assez paradoxal du médium lui-même, puisqu'il promet le dialogue et ne peut tenir cette promesse.

On finit par se demander si communication et poésie sont compatibles ... Encore faut-il savoir ce que l'on entend réellement par communication. À ce terme s'attachent des connotations qui évoquent un monde qui n'a rien de poétique, et qui semble plus commercial. Pour Jakobson, la fonction communicative est réduite au minimum... mais José Aburto est issu de la publicité, Annie Abrahams s'intéresse avant tout à la communication, sinon, elle n'aurait sans doute pas, entre autres, fait figurer un compte *Twitter* sur son site... Communication et poésie sont-elles si inconciliables ? N'est-ce pas, aussi, la question que pose la poésie numérique ? Il reste que Jakobson distinguait, pour définir en quelque sorte la poésie,

---

<sup>145</sup> Notre travail est également pris dans un piège temporel, puisque, comme on l'a dit précédemment, Jason Nelson a pu répondre au message lui indiquant que ses œuvres n'étaient plus visibles.

<sup>146</sup> Hartmut Rosa, *Resonanz : eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2016, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb et Sarah Raquillet, Paris, La Découverte, Théorie critique, 2018, p. 23.

plusieurs sortes de langages, opposant expression ordinaire et littéraire. Cette distinction est-elle encore de mise ? À lire les textes d'Annie Abrahams, ceux de Jason Nelson, il ressort que l'on se rapproche justement fort d'un langage « ordinaire », qui sonne assez peu « poétique »<sup>147</sup> selon Jakobson, tant sa visée est justement la communication. Le verbe deviendrait-il plus utilitaire qu'esthétique ? La forme communication s'oppose-t-elle à l'inscription dans un « genre » de la poésie ? À moins que la question générique ne soit plus de mise... N'y a-t-il pas là une forme de tension liée au contexte médiatique lui-même ? Néanmoins, la communication n'est évidemment pas absente d'un écrit classique même si elle prend d'autres formes. Nos propos actuels ne sont peut-être que le reflet d'images, de préjugés, de la « mythologie » couramment associés au support numérique ou de son imaginaire...

Sans doute faut-il dépasser l'aspect – faussement ? – communicationnel et le seuil de ce que l'on peut considérer comme un paratexte pour entrer plus en avant dans les œuvres et découvrir une trace plus marquante de personnalisation et d'inscription du lecteur réel.

### 1.1.2. Les procédés de désignation du lecteur

Le dispositif communicationnel dans lequel s'inscrivent les œuvres que nous étudions, lié à Internet, désigne de ce fait un certain lieu du lecteur, en marge de l'œuvre, à partir duquel pourrait s'organiser la communication avec l'auteur empirique. C'est d'ailleurs *parce que* le lecteur se trouve à l'extérieur de l'œuvre que nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un lecteur empirique. Si cette désignation se fait à partir des seuils de l'œuvre en général, du paratexte si l'on veut, qu'en est-il des procédés de désignation du lieu du lecteur dans les œuvres elles-mêmes ? Le lecteur empirique est-il également présent à l'intérieur des œuvres ? Si c'était le cas, cela marquerait une différence radicale avec les œuvres imprimées qui laissent le lecteur

---

<sup>147</sup> Sans doute également le « poétique » est-il encore associé à l'écart, à la figure... éléments que l'on retrouve rarement dans *GGAAG, Being Human*, et bien davantage dans les textes de José Aburto.

empirique et réel, à l'extérieur, à l'orée du texte, quand la lecture commence.

Il est d'abord nécessaire de préciser ce que nous entendons ici par « interpellation » et « désignation » du lecteur. L'interpellation vise à produire un sujet<sup>148</sup>, la désignation est le moyen concret qui consiste à identifier le lecteur comme destinataire. En tant que tel, ce dernier est situé dans un espace distinct de celui auquel appartient l'œuvre, de l'autre côté de l'écran. Il s'agit donc encore et toujours d'un lecteur empirique, mais néanmoins inscrit dans le « texte ». En même temps, on peut donc également parler d'un lecteur implicite, puisque programmé par l'œuvre. Toutefois, dans le texte lisible, et non plus le programme, l'interpellation consiste à attirer l'attention du lecteur par des procédés du discours, l'utilisation du pronom de la deuxième personne par exemple, comme dans n'importe quelle œuvre imprimée. D'autres moyens, propres à l'écriture numérique, peuvent également être employés : on pense notamment au soulignement, à l'indication des liens... Les aspects sonores ne sont pas non plus à négliger. L'interpellation désigne également le lecteur en mettant en place une certaine distance dans un premier temps pour éventuellement la combler en « atteignant » le lecteur, désormais considéré comme une cible. La désignation envisage le lecteur, dans une gestion de l'espace, dans une dimension dynamique, qui est d'autant plus sensible que les œuvres numériques miment le mouvement. Encore une fois, un lieu est assigné au lecteur, à nouveau hors de l'œuvre. Les procédés d'interprétation sont à considérer comme des principes actifs qui installent un mouvement de l'œuvre vers le lecteur.

Par ailleurs, quel est l'effet poétique de cette désignation du lecteur ? Ces procédés n'entrent-ils pas en contradiction avec une éventuelle lecture ? Appellent-ils une lecture poétique ?

#### *1.1.2.1. Du lieu du texte à l'espace du lecteur*

Toutes les œuvres de notre corpus ne procèdent évidemment pas de la même façon en ce qui concerne la gestion de l'espace et l'interpellation du lecteur. On retrouve, certes,

---

<sup>148</sup> Nous considérons ici le texte et comme « dispositif » selon Agamben (voir *Che cos'è un dispositivo ?* Nottetempo, 2006, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivage, 2006, Rivage Poche : petite bibliothèque, 2007.) et comme « idéologie » selon Althusser mentionné par Jean-Jacques Lecercle (voir *De l'interpellation. Sujet, langue, idéologie, op. cit.*). L'un et l'autre produisent un « sujet » avec lequel ils entretiennent une relation de pouvoir. Il s'agit cependant de voir ici comment l'interpellation numérique se met en place.

des procédés de désignation sur la première page de *GGAAG* (J. N. Figure 1 Écran d'accueil) mais leur but n'est pas, à proprement parler, d'indiquer le lecteur et son espace. C'est davantage le texte qui est montré « au » lecteur notamment par les grandes flèches noires. L'attention est bien attirée par ces traits mais le mouvement ne va pas de l'œuvre vers le lecteur ; l'attraction se fait, de façon beaucoup plus conventionnelle, du lecteur vers l'œuvre. Nous parlerons ici de mouvement « centrifuge » si l'on considère que l'œuvre est l'objet signalé, alors que les tentatives de désignation que l'on va évoquer maintenant sont davantage « centripètes », allant vers un extérieur, pointant le lecteur, hors du champ de l'œuvre, hors de l'écran même. On repère ces derniers phénomènes dans certaines pages de José Aburto ou d'Annie Abrahams. Nous découvrons un premier procédé sur l'écran d'ouverture d'*Entalpia*, qui n'a plus rien à voir avec l'affirmation de la personne de l'auteur, ni avec une possible communication. José Aburto ne propose pas de s'entretenir avec son lecteur sur la page d'accueil du site *Entalpia* mais le désigne de façon à la fois fort simple et tout à fait originale. Les titres des poèmes correspondant à l'onglet choisi sont en effet attachés au curseur et « suivent » ce dernier<sup>149</sup> (J. A. Figure 2 sommaire). Si l'on considère que le curseur est le « signe » du lecteur, nous avons bien ici un phénomène de personnalisation, d'adaptation des déplacements des titres à celui du curseur. Il nous semble alors que le curseur est institué dans une position centrale. Ce n'est certes pas un point fixe, puisque qu'il se déplace évidemment, suivant la volonté du lecteur, mais il apparaît comme un centre dans la mesure où lui sont attachés les différents titres. Ce système de désignation du lecteur est plus ou moins présent dans d'autres poèmes de José Aburto : on pense à « In munda » (J. A. Figure 3), à « En movimiento » (J. A. Figure 4) ... À chaque fois, le lecteur se sent désigné car c'est son regard et son point de vue qui sont sollicités et également déterminés par l'œuvre. Le lecteur est alors un regardeur. Cependant, la page première du site de José Aburto ajoute un effet supplémentaire, du fait que les lettres, animées, escortent le curseur et prolongent son mouvement. L'interpellation est d'autant plus forte qu'elle agit dans l'espace et dans le temps, laissant une trace sur l'écran.

Le curseur représente donc un « centre » parce qu'il est un point de ralliement, de convergence. Il devient le point de mire du regard, il centralise l'attention. Mais le lecteur, s'il

---

<sup>149</sup> Ce procédé, assez courant finalement dans les œuvres utilisant *Flash*, a complètement disparu du nouveau site de José Aburto. L'auteur a anticipé la disparition du logiciel, mais, comme on le verra plus tard, en a ainsi détruit, en partie du moins, l'intérêt.

est effectivement représenté par le curseur, ne devient-il pas un centre également ? Le lecteur pourrait être considéré comme le point de référence, celui à partir duquel s'organise l'espace, puisque son curseur le représente. Quel lieu faut-il lui allouer ? Le curseur est dans l'œuvre, à l'intérieur, visible sur l'écran. Le lecteur empirique, lui, est forcément à l'extérieur. Curseur et lecteur empirique sont liés comme la personne et son reflet dans le miroir, liés par le fil du regard. L'écran est le miroir où évolue le reflet/curseur du lecteur empirique<sup>150</sup>. Le centre, ainsi défini, est alors dédoublé et se trouve donc à la fois dans et hors de l'écran. Et c'est bien ce qu'affirme Derrida à propos du centre de la structure<sup>151</sup>. Étrangement, nous avons pu nous sentir visée, même, ou surtout, en étant à l'extérieur, par le procédé mis en place par José Aburto. Si l'on essaie d'adapter les propos de Derrida au passage du texte imprimé à l'œuvre numérique, il semble que le centre soit progressivement passé de la figure de l'auteur à celle du texte. Plus on met l'accent sur la communication, plus on externalise le lecteur. José Aburto n'insiste guère sur l'accès aux réseaux, du moins sur le premier écran d'*Entalpia*, mais il intègre le lecteur au moyen des titres attachés au curseur. Jason Nelson maintient au contraire son lecteur à distance en s'adressant directement à lui, en le désignant comme un futur interlocuteur. Le dispositif mis en place par Annie Abrahams est plus complexe puisque la communication n'est pas reléguée à la marge de l'œuvre mais en constitue finalement le cœur.

Dans le poème de José Aburto « Ros|z]a » (J. A. Figure 6), le lecteur éprouve bien le sentiment d'être désigné par les mots qui constituent les poèmes. L'interpellation se fait grâce à un procédé, assez semblable à celui que nous avons repéré sur la page d'accueil du site dans la mesure où le lecteur s'apparente à un point central vers lequel convergent les mots du texte, comme les titres le faisaient par rapport au curseur. Ici, c'est davantage le lecteur réel qui se sent concerné par le dynamisme des mots, plus que son « signe » ou son avatar. Le jeu sur l'espace est encore accentué par le mouvement qui transgresse la frontière entre l'écran et la réalité du lecteur. Les notions d'intérieur et d'extérieur sont bel et bien questionnées par la dynamique de l'œuvre, d'autant plus que le lecteur en cliquant sur un mot « éloigné » peut accélérer la vitesse de déplacement. C'est le même procédé de « présentation » du texte que

---

<sup>150</sup> Peut-on dire que le curseur est le signifiant d'un lecteur signifié ? Notons que dans cette métamorphose sémiotique, c'est le signifiant qui serait doté de mouvement, donc d'une certaine matérialité.

<sup>151</sup> « C'est pourquoi pour une pensée de la structure classique, le centre peut être dit, paradoxalement, *dans* la structure et *hors* de la structure » (voir Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », Paris, Seuil, 1967, Points Essais, 1979, p. 410.).

l'on rencontre dans « Propagación de la fragilidad » (J. A. Figure 10). Lors du passage du curseur, le « dé » se renverse et le texte apparaît plus gros. Le jeu sur la profondeur et la mise en espace tridimensionnelle du texte contribue à l'interpellation du lecteur.

La désignation du lecteur se fait aussi par l'envahissement de son espace proxémique<sup>152</sup>. Ainsi, un simple clic sur le lien associé au mot « seul », présent en haut à droite sur la page correspondant à « solitude » (A. A. Figure 5 « Solitude »)<sup>153</sup>, déclenche une prolifération de fenêtres intrusives et intempestives, de *pop up's* colorés, comme autant de virus venant envahir, coloniser, parasiter, l'écran. L'interpellation est encore soulignée par le fait que le *pop up* présente souvent une affirmation directement destinée au lecteur (par exemple « *you are alone !* »), parfois une question (A. A. Figure 6 )<sup>154</sup>. L'utilisation du discours, des formes pronominales de la première et deuxième personnes, contribue assurément à l'impression que ressent le lecteur d'être apostrophé. Si le lecteur s'imaginait être un point dans l'espace vers lequel se dirigeait le texte dans les poèmes de José Aburto, chez Annie Abrahams, il devient un interlocuteur à qui on – mais qui ? il faudra revenir sur le questionnement et le doute auquel le lecteur se trouve confronté quant à l'origine de cette parole – s'adresse à travers l'écran. Cependant, l'ouverture des *pop up's* n'est que la matérialisation machinique d'un simulacre de dialogue puisque le lecteur, même pointé ici comme interlocuteur, ne peut que rarement répondre. La désignation ne suffit bien évidemment pas à créer la situation d'un dialogue réel. L'interpellation pourrait même être considérée comme le contraire d'un dialogue. À nouveau, nous retrouvons l'idée de leurre précédemment évoquée. Dans l'entretien qu'Annie Abrahams a donné pour la revue *Archée*, elle s'explique sur ce procédé : « Je ne cherche pas un échange, je propose plutôt une simulation qui puisse servir de stimulation. Je veux semer le doute qui est lui-même porteur

---

<sup>152</sup> Marielle Macé définit ainsi l'espace proxémique : « L'espace proxémique est produit par les effets de distance physique et les possibilités de contacts qui s'établissent entre des personnes ou des objets lorsqu'ils sont pris dans une interaction. C'est un petit monde dense et séparé, où le sujet se blottit et qui, surtout, le prolonge : le lit et ses accessoires, la table de travail et ses ustensiles, le téléphone portable que je garde dans ma poche, toujours prêt à emplir la situation présente de mes images, de mes sons, de mon univers sensible ; et bien sûr le livre. » (voir *Façons de lire, manière d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 34). L'écran de l'ordinateur « personnel » fait à l'évidence partie, comme le livre, de cet espace proxémique et est bien vécu comme un « prolongement » du lecteur.

<sup>153</sup> <http://www.bram.org/solitude/index2.htm>

Nous avons déjà mentionné le flou entretenu par Annie Abrahams sur la notion d'espace dès le référencement de son œuvre.

<sup>154</sup> <http://www.bram.org/alone/index.htm>



de changement »<sup>155</sup>. Ajoutons que le « doute » évoqué par Annie Abrahams s'apparente à une interrogation sur l'espace, sur la relation que le lecteur entretient avec ce qu'il considère comme « son » espace dont les frontières s'évanouissent sous la pression invasive des *pop up's*. La désignation se fait d'autant plus intrusive, agressive, que les *pop up's* dévorent l'écran et surtout persistent lorsque l'on quitte son navigateur pour s'incruster sur le bureau (A. A. Figure 6)<sup>156</sup>. C'est dans cette tension à propos de l'espace, de la parole – faussement – autorisée du lecteur qu'apparaît la dimension poétique du travail d'Annie Abrahams. On peut parler de « poétique » – plus sans doute que de « poésie » – par la réflexion particulièrement stimulante suscitée par l'œuvre sur le rapport qu'entretient l'espace avec la notion de dialogue, d'échange verbal<sup>157</sup>. Le lecteur comprend que le texte se situe « normalement »<sup>158</sup> dans un espace, hermétiquement clos, et que lui, lecteur, est présent à l'extérieur de cet espace. La persistance de l'incrustation des *pop up's* suggère également l'idée que ce qui se joue ici n'est pas seulement une question d'espace mais aussi de temps, ou du moins que l'un ne va pas sans l'autre, même si nous avons plutôt tendance à parler, dès qu'il s'agit d'Internet, d'espace uniquement<sup>159</sup>. Ici, les *pop up's* débordent l'espace mais aussi le temps que le destinataire avait choisi d'accorder à l'œuvre en termes de lecture. Le lecteur est obligé de consacrer quelques minutes à supprimer les messages importuns, à nettoyer son écran, fermant les fenêtres aussi mécaniquement qu'elles s'étaient ouvertes. C'est donc l'action de la lecture qui, en même temps, se trouve dépassée. Le procédé mis en place par Annie Abrahams brouille les espaces, celui du texte, celui du lecteur, et fait prendre conscience à ce dernier de la séparation habituelle entre les deux lieux, alors que, lors de la lecture d'un texte

---

<sup>155</sup> « *Being Human* - Entretien avec Annie Abrahams », Bertrand Gauguet, entretien réalisé le 18 mars 2000, à l'occasion du festival X-00 de Lorient.

URL : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=116>, (page consultée le 13/10/2021)

<sup>156</sup> <http://www.bram.org/alone/index.htm>

<sup>157</sup> La phrase « *you are alone* » [vous êtes seul] révèle dans un premier temps une forme de paradoxe, elle suppose une voix qui s'adresse au « *you* », qui de ce fait n'est plus seul... Toutefois, le « *I* » sous-entendu par le « *You* » n'est que celui de la machine, comme le confirme l'obstination mécanique avec laquelle les fenêtres réapparaissent... le spectateur se trouve renvoyé, effectivement, à sa solitude. Encore une fois, il ne s'agit que de simulacre de communication. On peut voir encore dans ce parasitage de l'espace visuel par les *pop up's* la révélation de l'envahissement de notre for intérieur par la fausse communication qu'offrent les « réseaux ». Mais il s'agit là d'interprétation sur laquelle nous reviendrons plus tard.

<sup>158</sup> Nous voilà renvoyée à la notion d'« écart »...

<sup>159</sup> La plupart des métaphores qui désignent Internet sont des métaphores spatiales : la toile, la figure du labyrinthe... qui bien souvent s'associent à la perte, au piège comme à la fascination. Ces métaphores portent l'imaginaire d'Internet et ne sont pas sans conséquence quant à notre perception de cet espace, et vraisemblablement à notre étude même de la figure du lecteur (voir Denis Jamet, « La perception d'Internet via ses métaphores. », *Métaphore et perception, Approches linguistiques littéraires et philosophiques*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 39-56.).

imprimé, le lecteur a rarement l'expérience de cette dichotomie, encore moins est-il confronté à cette confuse géographie. Avec l'imprimé et le livre, qu'il s'agisse d'un récit ou d'un poème, la lecture procède davantage d'un effacement, d'un oubli de l'espace réel du lecteur au profit de celui, imaginaire, que lui offre le texte. Si la distance spatiale est parfois rappelée au « liseur », pour reprendre la terminologie de Michel Picard, cela reste de l'ordre de la mise en abyme, ressort fictionnel dans les œuvres qui mettent en scène la pénétration d'un espace par un personnage appartenant à une autre fiction. Ici, il s'agirait plutôt d'une mise en abyme à l'envers, puisque c'est la « fiction » du poème qui envahit l'espace réel si l'on considère son espace de travail, son « bureau » virtuel, ses fichiers Word comme une « réalité ». L'intérêt de cette mise en abyme inversée, comme de tous les procédés de ce genre, est de dénoncer l'illusion : les fichiers Word, le bureau ne sont-ils pas aussi virtuels que le poème « Solitude » ? Sont-ils plus réels, plus personnels ? Ne sont-ils pas eux aussi issus d'une « machine » ? Si nous avons écrit plus haut que les procédés d'interpellation s'adressaient à un interlocuteur réel qu'ils extériorisaient, qu'ils (re)poussaient dans un espace hors de celui du texte, l'œuvre d'Annie Abrahams, en utilisant le même dispositif, finit par remettre en cause ce prétendu lecteur « réel ». Le virtuel contamine même ce lecteur qui se sentait prétendument protégé dans son espace extérieur.

La désignation du lecteur joue sur les espaces de représentation comme l'écran, mais elle peut également s'installer grâce à la dimension sonore. Annie Abrahams a souvent recours aux fichiers audios à destination de son lecteur. La distance, l'extériorisation se fait ici par l'appel à un autre sens que la vue, sens toujours sollicité dans la lecture. On retrouve un enregistrement destiné au lecteur/auditeur dans « Compliment » (A. A. Figure 9)<sup>160</sup>. L'autrice, dans un message « personnel » qu'elle prend d'ailleurs la peine de signer (A. A.), s'adresse encore une fois directement à un lecteur réel dont elle imagine la situation :

Vous pouvez charger le fichier realaudio (.zip) et le jouer quand vous en avez envie ou l'écouter pendant que vous continuez à surfer sur le web » « *if you don't speak French, I assure you it's still very charming to hear caroline's voice complimenting you* (A. A.)  
[si vous ne parlez pas français, je vous assure que c'est de toute façon très charmant d'écouter la voix de Carroline [sic] vous complimenter]

Le lecteur se sent désigné parce qu'il est envahi, peut-être, dans un espace qu'il n'attend pas, l'espace sonore : néanmoins ce procédé ne possède pas la force intrusive des

---

<sup>160</sup> <http://www.bram.org/confort/compli.htm>

*pop up's* générés avec « Solitude ». Le lecteur a délibérément choisi d'ouvrir le fichier audio, celui-ci ne se déclenche pas intempestivement, et surtout dans la mesure où il résulte d'un choix, il ne suscite aucune nuisance, aucune gêne. La force de questionnement des *pop up's* est à la mesure du dérangement produit. Le fichier sonore, lui, ne s'incruste pas de la même manière et surtout ne transgresse pas des espaces traditionnellement hermétiques. Annie Abrahams fait cependant, encore une fois, une proposition qui brouille les espaces puisqu'il s'agit d'écouter le fichier « pendant que vous continuez à surfer ». Le fichier sonore sera donc superposé à n'importe quel autre contenu relevant d'Internet. L'envahissement, consenti, est sans doute davantage vécu comme un accompagnement que comme une agression.

Cette agression, nous pouvons parfois la retrouver avec l'univers acoustique de *GGAAG*. Le fond sonore qui accompagne certains niveaux est proche d'une nuisance tant les « mélodies » peuvent être agressives, mais, là encore, la musique n'a pas la portée interrogatrice des *pop up's* d'Annie Abrahams et ne sollicitent pas obstinément l'attention du lecteur. La musique accompagne la progression du lecteur-joueur, elle n'intervient pas en rupture d'un espace personnel. Elle ne crée pas la même tension que les *pop up's*. La phrase entendue lors de la « mort » de l'avatar « *Come and meet your maker* » [Venez rencontrer votre créateur] est, elle, beaucoup plus disruptive et dérangeante, du moins la première fois. Le lecteur peut se sentir interpellé à plus d'un titre ! L'apostrophe est d'autant plus perturbante que le lecteur-joueur, pris dans le feu de l'action, ne s'attend pas à être ainsi arrêté dans son élan. Il y a une double interruption dans le jeu – puisque l'avatar vient d'échouer et de mourir – et dans le contexte du jeu, dans son esthétique, puisqu'il s'agit là de la seule et unique parole que l'on pourra entendre.

Les tactiques de désignation, qu'il s'agisse du procédé de traçage mis en place par José Aburto ou des *pop up's* d'Annie Abrahams, des interventions sonores de Jason Nelson, apparaissent comme des surcroûts de matérialité de l'œuvre pointant le lecteur « réel ». Une dimension, dynamique, s'ajoute à l'aspect purement textuel. Cependant, les effets mis en œuvre dépassent la lecture, et le lecteur. Celui-ci ne peut empêcher les titres de suivre le curseur, comme il ne peut interdire aux *pop up's* de s'ouvrir. Le texte qui agit de lui-même n'est plus un texte à lire. On pourrait même affirmer pour Annie Abrahams que c'est justement un texte que l'on ne *veut* pas lire. Le lecteur n'aura de cesse de fermer le plus rapidement possible les *pop up's* pour retourner à son propre écrit. En même temps que l'œuvre affirme sa matérialité, le lecteur se voit également confirmé dans sa propre existence

réelle, mais dans une existence qui serait plutôt ici celle d'un *non*-lecteur. Nous nous retrouvons face à l'idée précédemment émise au sujet du lecteur ancré dans un contexte de communication, un lecteur qui ne serait pas vraiment un lecteur, et peut-être encore moins un lecteur de poésie.

Par ailleurs, l'œuvre numérique tend obstinément à jouer avec l'espace. Par les procédés dynamiques employés, elle délimite des lieux pour les mettre en tension, pour les faire ressentir concrètement au lecteur dans la mesure où il prend conscience, matériellement, de sa propre place dans un espace délimité. L'espace devient plus sensible, plus matériel, et, en même temps, le lecteur acquiert également une forme de matérialité *par rapport* au texte. Ce supplément de matérialité, qu'il s'agisse de l'œuvre ou du lecteur, est à la fois source et conséquence des tensions qui agitent l'œuvre et, parallèlement, le lecteur, désigné paradoxalement comme un sujet-lecteur et comme un sujet non-lecteur. C'est dans cette étrange alliance que nous pensons distinguer, même si tous les auteurs ne l'affirment pas, une forme de poésie qui résiderait justement dans ce cercle inauguré par le travail de la matérialité : la matérialité entraîne une tension, la tension fait surgir une nouvelle matérialité et ainsi naît une forme poétique. Cependant ce surgissement, cette prise de conscience d'un espace poétique fait de tensions, n'entraînent-ils pas une altération de l'identité du lecteur ?

#### 1.1.2.2. *Le nom du lecteur*

Nous avons vu que le lecteur peut finalement être désigné par la référence au lieu qui lui est assigné, les œuvres de notre corpus ont cependant recours à d'autres procédés qui accrochent le lecteur par ce que l'on pourrait appeler son « identité ». Si l'utilisation du nom est commune dans les sites commerciaux, nous sommes ici bien loin d'une telle démarche. Les sites d'Annie Abrahams, Jason Nelson et José Aburto ne comportent aucun aspect mercantile, contrairement à d'autres poètes qui proposent une « boutique » où acheter leurs œuvres, quand elles sont imprimées<sup>161</sup>. Le texte, quelque forme qu'il prenne, est censé s'adresser à n'importe quel lecteur, pourvu qu'il sache lire. Annie Abrahams nous offre cependant un rare exemple de réelle personnalisation du lecteur puisque le nom est le sésame

---

<sup>161</sup> Le site remplit alors parfaitement sa fonction éditoriale (ou marchande). On pense notamment ici au site de Fred Griot et à son « épicerie », URL : [http://www.fgriot.net/epicerie/catalogue\\_edition.php](http://www.fgriot.net/epicerie/catalogue_edition.php). (page consultée le 23/10/2021)

qui permet la lecture, au sens de progression dans l'œuvre, si l'on clique sur « Do you want a kiss ? » (A. A. Figure 2 C sommaire *Being Human* 2004)<sup>162</sup>. Bien sûr, le procédé interroge l'identité dans l'univers numérique. Que le lecteur écrive son « vrai » nom ou une suite de lettres au hasard, l'ordinateur lui donnera un baiser. L'interpellation révèle ici qu'elle ne se fonde que sur une « fausse identité » ; elle fabrique un sujet, mais celui-ci est un « faux » sujet. Le monde virtuel ne s'intéresse guère à la « réalité » de la personne et permet de se fictionnaliser soi-même. Toutefois, l'accès aux écrans suivants et au baiser nécessite une implication personnelle du lecteur, une activité d'écriture qui plus est. Il s'agit de sortir d'une forme de passivité en déclenchant le baiser par sa propre écriture, une écriture qui se veut personnelle, « personnifiante ». Le nom, réel ou imaginaire, est à l'origine de la communication et est utilisé ici afin d'instaurer une correspondance de personne à personne. Ou plutôt d'ordinateur à personne, et nous voilà renvoyée par l'auteur aux apories de la communication numérique, à la mise en doute provoquée par Annie Abrahams et évoquée plus haut. Pourquoi une telle insistance sur la personne, sur l'individu ? On retrouve le même phénomène dans *Being Human* 2003 pour la page « Confort » (A. A. Figure 3 A « Confort »)<sup>163</sup>. L'auteur souligne l'effet de « personne réelle » produit par ce qui ressemble à des photos d'identité. L'œuvre numérique n'est plus vraiment anonyme. À l'opposé de cette désignation par ce qui nous est le plus personnel, notre nom, se trouve la figure de l'avatar, forme dessinée ou plutôt gribouillée par Jason Nelson et qui propose une représentation, vide, dont le lecteur doit s'emparer. Le lecteur est alors loin d'être une abstraction produite par le texte, loin des lecteurs modèles.

En quoi cette extrême personnalisation du lecteur comme de l'auteur, cette présence insistante de l'un et cette intégration forcée de l'autre créent-elles une tension dans l'œuvre ? Nous avons l'habitude d'instances auctoriales et de figures de lecteur qui sont en quelque sorte des « postures » vides, libres, dans lesquelles on peut se glisser anonymement, du moins en ce qui concerne le lecteur, l'auteur étant, au contraire, généralement<sup>164</sup>, connu. Ce n'est plus le cas ici. Le lecteur se sent désigné, interpellé, pris à partie, par l'instance très présente de l'auteur et surtout par l'objet-texte lui-même.

---

<sup>162</sup> <http://www.bram.org/indexifr.htm>

<sup>163</sup> <https://www.bram.org/confort/rassur.htm>

<sup>164</sup> Il nous semble bien qu'un des bouleversements opérés par l'œuvre numérique réside dans la modification de l'équilibre entre ce lecteur (forcément anonyme) et l'auteur (forcément connu, voire reconnu puisqu'édité). L'un et l'autre participent, peut-être, d'un même anonymat.

Quelles sont les conséquences de cette désignation du lecteur ? Paradoxalement, l'anonymat pouvait protéger, créer une intimité qui se voit ici dévoilée, révélée, et qui n'est peut-être plus une intimité. Le lecteur n'est plus implicite : à travers ces processus d'interpellation, il acquiert une matérialité gênante, embarrassante. Le nom représente également l'individu, concret, réel. Face au lecteur ainsi « fabriqué » par le dispositif, nous ne pouvons que ressentir ce processus comme un étrange renversement du rapport entre l'œuvre et le lecteur, l'une prenant une forme de pouvoir sur l'autre. Il faut encore s'interroger sur la question de la distance. Le texte, en s'adressant au lecteur, dépasse une forme de frontière, le quatrième mur numérique, si l'on veut. Ce franchissement, mais peut-être est-ce seulement une impression très personnelle, nous le ressentons comme une agression, dans la mesure où il bouleverse les codes de lecture habituels. La transgression s'avère d'autant plus dérangeante qu'il semble que ce ne soit pas le lecteur, construction du texte, qui soit visé, mais plutôt le liseur, le lecteur empirique et particulier que nous sommes. Toutefois, cette fabrication du lecteur par l'œuvre peut également être déjouée, et dans le cas du baiser demandé par la page d'Annie Abrahams, le lecteur a la possibilité d'échapper au dispositif en s'inventant un nom, une identité fausse. Quelle que soit la démarche choisie, le lecteur est amené à se questionner sur sa propre identité, dans le rapport que celle-ci entretient avec l'œuvre.

D'autres formes de personnification, sans doute beaucoup moins agressives, sont également perceptibles. Elles installent le lecteur dans un rôle différent mais transgressent tout autant les habitudes de lecture. Ce sont ces autres fonctions du lecteur que nous allons étudier à présent.

### *1.1.2.3. Le cas du lecteur/scripteur*

Intrusion dans son espace, appel à la personne et au nom du lecteur, ce dernier est sans cesse sollicité pour s'inscrire dans l'œuvre elle-même. On peut à nouveau parler de personnalisation dans la mesure où le lecteur est amené à déposer une empreinte, plus ou moins durable, de son passage dans l'œuvre. Le lecteur agit directement sur la matérialité de l'objet à lire qui devient alors un objet à écrire. Ainsi, la personnalisation passe par la transgression du rôle de lecteur qui, hors *marginalia*, hors commentaires, n'est guère supposé laisser des marques de sa lecture quand il s'agit d'imprimé. En réalité, le lecteur laisse de

nombreuses empreintes, très concrètes, très physiques (taches, pages cornées, soulignement ou notes) mais il n'a pas vocation à s'inscrire « dans » le texte, dans son espace et son contenu. Ici, le lecteur se doit d'être avant tout l'auteur des traces qu'il laisse. Il n'est plus un lecteur implicite mais un lecteur réel. Il n'est plus un vide, mais une suite de vides qui se remplissent peu à peu.

Ce sont surtout José Aburto et Annie Abrahams qui demandent à leurs lecteurs d'endosser le rôle de l'auteur. Dans « *Mal envuelto* »<sup>165</sup> (J. A. Figure 7), le curseur, le signe du lecteur, est également le centre qui conditionne le mouvement des lettres et l'écriture. Dans la mesure où l'écriture est en jeu, le lecteur/curseur/centre est mis à la place de l'auteur. Nous retrouvons le centre/auteur évoqué par Derrida, mais cette fois le lecteur fait office d'auteur. Il s'inscrit de façon concrète par la trace qu'il laisse sur l'écran. Nous avons de ce phénomène plusieurs exemples. « *Mis palabras* » (J. A. Figure 5)<sup>166</sup> garde obstinément la marque de nos déplacements de mots, que nous pouvons encore contempler, à chaque retour sur la page. Sans doute est-ce aussi le signe que nous avons été la seule à effectuer des modifications à la page. En ce qui concerne *Being Human 2004*, c'est dans « Solitude » (A. A. Figure 5)<sup>167</sup> que nous avons pu nous insérer *via* un formulaire qui permet d'écrire son texte, en respectant la consigne :

What about loneliness? La Solitude, ça vous évoque quoi?  
Some people long for it, others are afraid of it.

Internet a tool to reveal 'la condition humaine'?  
Please, send me your phrases around this word.

Internet, un révélateur de la condition humaine?  
Svp, envoyez-moi des phrases autour de ce mot dont on peut avoir peur, mais qui fait aussi rêver<sup>168</sup>

Le lecteur est bien sollicité directement dans sa fonction de scripteur.

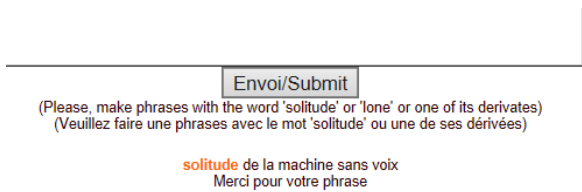
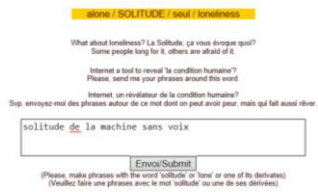
---

<sup>165</sup> Le poème est toujours visible sur le nouveau site de José Aburto et est qualifié d'« *interactivo* ». (page active le 21/10/2021)

<sup>166</sup> Ce poème, quant à lui, n'est plus visible à ce jour (15/06/2019).

<sup>167</sup> <https://www.bram.org/solitude/index2.htm>

<sup>168</sup> Le temps mais surtout l'accumulation des messages des autres lecteurs/scripteurs n'ont pas à ce jour (09/09/2020) effacé notre « trace ».



La phrase a été immédiatement ajoutée au texte de « Solitude » :



Le lecteur redevient lecteur en lisant son propre texte. Pour George P. Landow, la caractéristique primordiale de l’hypertexte est de transformer radicalement le lecteur en auteur. Pourtant, la confusion de l’auteur et du lecteur en une seule et unique personne n’est-elle pas un fantasme ? un mythe littéraire ? Voilà comment Landow explique les relations entre l’auteur et le lecteur :



*First of all, the figure of the hypertext author approaches, even if it does not entirely merge with, that of the reader; the functions of reader and writer become more deeply entwined with each other than ever before. [...] Hypertext, which creates an active, even intrusive reader, carries this convergence of activities one step closer to completion; but in so doing, it infringes upon the power of the writer, removing some of it and granting it to the reader.*

[La figure de l'auteur d'hypertexte rejoint celle du lecteur, même si elles ne se confondent pas tout à fait. Les fonctions du lecteur et de l'écrivain sont plus imbriquées que jamais. L'hypertexte, qui crée un lecteur actif, voire intrusif, marque un pas de plus vers l'accomplissement de cette fusion des activités ; mais ce faisant, il empiète sur la puissance de l'écrivain, en l'en privant d'une partie pour l'octroyer au lecteur.]<sup>169</sup>

Landow définit plus loin le pouvoir du lecteur comme la possibilité de choisir son parcours dans l'œuvre, d'annoter le texte ou de créer des liens entre différents textes<sup>170</sup>. Ces différentes propositions offertes au lecteur ne diffèrent cependant guère de ce que permet un texte imprimé et ressemblent davantage à celles contribuant au travail d'un chercheur, voire d'un éditeur scientifique, qu'à celles d'un lecteur. Si, pour Landow, le lecteur est l'auteur du texte dans la mesure où il peut organiser un parcours de lien en lien, Lev Manovich se montre beaucoup plus sceptique quant aux pouvoirs créateurs du lecteur. Le choix dans une arborescence relève-t-il en effet de la création ?

On affirme souvent que l'utilisateur d'un programme interactif arborescent en devient le coauteur : en choisissant un chemin unique à travers les éléments d'une œuvre, il en créerait une nouvelle. Mais on peut aussi envisager ce processus autrement. Si une œuvre achevée est la somme de tous les chemins possibles à travers ses éléments, alors l'utilisateur qui n'en suit qu'un n'accède qu'à une partie du tout. Autrement dit, il n'active qu'une partie de l'œuvre qui existe déjà en totalité. Tout comme les pages web ne contiennent rien d'autres que des liens vers d'autres pages ; ici, l'utilisateur n'ajoute pas de nouveaux objets à un corpus, il se contente d'en sélectionner un sous-ensemble. Il s'agit là d'un nouveau type d'auctorialité qui [...] correspond parfaitement, en revanche, à la logique des sociétés industrielles et post-industrielles avancées où presque toute action pratique comporte un choix dans un menu, un catalogue ou une base de données. En fait, comme je l'ai déjà indiqué, les nouveaux médias sont la meilleure expression que l'on puisse trouver de la logique de l'identité dans ces sociétés ; à savoir le choix de valeurs dans un certain nombre de menus prédéfinis.<sup>171</sup>

Annie Abrahams et José Aburto proposent-ils une réelle écriture au lecteur dans les poèmes qui s'intitulent « Solitude » ou « Mal envuelto » ? En ce qui concerne « Solitude », nous sommes loin du simple parcours d'une arborescence. On peut parler d'une écriture « concrète », proprement inventive. On ajoutera qu'il y a un étrange plaisir, quelque peu naïf bien sûr, à voir son texte affiché, à le retrouver, au fil des relectures, à le confronter aux autres

---

<sup>169</sup> George P. Landow, *op. cit.*, p. 71.

<sup>170</sup> « *One clear sign of such transference of authorial power appears in the reader's abilities to choose his or her way through the metatext, to annotate text written by others, and to create links between documents written by others.* » [Un signe évident de ce transfert du pouvoir de l'auteur apparaît dans la capacité du lecteur à choisir son chemin à travers le métatexte, à annoter le texte écrit par d'autres, et à créer des liens entre les documents écrits par d'autres.], *id.*

<sup>171</sup> Lev Manovich, *op. cit.*, p. 254.

textes d'autres lecteurs/scripteurs... Non seulement le lecteur devient auteur mais il participe d'une communauté d'auteurs/lecteurs, qui s'inscrit, chose rare sur Internet, dans une durée, dans une évolution.

José Aburto propose lui aussi à son lecteur d'être l'auteur d'un poème mais on retrouve, dans cette création éventuelle, toutes les caractéristiques de l'arborescence ou plutôt du choix à partir d'une base de données. Finalement, le lecteur fait ici ce que d'autres ont confié à la machine dans les poèmes générés. On peut alors se demander avec Lev Manovich s'il s'agit vraiment d'interactivité dans les cas que présente Landow, s'il est vraiment question d'écriture :

Comment une semblable évasion est-elle possible dans les nouveaux médias ? Elle ne l'est qu'au prix d'un refus de toute option, personnalisation et, finalement, de toute forme d'interactivité.<sup>172</sup>

De fait, les poèmes qui nous intéressent fonctionnent rarement comme des arborescences. Cette structure est davantage appropriée au récit<sup>173</sup>. Le problème du rôle auctorial du lecteur se pose donc quelque peu différemment. Revenons à encore à « Solitude ». On peut bien parler de désignation du lecteur, les mots affichés témoignent de la présence, de la « réalité » de ce dernier. Néanmoins, la phrase écrite devient un objet parmi d'autres et, comme nous l'avons écrit précédemment, le lecteur/scripteur laisse la place à un lecteur/lecteur de son texte... Par l'inscription sur l'écran, la phrase se réifie, le lecteur/scripteur appartient rapidement au passé pour laisser réapparaître le lecteur « réel » situé de l'autre côté de l'écran. L'inscription *dans* l'œuvre n'a qu'un temps ! Le lecteur ne peut que rester à ses frontières.

L'interpellation du lecteur, telle que nous l'avons rencontrée dans les œuvres d'Annie Abrahams, de José Aburto, mais peut-être moins de Jason Nelson pour l'instant, tend à dessiner une figure du lecteur qui est généralement située hors du texte. L'interpellation va chercher le lecteur dans un espace externe, pour l'entraîner à accomplir des actions autres que celles traditionnellement pratiquées par le lecteur, à savoir progresser dans l'œuvre et la comprendre. Dans le paratexte précédemment étudié, le lecteur empirique appartenait à un

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>173</sup> On note une fois de plus que le modèle critique, même lorsqu'il s'agit du numérique, reste celui du récit.

espace de communication. À partir de cet espace, il pouvait interpeller l'auteur empirique et éventuellement exercer la fonction de critique. Une fois franchis les seuils des œuvres, on retrouve également des procédés d'extériorisation du lecteur qui visent généralement à l'amener à se questionner sur son propre espace de lecteur, sur sa personne, son rapport auctorial au texte. À nouveau, on peut se demander si les procédés identifiés précédemment ne conduisent pas à une forme d'aliénation du lecteur. Pour Hartmut Rosa, « l'aliénation indique une distorsion profonde et structurelle des relations entre le moi et le monde, des manières dont un sujet se situe ou est "localisé" dans le monde »<sup>174</sup>. Nous pouvons constater que c'est bien ici une altération de la relation à l'espace du lecteur qui se produit. Cette altération conduit-elle à une aliénation ? L'aliénation, toujours selon Hartmut Rosa, se produit grâce à une perte de l'intimité avec l'espace, qui devient étranger, autre : nous reconnaissons là l'effet produit notamment par la fameuse invasion des *pop up's* lors de l'ouverture de « Solitude ». On peut d'autant plus parler d'aliénation que la volonté du lecteur est totalement hors de cause dans ce phénomène. L'aliénation va de pair avec l'accélération, nous avons également constaté plus haut la diminution de la distance temporelle qui sépare le lecteur de l'œuvre et de son auteur par l'inscription dans un processus communicationnel. La simultanéité dans laquelle les trois, le lecteur, l'œuvre et l'auteur coexistent, participerait de cette aliénation. Sans qu'il soit question uniquement d'espace ou de temps, on peut peut-être repérer d'autres phénomènes d'aliénation. Ne faut-il pas, en effet, parler d'aliénation quand le lecteur se voit amené à jouer d'autres rôles que celui de lecteur, quand il devient critique ? auteur ? Indéniablement apparaissent ici de réels bouleversements par rapport à l'écriture et que l'on peut appliquer à la littérature numérique nombre de remarques faites par Hartmut Rosa dans le domaine social. Il n'y aurait là rien que de très naturel, la littérature est bien le reflet de la société qui la produit et elle porte tout autant que la société les conséquences des mutations technologiques. Il n'est guère étonnant que la littérature subisse à son tour, en adoptant le support numérique, les changements que cette technologie a générés ailleurs.

Cependant, si le numérique, en modifiant le rapport de l'homme au temps et à l'espace, entraîne une forme d'aliénation, toute lecture n'est-elle pas un processus paradoxal

---

<sup>174</sup> Hartmut Rosa, *Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, Nordic Summer University Press, 2010, *Aliénation et accélération, vers une théorie critique de la modernité tardive*, traduit de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, Théorie critique, 2012, p. 115.

d'aliénation consentie ? Tout lecteur ne se glisse-t-il pas dans la peau de cet autre lecteur, implicite, modèle, que les auteurs et les textes ont taillée pour lui ? N'appartient-il pas évidemment, lors de la lecture, à un autre temps et un autre lieu ? Par ailleurs, cette aliénation que nous pouvons dans un premier temps comprendre comme étant le but d'un dispositif, voire d'une idéologie, n'est-elle pas également au cœur d'une démarche plus spécifiquement poétique ? N'est-ce pas un sentiment d'étrangeté qui nous saisit face aux *pop up's* d'Annie Abrahams, qui rendent l'espace de « notre » écran si étranger ?

Il nous faut maintenant observer justement quelle place l'œuvre réserve au lecteur, implicitement, non plus grâce au paratexte, qui avait tendance à s'adresser naturellement à un lecteur empirique, mais par les processus intratextuels cette fois.

### 1.1.3. L'adresse textuelle : le « tu » du lecteur

Qu'il s'agisse d'œuvre numérique ou imprimée, le paratexte et le péri-texte sont les lieux d'élection du lecteur empirique, du liseur, qui peut, éventuellement, outrepasser sa fonction première en se faisant critique ou auteur. Cependant, le texte, une fois le seuil franchi, est-il forcément habité par une instance non empirique ? Ne retrouvons-nous pas alors un destinataire implicite modèle, loin de la figure du « liseur » ? Si l'on en croit Michel Picard, la deuxième personne présente dans un texte imprimé s'adresse sans doute davantage au *lectant* dans la mesure où il s'agit d'un procédé visant à lui faire réaliser la distance le séparant de l'œuvre<sup>175</sup>. L'utilisation de la deuxième personne est, en soi, un procédé dynamique, un pont jeté vers l'espace extérieur du lecteur empirique qui participe à la création d'un espace intermédiaire, transitionnel peut-être. Ainsi, l'interpellation, du moins

---

<sup>175</sup> « [...] le *lectant*, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc. » (voir Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 214.).

dans le récit, apparaît également comme une pause, une interruption du temps de la narration. Encore une fois, cette deuxième personne est toujours envisagée par la critique – y compris par Michel Picard – dans un contexte narratif. Le « tu » présent dans un récit est-il le même que celui auquel s'adresse le poème ? Dans le poème, l'utilisation de la deuxième personne participe sans doute d'une construction lyrique que nous étudierons par la suite. Pour l'instant, nous n'envisagerons pas la question sous cet aspect générique. Nous nous contenterons de repérer les occurrences de la deuxième personne présentes dans les œuvres de notre corpus pour établir quel projet de lecteur elles suggèrent.

Dès qu'intervient le texte, au sens le plus strict d'assemblage de mots, le lecteur retrouve-t-il dans les œuvres une place similaire à celle qu'il peut occuper dans l'imprimé ? Quel est le sens de l'utilisation de la deuxième personne si ce n'est, comme dans une littérature imprimée, de désigner un lieu paradoxalement déterminé et indéterminé, singulier et général tout à la fois ? C'est également en fonction de ce qui lui est demandé, de la tâche qui lui est assignée, que nous établirons à quel lecteur nous avons affaire.

#### *1.1.3.1. Le retour au lecteur empirique dans les diverses formes de paratexte interne*

Si nous avons déjà repéré plusieurs formes de paratexte s'adressant au lecteur, situées aux frontières de l'œuvre, qu'on nous pardonne ce pléonasme<sup>176</sup>, il est nécessaire de relever d'autres adresses paratextuelles, à l'intérieur des œuvres cette fois, sur les écrans qui constituent les œuvres. Généralement le lecteur, empirique donc, se voit interpellé au sujet de la mécanique de l'œuvre, de son opérativité. Nul doute qu'il y a là une des spécificités de l'œuvre numérique.

Il est aisé chez Jason Nelson de distinguer les différentes étapes du paratexte et l'œuvre elle-même. Les seuils en sont clairement délimités : c'est en cliquant sur l'icône clignotante en forme d'immeuble aux fenêtres allumées que le lecteur entre dans le jeu. Cette entrée<sup>177</sup> est justement soulignée par la phrase au-dessus « *maybe you should play now* »

---

<sup>176</sup> Les frontières dans le cas de l'œuvre numérique ne sont pas si évidentes comme on l'a vu, notamment en ce qui concerne Annie Abrahams qui joue très finement avec les espaces liminaires.

<sup>177</sup> On peut noter le jeu de mots « visuel » de Jason Nelson : l'entrée dans le jeu se fait par un pictogramme représentant une maison et son « entrée » ...

[Maintenant vous devriez jouer]<sup>178</sup>. Ce mouvement fait apparaître une première page de titre (J. N. Figure 2 « The fundamentalist or obsessively charmed by the sun ») avant que le jeu ne commence vraiment. On peut sans trop de difficultés assimiler le pronom « you » à la personne du lecteur empirique. C'est lui qui est désigné par le « mode d'emploi » du premier écran. C'est encore et toujours lui qui est le garant de la progression dans le jeu. Nous reviendrons plus tard sur le fait que le lecteur est expressément défini comme un joueur. La deuxième personne, associée au paratexte « *click here* », est présente dans les différents niveaux chaque fois qu'il s'agit de découvrir la vidéo incluse sur la page. Ce lecteur empirique reste donc associé à la manipulation de l'œuvre, nous parlerons de lecteur « opératoire ». Les traits rouges et brouillés, émanant visiblement de la « main » de l'auteur, traduisant à la fois son énervement présumé et sa volonté d'attirer l'attention, constituent une autre forme de paratexte, davantage en relation avec une lecture d'imprimé, sans que la nature ergodique de l'œuvre ne soit concernée. Ils sont bien rajoutés sur le texte, la différence de typographie en est la marque. Le dessin échappe à l'esthétique du numérique pour rencontrer celle des *marginalia*. Comme nous l'avons relevé précédemment, auteur et lecteur sont finalement indissociables ou plutôt posés en miroir : au lecteur empirique correspond, même dans l'œuvre, un auteur empirique. Au lecteur « opératoire » correspond l'auteur « opératif », plus particulièrement dessinateur.

Le même lecteur opératoire se retrouve chez José Aburto dans le paratexte du poème « Sospecha » (J. A. Figure 17)<sup>179</sup>. Le lecteur auquel il est fait allusion ici doit être, lui, associé à la manipulation de l'œuvre et à son ouverture. Il n'y a pour l'instant rien de très surprenant. Le paratexte qui entoure « Mi palabras » (J. A. Figure 5) est un peu différent :

*Estas son las palabras estadísticamente más frecuentes en mis poemas, espero puedan crear algunos nuevos poemas y compartirlos características*  
*El código es multijugador así que si ven que algunas palabras se mueven solas es porque hay otra persona jugando con ustedes en eso momento*  
*El código se recarga cada 4 seq*  
*El código permite dejar en memoria la posiciones de la palabras, es decir que si lo dejà en cierta configuración mañana lo encontrarás igual, al menos claro, que alguien lo haya cambiado*  
*Gracias a broken book por el código.*

<sup>178</sup> La traductrice de la revue *BleuOrange* préfère garder le sens d'obligation de « *should* » « maintenant vous devriez jouer ». Amélie Paquet a choisi des termes qui révèlent le détournement de ces codes par l'auteur. Il y a de toute façon dans ce modalisateur la trace de l'interpellation de l'auteur vers le destinataire et la marque d'une volonté qui s'impose. URL : <http://revuebleuorange.org/bleuorange/03/nelson/> (page consultée le 15/05/2018)

<sup>179</sup> Ce poème a disparu du dernier site de José Aburto. On peut en retrouver une version à l'adresse suivante : [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/sospecha.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/sospecha.html) (page consultée le 09/11/2019) Un paratexte opératoire est présent de la même façon « *descarga el archivo ejecutable para Windows sospecha.zip* ».

[Ce sont les mots les plus fréquents dans mes poèmes, j'espère que vous pouvez créer de nouveaux poèmes et les partager.

fonctionnalités

Le code est multijoueur, donc si vous voyez que certains mots se déplacent tout seuls, c'est parce qu'il y a quelqu'un d'autre qui joue avec vous à ce moment-là

Le code se recharge toutes les 4 sec

Le code permet de garder en mémoire les positions des mots, c'est-à-dire, si vous les laissez dans une certaine configuration, le lendemain, vous trouverez la même chose, à moins bien sûr, que quelqu'un l'ait changée.

Merci à Broken Book pour le code.]

À nouveau, le lecteur empirique, auquel ces lignes s'adressent clairement, est placé sur le même plan que l'auteur, empirique également ; il est son égal, créateur lui-aussi, possesseur ici du même « code ». L'auteur et les futurs écrivains forment une chaîne dont José Aburto ne propose que le premier maillon. Notons que le destinataire de ces lignes est interpellé dans un espace et une temporalité qui excèdent ceux habituellement constitués par la page. Ces éléments permettent de l'identifier comme un lecteur, extérieur à l'œuvre et donc empirique. Celui (ou celle) auquel José Aburto s'adresse fait aussi partie d'une communauté de lecteurs, il est également multiple.

C'est cependant Annie Abrahams qui utilise de façon la plus novatrice l'interpellation du lecteur dans le paratexte interne aux œuvres. On retrouve parfois un « *you* » qui, comme dans les œuvres précédentes, est purement opérationnel, par exemple « *You need realplayer plugin version basic (free) and pop up's enabled* » [vous avez besoin de télécharger la version de base (gratuite) de *realplayer* et d'autoriser les *pop up's*] sur la page de « Confort » (A. A. Figure 3 B)<sup>180</sup>. Dans la mesure où il est fait référence à la logistique informatique, nous avons tendance à considérer cette remarque comme appartenant au paratexte, et donc destinée au lecteur empirique mais Annie Abrahams joue tellement de l'ouverture des *pop up's*, des fenêtres, qu'il est bien difficile de définir quand il s'agit d'un élément de l'œuvre et quand il s'agit de paratexte purement informatif. Observons les deux encarts suivants, associés à la page de « Confort » (A. A. Figure 3 B)<sup>181</sup> :

---

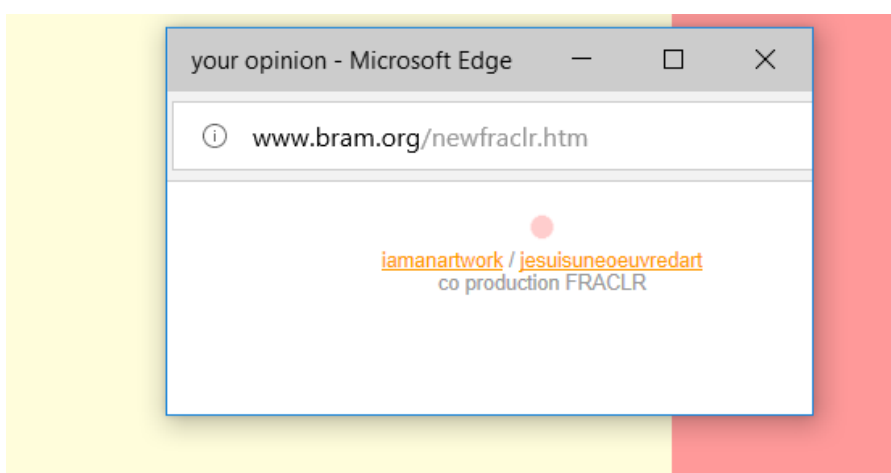
<sup>180</sup> <http://www.bram.org/confort/rassur.htm>

<sup>181</sup> <http://www.bram.org/confort/index.html>

Enfin ne plus cliquer, ne plus choisir, BramTV prendra soin de vous, vous amènera vers un voyage unique à l'intérieur de ce site

no clic

BramTV will take you on an unique data trip through this site; finally you can stop clicking and stop making choices



La première fenêtre fait bien évidemment partie de l'œuvre, tant on y sent l'ironie d'Annie Abrahams. Copiant les publicités qui s'ouvrent intempestivement, l'autrice propose un clic sur le paradoxal « *no clic* », mais la deuxième fenêtre est-elle plus innocente ? De quelle instance émane-t-elle ? Annie Abrahams nous a habitués à brouiller les pistes, les espaces ; il est normal que le lecteur développe une forme de paranoïa et soupçonne l'autrice de se glisser même dans la fenêtre la plus microsoftienne... Nous verrons par la suite que le lecteur empirique semble être le principal, sinon l'unique lecteur d'Annie Abrahams. En effet, son œuvre est tout entière construite autour de la désignation du lecteur dans les différents écrans qui constituent *Being Human*. Le « sommaire », texte constitué par l'assemblage des titres/liens, présent sur les écrans d'ouverture de *Being Human 2004* et *2005*, est saturé de pronoms de la première et deuxième personne. Cette deuxième personne ressemble fort à un lecteur empirique dont la situation est décrite par la première phrase « *you are alone in front of your computer* » (A. A. Figure 2 C)<sup>182</sup> mais c'est peut-être la mention des propriétés

<sup>182</sup> « vous êtes tout seul devant votre ordinateur... » Notons qu'Annie Abrahams propose ses propres traductions mêlant première et deuxième personne du pluriel. La première phrase est plutôt générale, décrit une situation



physiques qui révèle encore la matérialité du lecteur. La page à laquelle donne accès le lien situé sur « *Don't touch* » (A. A. Figure 4)<sup>183</sup> propose une vignette-photo sur laquelle le passage du curseur déclenche la modification de la position du corps. Le mouvement du curseur s'affirme comme le moyen d'atteindre le corps représenté et ainsi d'acquérir une matérialité en soi. Le curseur n'est pas seulement un signe sur l'écran. Le lecteur, représenté par la deuxième personne – et par le curseur – est donc ici doué d'un véritable pouvoir sur le texte, d'un pouvoir quasiment « tactile » : il n'est pas seulement présent dans une fonction « opératoire » comme nous l'avons pu précédemment, il est capable d'une véritable intrusion dans l'œuvre. La forme de la deuxième personne est également notable dans le texte « *Understand / Comprendre* » (A. A. Figure 7 A)<sup>184</sup>. Le lecteur, désigné dans le texte imprimé, est celui qui doit faire (ou pas) l'effort de comprendre le texte. Rappelons encore une fois que la lecture est à la fois progression et interprétation du texte<sup>185</sup>. Il est assez étrange qu'Annie Abrahams aille tout à fait à l'encontre de cette figure « compréhensive », « compréhensionnelle » du lecteur dans le texte « *Understand / Comprendre* ». Elle ne cesse de poser le lecteur pour mieux le déconstruire dans ses fonctions traditionnelles.

Le destinataire auquel s'adresse Annie Abrahams est donc un sujet empirique caractérisé par son lien à l'outil numérique. Il peut, par ailleurs, être sollicité par une instance qui n'est plus auctoriale mais machinique. C'est ce qui se passe dès que le lecteur clique sur « *a kiss* » (A. A. Figure 2 C sommaire *Being Human 2004*)<sup>186</sup>. Cette fois, la machine et non l'auteur, s'adresse au lecteur pour lui demander un complément d'information, au nom du site *bram.org* : « Bram.org nécessite des informations de votre part ». L'instance énonciatrice n'a alors plus rien à voir avec ce que l'on peut rencontrer lors d'une lecture de texte imprimé. Le « je / I » qui s'exprime par la suite semble provenir, logiquement, de la machine elle-même. La machine ne peut s'adresser qu'à un lecteur empirique, dans un dialogue d'une réalité à une autre. Avec le texte imprimé, le lecteur empirique correspond à un auteur empirique, ici le lecteur empirique est face à la machine. Notons à nouveau que cette modification joue sur les rapports qu'entretient le lecteur, empirique donc, avec l'œuvre sur le plan temporel. Du fait

---

initiale, le passage à la deuxième personne se fera par la suite peut-être, comme un passage dans une intimité qui s'installe progressivement.

<sup>183</sup> <https://www.bram.org/toucher/index2.htm>

<sup>184</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/conver1.htm>

<sup>185</sup> Nous revenons ici à l'expression de Bertrand Gervais citée p. 47.

<sup>186</sup> <http://www.bram.org/indexifr.htm>.

de l'activité machinique, l'œuvre et lecteur se situent toujours dans un rapport d'instantanéité, alors que la relation entre le lecteur et l'auteur pouvait être vécue sur le mode de distance temporelle. Le processus numérique joue évidemment sur l'effacement des distances tant spatiales que temporelles. Mais encore une fois, la machine n'est qu'un leurre, un truchement de la personne de l'auteur. Chaque proposition faite par Annie Abrahams est à comprendre de façon ironique. Il est vrai que l'on pourrait dire que les exemples précédents sont davantage de l'ordre du paratexte, à nouveau, et non du texte, et nous avons vu que le paratexte était « normalement », dans l'œuvre imprimée, à destination d'un lecteur plus ou moins empirique. Toutefois, dans le travail d'Annie Abrahams il est bien difficile de délimiter le paratexte de l'œuvre elle-même, l'un et l'autre se confondant, l'un se réduisant parfois à l'autre. Il est évident que le « brouillage » des espaces textuels entraîne, mécaniquement, une confusion dans les attributs du lecteur.

Le lecteur, tel que nous l'avons identifié dans ces différentes formes de paratexte, est d'abord un lecteur empirique qui se définit par sa manipulation de l'objet informatique. Il se confond avec un lecteur modèle dont le rôle serait d'assurer la bonne progression dans l'œuvre. Les instructions sont généralement fort explicites, et le lecteur « opératoire » peut opérer sans difficulté. Le texte, puisque l'interpellation que nous étudions ici est principalement langagière, en l'interpellant, crée le lecteur dont il a besoin pour « exister ». Bien que cette affirmation soit valable pour toute création, on peut noter que le sujet ici produit est, d'abord et avant tout, un sujet empirique, qui transmet en quelque sorte son mouvement à l'œuvre, qui l'anime et lui prête vie. La répartition des espaces attribués à l'œuvre et au lecteur est semblable à celle que nous avons pu relever au sujet du péri-texte. Toutefois, l'intérêt de la poésie numérique réside sans doute dans le dépassement de ce lecteur opératoire et dans le brouillage des espaces qui lui sont réservés. Le lecteur est amené à transgresser son rôle de lecteur opératoire pour intervenir dans l'espace textuel. Ainsi, chacune des œuvres de notre corpus initie son propre lecteur, lecteur opératoire bien sûr, mais également lecteur « machiniste » pour José Aburto, lecteur corporellement intrusif pour Annie Abrahams, lecteur-joueur pour Jason Nelson. Chaque lecteur assume une fonction différente.

D'autres formes de la deuxième personne cependant sont présentes, non plus aux marges de l'œuvre mais plus profondément ancrées dans un texte. À quel lecteur peut-on les assimiler ?

### 1.1.3.2. Le lecteur et le personnage

Dans la mesure où le lecteur est inscrit dans le texte, par le pronom de la deuxième personne, son rôle peut s'apparenter à celui que l'on rencontre dans un écrit imprimé : destinataire extradiégétique (qui correspond à notre lecteur empirique jusqu'à présent) ou, au contraire, personnage intradiégétique<sup>187</sup>. Dans *GGGAAG*, une fois passé l'écran d'accueil, la deuxième personne apparaît sous deux formes : d'abord dans les encarts de texte rédigés, ensuite dans la voix qui retentit lorsque l'avatar échoue et « meurt » : « *Come and meet your maker* »<sup>188</sup>. Commençons par le pronom qui s'inscrit dans les encarts textuels. Il est bien difficile de comprendre à quoi correspond cette deuxième personne tant l'énonciation est confuse. Désigne-t-elle un personnage, s'adresse-t-elle au lecteur, liseur, lectant ou lu ? Le lecteur est forcément interpellé par cette forme, même s'il subodore qu'elle ne le représente pas forcément. Essayons néanmoins d'explorer plus précisément les relations que le lecteur peut entretenir avec elle.

Si la personne désignée par le « tu » est difficile à identifier, c'est que l'énonciateur est lui-même fort peu précis, sans doute multiple<sup>189</sup>. Il est cependant possible de reconnaître un collage de fragments de discours. En observant l'écran ultime de la première étape (J. N. Figure 2), on repère plusieurs marques de la deuxième personne :

*This began as this alone and nothing began as this, as this is the first and only truth of truths. Just in case you misunderstood or understood the very idea that this is what was ordained, written, created, told, increased and suggested, to be the utmost ultimate truth. Believed this as much as you could in all futures and past.*

[Ça a commencé comme ceci seulement et rien ne commençait comme ça, puisque est la première et la seule vérité de toutes les vérités. Au cas où vous ne comprendriez pas ou comprendriez l'idée même que ceci est décrété, écrit, créé, dit, accentué et suggéré, pour être l'ultime vérité. Croyez-y tant que vous pourrez dans tous les temps, passés ou futurs.]<sup>190</sup>

Le lectant entre ici en jeu pour identifier le destinataire du pronom de la deuxième personne, en s'appuyant sur la matérialité différente du texte. En effet, la police de caractère

---

<sup>187</sup> Notons que nous sommes obligée de faire appel à la terminologie du récit, à défaut de termes propres au genre poétique.

<sup>188</sup> La voix que nous avons entendue ce jour (31 octobre 2018) sonne extrêmement synthétique alors que lors de notre premier contact avec cette œuvre, il y a de cela plusieurs années, nous avons spontanément associé cette voix à celle de l'auteur. Se peut-il que le fichier sonore ait été changé ? Les enceintes de notre ordinateur actuel accentuent-elles la résonance métallique du fichier sonore ? Avions-nous été abusée justement par les termes « *maker* » qui représentaient, forcément, l'auteur en la personne de Jason Nelson ?

<sup>189</sup> Nous ne cessons de rencontrer cette figure réflexive de l'énonciataire, image-miroir de l'énonciateur.

<sup>190</sup> Traduction Amélie Paquet, *BleuOrange*, URL : <http://revuebleuorange.org/bleuorange/03/nelson/> (page consultée le 15/05/2018)

utilisée, évoquant la vieille machine à écrire, est un indice qui laisse supposer un énonciateur différent. C'est peut-être le lecteur qui repère le changement de police de caractère, mais c'est le lecteur qui se charge du travail d'interprétation, en prenant en compte le titre du niveau, le texte qu'il a sous les yeux avec ses connotations religieuses, eschatologiques, c'est encore le lecteur qui construit une hypothèse quant à l'énonciateur (énonciateur religieux en relation avec les « *system of belief* » évoqués sur l'écran d'accueil) et à son destinataire interpellé à la deuxième personne. Le processus mis en place ici ne concerne pas plus le lecteur que dans n'importe quel texte imprimé. La matérialité apportée par le jeu, grâce à la typographie, au système de collage, peut tout à fait se retrouver dans un poème imprimé et interpeller, de la même manière, le lecteur. Les autres formes de pronom de la deuxième personne que l'on rencontre plus loin ne sont pas beaucoup plus simples à élucider. Elles sont généralement visibles dans les encarts textuels et dépendent alors de l'instance qui prend la parole. Le « *you* » qui s'inscrit alors semble être celui à qui s'adressent ces discours tout faits, soit le destinataire intradiégétique des discours fondamentalistes, religieux, commerciaux, scientifiques... Le lecteur réel – le lecteur n'est jamais très loin du lecteur – est amené à se comparer à ces destinataires naïfs. Dans la mesure où le pronom apparaît dans les encarts, il représente davantage un personnage ; le lecteur a tendance à avoir avec lui le rapport d'identification généralement entretenu avec tout personnage.

On peut penser qu'il en est de même avec les pronoms utilisés dans les poèmes de José Aburto. « *Conversación* » (J. A. Figure 9) met en scène un système de questions-réponses, le maillage représenté à l'écran évoquant les fils ténus d'une conversation faite de banalités. Les pronoms désignent des « personnages » – puisque ces instances n'ont aucune autre « réalité » que textuelle – dont on entrevoit, entre-entend les propos. Néanmoins, l'usage des pronoms chez José Aburto est assez proche de ce que l'on pourrait rencontrer dans une poésie lyrique<sup>191</sup> : la deuxième personne entre dans un dialogue avec ce qui ressemble à un « je » lyrique. Seule la poésie de José Aburto présente ce dialogue entre le « je » d'un poète et une deuxième personne, c'est sans doute l'œuvre qui se rapproche le plus de procédés d'écriture associés à une poésie imprimée. Ainsi, dans les exemples que nous avons observés, la deuxième personne désigne, avant tout, un personnage intradiégétique même si l'on peut avoir quelques doutes sur sa nature exacte.

---

<sup>191</sup> Nous reviendrons plus tard sur cette caractéristique.

Il est nécessaire maintenant de se pencher sur le cas, très particulier, de la phrase « *Come and meet your maker* » qui retentit lors de l'échec de l'avatar, de sa « mort ». L'expression est particulièrement ambiguë du fait de l'utilisation du terme « *maker* ». Elle s'adresserait à l'avatar en tant que « création ». L'avatar peut être, nous y reviendrons, considéré comme un personnage. Il s'agirait alors d'une interpellation intradiégétique, d'une apostrophe lancée par le narrateur/auteur<sup>192</sup> à son personnage... Mais l'avatar est également constitué par le lecteur, il est le représentant ou la représentation du lecteur empirique, puisque lié à la progression et à l'opérativité de l'œuvre... C'est donc le lecteur empirique qui est touché dans sa corporéité par le message qui sonne à son oreille et le surprend d'autant plus qu'il brise la continuité du fond sonore. La figure de l'avatar est à mi-chemin entre les instances traditionnellement présentes dans le texte imprimé comme nous l'avons déjà évoqué et le « liseur », le liseur empirique. Elle joue le rôle d'intermédiaire<sup>193</sup>. Il est alors logique que la forme qui, peut-être, le désigne, se situe dans le même flou énonciatif.

C'est sans doute un processus de cette nature qui intervient dans le travail d'Annie Abrahams qui, une fois de plus, a sollicité d'étrange façon notre réflexion. Bien souvent, la forme de la deuxième personne s'affiche sur les écrans que l'auteur nous propose, mais l'usage qui en est fait est particulièrement notable dans le « Baiser » et ses préliminaires (A. A. Figure 8) puisque le lecteur, en donnant son nom, en le déguisant sans doute, est amené à se transformer en personnage, volontaire, à se fictionnaliser, pour mieux se prêter à la situation, pour le moins peu ordinaire, et recevoir « son » baiser de la part de l'ordinateur. L'acte de nommer crée le personnage, de la même façon que le choix d'un pseudonyme. L'interpellation de l'espace intérieur de l'œuvre vers l'espace extérieur, vers celui du lecteur empirique, s'accompagne donc d'une incitation à entrer en fiction. Comme Alice, le lecteur est ici invité à passer de l'autre côté du miroir, à assumer la part fictionnelle de son « je ».

À l'issue de ce bref parcours de la présence de la deuxième personne dans nos œuvres, il semble tout naturel de constater que l'interpellation de la deuxième personne, quand elle est de l'unique ressort du texte, ne diffère guère de ce que l'on peut rencontrer dans une œuvre imprimée et désigne une forme de personnage intradiégétique. Néanmoins, un jeu s'installe par l'intermédiaire de cette deuxième personne qui agit alors comme un passeur

---

<sup>192</sup> Il est là encore bien difficile de trancher : la voix, si elle avait été celle de Jason Nelson, nous aurait fait pencher pour l'auteur, son aspect synthétique pour une instance narrative, voire machinique.

<sup>193</sup> Il sera intéressant de l'inscrire dans la dimension transitionnelle propre au jeu en tant qu'instance elle-même transitionnelle.

entre les espaces, celui de l'œuvre en tant que fiction<sup>194</sup> et celui empirique du lecteur. Nous pouvons constater ici le même phénomène que celui observé en ce qui concerne l'espace et le temps de l'œuvre : toutes les dimensions se retrouvent brouillées. Il en est de même pour l'instance lectorale inscrite dans l'œuvre. Son espace et sa temporalité n'étant plus clairement définis, elle se trouve également floutée, hésitant entre un lecteur semblable au lecteur implicite et un lecteur concret. L'avatar de GGGAAAG, les invitations d'Annie Abrahams créent un flou par rapport à l'instance d'énonciation, qui brouille le rapport à l'instance lectorale, quelle qu'elle soit, lecteur, lectant, lu, ou lecteur-personnage. Quoi qu'il en soit, le lecteur se trouve paradoxalement plus matériel et, également, moins défini. Il échappe à tout le moins aux processus de définition propres aux « genres » de l'œuvre imprimée.

### 1.1.3.3. Confusion générique et médiatique

L'œuvre numérique, et sans doute est-ce là une caractéristique de l'œuvre poétique, ne propose pas, à l'évidence, une unique figure du lecteur. La confusion entre les différentes instances lectorales est parfois savamment entretenue. Ainsi, sur le premier niveau «The fundamentalist or obsessively charmed by the sun » (J. N. Figure 2), l'expression « *that you are reading* » [que vous êtes en train de lire] concerne tout autant le personnage cible du discours fondamentaliste que le lecteur. Dans le poème « En movimiento » (J. A. Figure 4), la situation évoquée par le texte et surtout son jeu avec le mouvement ou l'immobilité ne s'adresse-t-elle pas également au lecteur ?

*Tu tambien /Te acercas hacia mi / Cuando me acerco /Esperanzado hacia/ Aunque no me esperes /Y te quedas inmovil*  
[Toi aussi /Vous m'approchez /Lorsque je m'approche/ Espoir vers/ Même si tu ne m'attends pas/ Et tu restes immobile]

Il est bien difficile de savoir qui est le destinataire de cette deuxième personne, mais cette forme d'ambiguïté se rencontre également dans le texte imprimé, du moins le texte poétique. La confusion est ici d'autant plus patente que la situation d'énonciation est, parfois, beaucoup moins claire que dans un récit où le lecteur n'aura pas de mal à repérer la personne ou le personnage désignée par le tutoiement ou le vouvoiement. Si les instances mises en

---

<sup>194</sup> Encore une fois, il faudrait approfondir ce nécessaire recours au modèle narratif d'identification avec la notion de personnage, modèle que nous appliquons à des œuvres poétiques. S'il est logique de le retrouver dans GGGAAAG, qui emprunte, *via* le jeu, ses codes au récit, cela reste plus problématique pour les œuvres d'Annie Abrahams ou de José Aburto. On en vient presque à se demander si toute œuvre, parce qu'elle est numérique et consultable sur Internet, ne requiert pas une forme de « fictionnalisation » liée à l'univers virtuel.

place dans le récit apparaissent comme assez évidentes, qu'en est-il finalement pour la poésie ? Le « système » poétique n'est-il pas « forcément » plus flou, plus libre ? Les œuvres de notre corpus seraient ici représentatives de cette « liberté » poétique . Dans son imprécision contextuelle, l'énonciation peut être ici caractéristique du « genre » poétique. De la même façon que le « je » lyrique ne désigne pas un auteur empirique, le « tu » ne s'adresse guère, en poésie, à un lecteur réel.

Ajoutons que le *medium* a son importance dans la perception de cette deuxième personne. Se sachant dans un contexte de communication, pris dans un discours omniprésent, le lecteur a tendance à se sentir visé, puisque, on l'a vu précédemment, les adresses au destinataire réel, empirique, sont assez nombreuses dans l'œuvre numérique. La situation déteint sur la perception du lecteur. Par ailleurs, les œuvres de notre corpus se positionnent de façon différente par rapport au milieu justement et cette différence est sensible dans le rapport institué avec le lecteur. Dans *Being Human*, tout texte semble adressé et le destinataire ne cesse de dialoguer avec l'ordinateur. Pour les œuvres de Jason Nelson et de José Aburto, le tutoiement est davantage fixé, inscrit dans un espace textuel, qui n'appartient pas à la communication, sur lequel le lecteur n'a que rarement prise. Le « tu » du texte échappe d'une certaine manière aux procédés de communication et d'échange. Le destinataire aura au contraire l'impression qu'il n'est absolument pas concerné par ce discours qui s'apparente à de l'écrit collé sur son écran, impression amplifiée par la typographie utilisée par Jason Nelson. Il est loisible d'envisager, mais peut-être est-ce une « lecture » trop personnelle, issue d'un imaginaire encore peu habitué à l'écran ou plutôt accoutumé à faire cohabiter le livre et l'écran, que le lecteur est confronté à deux types de lecture en fonction de sa perception de l'œuvre : il met en place un système de lecture, où il se sent davantage concerné, interpellé, lorsqu'il reconnaît des procédés propres au numérique, à la communication, à l'échange et à la maîtrise du texte ; il procède à une autre lecture plus « passive » et interprétative lorsqu'il identifie des procédés semblables à ceux rencontrés dans l'imprimé, le livresque<sup>195</sup>. La matérialité du texte modifie le contexte et l'attitude de lecteur. Nous finissons par envisager une forme de schizophrénie du lecteur partagé entre ses habitudes livresques et numériques. Face à l'ouverture d'une fenêtre, le lecteur réagira en lecteur numérique, regardant, explorant, agissant ; face à une typographie statique, il se

---

<sup>195</sup> Il serait nécessaire d'étudier à travers divers témoignages l'attitude des lecteurs face à l'écran, en fonction, de leur âge, de leur pratique du livre ou de l'écran et évidemment de lecture de poésie.

comportera en lecteur livresque, plus interprétatif. Se met finalement en place une forme de multiplicité, de dualité de la lecture et du lecteur. Nous voulons avancer l'idée que le destinataire est contraint de modifier ses procédés de lecture. Sa lecture se doit d'être dynamique, en cela au moins qu'il est nécessaire d'adapter ses stratégies au support, support qui conserve par moment un texte « à lire » comme pourrait être l'imprimé et parfois incite à une lecture différente, plus participative par exemple ou faisant appel à d'autres sens que ceux sollicités habituellement. Le lecteur s'avère ainsi multiple, aussi changeant que le sont ses lectures et les lieux, internes, externes, mouvant, que le texte lui offre. Nous avons vu précédemment que le lecteur pouvait habiter plusieurs lieux de lecture, incarner plusieurs « tu » dans diverses positions. Le lecteur, empirique, réel, est également à la fois unique et divers. C'est bien à ce lecteur à la fois particulier et pluriel qu'Annie Abrahams affirme avoir l'intention de s'adresser quand elle déclare dans l'interview donnée à Bertrand Gauguet : « Lorsque je mets quelque chose en ligne, n'importe quel individu – dans sa propre intimité – peut se connecter au site. Il vient là avec son propre contexte, sa propre histoire »<sup>196</sup>. Néanmoins le lecteur est toujours désigné dans son rapport à Internet, il est donc assez difficile dans *Being Human* de distinguer le lecteur modèle du lecteur empirique puisque le lecteur modèle est défini par une de ses caractéristiques empiriques : sa connexion à l'internet et par la suite sa réactivité avec l'outil informatique.

Le lecteur modèle de l'œuvre numérique, institué par la deuxième personne, est donc d'abord un lecteur empirique et opératoire. Toutefois, l'espace qui lui est assigné excède souvent celui du paratexte, paratexte qui par ailleurs tend à coloniser l'écran. Il paraît même difficile de parler de *para*-texte, puisque ces notations appartiennent à l'écran, soit au texte lui-même. Nous tenons peut-être là une des caractéristiques de l'œuvre numérique, à savoir la suppression des zones liminaires, ce qui explique également que la relation avec le lecteur empirique s'en trouve modifiée. Les espaces textuels sont encore une fois brouillés, et il est bien difficile de cantonner le lecteur empirique aux seuls espaces extérieurs, qui de fait, ne sont plus extérieurs. La géographie de l'œuvre est entièrement modifiée. Par ailleurs, le poème numérique reflète le milieu communicationnel dans lequel il se déploie, ce qui explique sans doute la matérialité – comme la réactivité – du lecteur supposé. Le brouillage des espaces

---

<sup>196</sup> Entretien avec Bertrand Gauguet, *op. cit.*



traditionnels est encore amplifié quand le « tu » se trouve à l'intérieur d'un « texte ». Si l'on peut parfois identifier un personnage intradiégétique, le pronom est souvent utilisé en guise de passerelle, d'un espace à un autre, voire de la réalité à la « fiction ». Par fiction, nous entendons ici l'espace coloré de virtualité de l'écran et non la présence d'un récit. Nous retrouvons le brouillage des lieux et des discours, caractéristique de l'œuvre numérique, et qui en génère la poéticité. Le lecteur n'est pas cantonné à un seul et unique lieu, fixe et déterminé. L'étude de l'interpellation et du pronom de la deuxième personne montre qu'il doit s'adapter, entrer et sortir de l'œuvre, être à la fois lecteur empirique et personnage, réel et virtuel. Si l'œuvre procède d'une forme de collage – comme cela semble manifeste pour *GGAAG* – le lecteur peut également être pensé comme un assemblage de fragments. L'œuvre numérique n'est plus le miroir du lecteur mais davantage un kaléidoscope qui morcelle le reflet lectoral. Le lecteur est d'autant plus multiple qu'il occupe des lieux divers, variables. On ne peut éviter de penser au trop fameux chat de Schrödinger... Il n'empêche que le chat avait un corps et qu'il nous faut désormais nous préoccuper du corps du lecteur, d'autant plus que nous avons souligné l'importance du lecteur empirique. Face à la machine, le lecteur réagit avec son corps, qui interagit avec le programme ; le corps joue son rôle non seulement dans l'opération du programme mais également dans sa réception.

#### 1.1.4. Le corps du lecteur

Le lecteur empirique, trop souvent oublié des théories de la lecture, *a* un corps, est un corps, nous ne pouvons pas en douter. Mais comment ce corps est-il sollicité par l'œuvre numérique ? Y aurait-il un usage poétique du corps dans la lecture ? Le livre requiert une certaine forme de matérialité ou plutôt de corporéité du lecteur. Ce sont les mains qui tiennent l'ouvrage, en sentent le poids, tournent les pages ; ce sont les yeux qui parcourent les lettres, en perçoivent la disposition, la police ; ce sont même les narines qui peuvent réagir à l'odeur du papier, neuf, ancien, peut-être même moisi... L'œuvre numérique, parce que

multimédia, fait appel à une corporéité modifiée du lecteur qui, encore habitué à lire des œuvres imprimées, peut avoir conscience d'une perception différente<sup>197</sup>. Les mains n'ont évidemment plus le même rôle, le sens olfactif n'intervient plus – mais il avait de toute façon assez peu à faire avec la fabrication du sens ou la progression dans le texte – par contre l'ouïe, on l'a déjà évoqué, joue parfois un rôle essentiel. Les yeux se meuvent également différemment dans un espace organisé autrement, parfois en mouvement. Reste à voir comment les œuvres de notre corpus ont à faire avec cette corporéité nouvelle.

Nous avons déjà dit que le lecteur était un lecteur opératoire. Son corps est lié aux mouvements nécessaires à la lecture en tant que progression. Une des caractéristiques du numérique est sa nature ergodique comme le rappelle Espen J. Aarseth :

*The concept of cybertext focuses on the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange. However, it also centers attention on the consumer, or user, of the text, as a more integrated figure than even reader-response theorists would claim. The performance of their reader takes place all in his head, while the user of cybertext also performs in an extranoematic sense. During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of "reading" do not account for. This phenomenon I call ergodic, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning "work" and "path". In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text.*

[Le concept de cybertexte se concentre sur l'organisation mécanique du texte, en posant les subtilités du *médium* comme partie intégrante de l'échange littéraire. Cependant, il attire également l'attention sur le consommateur, ou l'utilisateur, du texte, en tant que figure plus intégrée que ne le prétendraient même les théoriciens de la réponse du lecteur. La performance de leur lecteur se déroule tout dans sa tête, tandis que l'utilisateur du cybertexte joue également dans un sens extranoématique. Au cours du processus cybertextuel, l'utilisateur aura effectué une séquence sémiotique, et ce mouvement sélectif est un travail de construction physique dont les différents concepts de "lecture" ne rendent pas compte. Ce phénomène, je l'appelle ergodique, en utilisant un terme approprié de la physique qui dérive des mots grecs *ergon* et *hodos*, signifiant "travail" et "chemin". Dans la littérature ergodique, un effort non trivial est nécessaire pour permettre au lecteur de parcourir le texte.]<sup>198</sup>

Toutes les œuvres de notre corpus réclament des gestes du lecteur. De ces gestes dépendent l'opérativité de l'œuvre, l'apparition du texte. Ce sont bien les gestes du lecteur induisant les mouvements de l'avatar qui permettent de progresser dans GGGAAAG. C'est le geste du clic qui déclenche l'ouverture de chaque page de *Being Human* ou d'*Entalpia*.

En effet, nombreux sont les poèmes de José Aburto dans lequel le dévoilement du

---

<sup>197</sup> Il nous souvient avoir vu Isabelle Krzywowski *sursauter* à la « lecture » de GGGAAAG. A-t-on jamais vu un lecteur d'imprimé sursauter ? Ce détail montre que tout le corps du lecteur est ou peut être mis en mouvement par l'œuvre.

<sup>198</sup> Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 1.

texte est subordonné aux mouvements du lecteur. Deux mouvements peuvent être combinés : le simple clic et le déplacement du curseur sur le pavé numérique. On utilise le glissement du curseur pour « Mal envuelto » (J. A. Figure 7), le même mouvement accompagné d'un clic pour « En movimiento » (J. A. Figure 4). Le déplacement du curseur crée des impressions diverses : grattage pour « Arcoiris paranoico » (J. A. Figure 8), tirage pour « Conversación » (J. A. Figure 9), lancement d'un dé pour « Propagación de la fragilidad » (J. A. Figure 10). Les gestes habituels du monde numérique deviennent les signes de gestes propres au jeu. Le lancement du dé était reconnaissable dans « Propagación de la fragilidad », c'est le mouvement de la roulette qu'évoque « De regreso » (J. A. Figure 14). Néanmoins, contrairement au texte d'Annie Abrahams qui invitait à bouger directement, dans la réalité, les mouvements du lecteur sont ici reproduits par l'ordinateur dans un premier temps, et le lecteur les retraduit en les interprétant comme grattage, glissement, manipulations diverses, dans un nouveau langage à décrypter. Le geste est à la fois nécessaire au dévoilement du texte, au premier niveau de lecture, à la progression, et ensuite, il peut faire l'objet d'une interprétation, nous y reviendrons. On pourrait voir ici la réapparition des deux figures instituées par Michel Picard, le liseur pour la part opérationnelle, et le lectant pour ce qui est de l'action interprétative. Toutefois, l'action opérative du liseur, dans l'œuvre numérique, n'est pas aussi mécanique que face à un livre et demande déjà une part de réflexion, d'exploration de l'œuvre. Il est plus difficile ici de séparer les différentes instances lectorales. Par ailleurs, l'action corporelle du lecteur est souvent loin d'être anodine et amène ce dernier à une prise de conscience qui est absente de la lecture d'imprimé, en général.

#### *1.1.4.1. Prise de conscience*

La prise de conscience corporelle, le glissement du liseur au lectant, au sein même de la corporéité, sont souvent initiés par une forme de conflit, au cœur de la lecture même.

Les mouvements peuvent être liés à des difficultés suscitées par une orientation inhabituelle du texte, que l'on pouvait déjà rencontrer dans l'imprimé. Un texte disposé verticalement sera plus ardu à déchiffrer et entraînera une « gestuelle de lecture » différente. Il est presque impossible, face à « En movimiento » (J. A. Figure 4), de ne pas tourner la tête, même légèrement, pour déchiffrer ce qui est inscrit à la verticale. Les mouvements du corps tout entier, et non seulement des yeux, sont ici nécessaires pour lire. Lorsque le sens

d'inscription change, le lecteur doit s'adapter. C'est ce qu'il fait également au niveau 5 « the tourist or collecting the vague and colonial » (J. N. Figure 6 C) de *GGGAAG*. À nouveau, Annie Abrahams va plus loin que les auteurs précédents dans la réflexion sur le corps. Elle utilise les caractéristiques propres au *medium* pour questionner celui-ci. Dans l'introduction à « Séparation » (A. A. Figure 10)<sup>199</sup>, on peut lire les mots suivants :

Tous les travailleurs sur l'ordinateur ont tendance à oublier leur corps devant la machine et risquent ainsi d'être victime du tms un jour. Les visiteurs de "separation/séparation" sont contraints à cliquer lentement (comme une personne en convalescence du tms) pour voir apparaître les mots d'un texte un par un. De temps à temps un exercice est proposé, pendant laquelle toute interaction avec l'ordinateur devient impossible. Le texte semble traiter d'une séparation douloureuse entre des êtres humains. Les deux dernières lignes révèlent qu'il s'agit d'une séparation entre un être humain et un ordinateur.

Le corps envisagé ici est un corps malade, ou plutôt rendu malade par son rapport à l'ordinateur. De façon générale, Annie Abrahams interroge également la présence du corps, de tous les corps, dans le *medium* numérique. Pour l'instant, nous n'envisageons celui-ci que dans son rapport à la lecture. Nous nous devons de souligner que c'est la seule de notre corpus à considérer le lecteur et son corps comme un individu, une personne qui peut être atteinte dans son intégrité, et donc malade. Le lecteur auquel Annie Abrahams fait allusion ici est bien un lecteur réel, empirique, alors que pour *GGGAAG* ou *Entalpia*, le lecteur physique est limité à son rôle opérationnel, fonctionnel. Il ne saurait être question d'un éventuel « dysfonctionnement » du lecteur ! L'œuvre d'Annie Abrahams a ceci d'original que c'est elle qui pense le corps du lecteur, alors que les deux autres poussent le lecteur à réfléchir à son propre corps.

Évidemment, le lecteur est d'autant plus amené à prendre conscience de son corps lorsque d'autres sens que la vue sont sollicités. Nous avons déjà mentionné les poèmes d'Annie Abrahams qui comportaient des fichiers audio. Le son qui accompagne chaque niveau de *GGGAAG* interpelle d'autant plus le lecteur dans son corps que ce bruit peut paraître désagréable, dérangent, puisqu'il ne cesse qu'en fermant la fenêtre du jeu ou en coupant volontairement les enceintes. On reviendra plus tard sur le caractère hypnotique de certaines bandes sonores. « Echada » (J. A. Figure 16) fait figure d'exception dans *Entalpia*. C'est, semble-t-il, le seul poème accompagné d'un fond sonore<sup>200</sup>, ce qui confirme notre impression selon laquelle José Aburto travaille son œuvre poétique en l'orientant d'abord sur le texte et

---

<sup>199</sup> <http://www.bram.org/separation/indexfr.htm>

<sup>200</sup> C'était du moins le cas au début de notre travail, dans la première version d'*Entalpia*.

sa lisibilité<sup>201</sup>. Les yeux sont beaucoup plus sollicités que les oreilles.

La prise de conscience de sa propre corporéité est souvent associée à un inconfort ou à une gêne de la lecture, comme si le corps du lecteur, forcément empirique, entrainé en tension avec le lecteur dans sa forme abstraite. En effet, le corps du lecteur, quand il s'agit de la lecture d'imprimés, est bien souvent un corps qui s'oublie, qui s'immobilise, qui s'abîme dans la lecture. Le lecteur laisse la place au lu, sous le pouvoir envoûtant du texte. Le texte est bien un philtre d'oubli, y compris du temps. L'écran agit tout autrement et rappelle à la chair son existence, comme il lui dicte ses lois temporelles. Encore une fois, le numérique fait la part belle au lecteur empirique. Il serait peut-être intéressant de tenter une incursion du côté de la littérature érotique qui, elle aussi, s'adresse au corps du lecteur, l'émeut et le meut. Les liens entre l'œuvre numérique et l'érotisme sont sans doute à explorer davantage, d'autant plus que l'œuvre d'Annie Abrahams n'est pas sans être colorée d'une forme d'érotisme, tout comme certains poèmes de José Aburto. Mais si le lecteur n'a pas, en général, conscience de mobiliser son corps, le texte numérique a peut-être tendance à lui rappeler que la lecture n'est pas toujours possible.

#### 1.1.4.2. *Le corps limite de la lecture*

La prise de conscience s'accompagne d'une forme de passage à la limite du corps, dans laquelle l'expérience du lecteur est parfois tenue en échec. Il est impossible à l'œil de lire les caractères affichés en bas de l'écran du niveau 1 « The fundamentlist or obsessively charmed by the sun » de GGGAAAG (J. N. Figure 2). Seule une capture d'écran figeant le mouvement permettra de les lire. Notons que la capture d'écran agit comme une forme d'*epochê*, c'est-à-dire ici, la suspension, non du jugement, mais du mouvement inhérent au texte. C'est cette suspension seule qui permet de rendre le texte lisible. Encore une fois, il s'agit d'une *epochê* très concrète, très matérielle, du moins liée à l'aspect matériel et du texte, et du lecteur.

Mais c'est sans doute le poème de José Aburto « Arcoiris paranoico » (J. A. Figure 8)<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> À ce jour (septembre 2020), la plupart des vidéos figurant sur le nouveau site de José Aburto sont sonorisées.

<sup>202</sup> Le poème est visible depuis le 6 mai 2021 sur *Youtube*, (URL : <https://youtu.be/5fxKJSCCP5U>) il appartient au projet d'archivage *Cartografia de la literatura digital latinoamericana* (URL : <https://www.cartografias-digitales.cl>, page consultée le 10/10/2021). Nous reviendrons sur la présentation qui l'accompagne :

*“Arcoiris paranoico” tiene como base una idea simple: el/la lector/a no debe quedar nunca inmóvil ante un texto poético. Se necesita de su participación para que la lectura suceda: su movimiento constante es la única manera en que el texto pueda cobrar realidad. Así, es la interacción la que marca el ritmo, la que mantiene vivo el texto para entender su significado; sin su mirada, el poema desaparece. Esta mirada se materializa en el movimiento*

qui témoigne le mieux du conflit entre les mouvements du corps et la possibilité de lecture. Le lecteur comprend rapidement que ce sont les déplacements de la souris, *via* ceux de la main, qui permettent de gratter la surface pour faire apparaître le texte. Il se rend compte tout aussi rapidement que, quelle que soit la vitesse de la main, il ne parviendra qu'à dévoiler un fragment du texte. Cette fois-ci, nulle possibilité de suspension, puisque le mouvement vient du lecteur et non du texte lui-même.

Il est intéressant de noter que dans les deux cas évoqués plus haut, c'est le changement et la vitesse de ce changement qui empêchent la lecture. Comment ne pas penser ici à l'accélération, souvent associée à la technologie moderne et plus particulièrement à l'informatique, et à l'aliénation qu'elle est censée produire selon Hartmut Rosa<sup>203</sup> ? Le lecteur se voit ici aliéné parce qu'il est face à un objet qu'il ne maîtrise pas, qu'il ne peut lire, du fait de la vitesse induite par l'usage de procédé d'animation. « Arcoiris paranoïco » est l'exacte figuration des deux moments qui constituent la lecture, celui de rétention et de protention. C'est le désir de lecture, de dévoilement, qui motive l'agitation de la main et du curseur. On peut noter que dans ce cas le « lu » s'allie au « liseur » ; la compréhension du texte, sa reconstitution en vue de la compréhension sont associées à la rétention, à la capacité (ou à l'incapacité) de mémorisation, le « lectant » allant cette fois de pair avec le « liseur ». Le procédé permet au lecteur de réfléchir à sa pratique en la décomposant.

Finalement, l'œuvre numérique sollicite simultanément les trois instances lectorales repérées par Michel Picard. Et le lecteur se rend bien compte, devant « Arcoiris paranoïco », ou l'inscription du niveau 1 de GGGAAG, qu'il s'agit d'une question de vitesse. S'il arrivait à « gratter » plus vite, toujours plus vite, il aurait accès au texte. La course est perdue d'avance. Faut-il abandonner, s'aliéner véritablement et renoncer à être lecteur<sup>204</sup> ? Nous avons essayé de trouver d'autres moyens de lire... Pour « lire » « Arcoiris paranoïco », le lecteur est obligé

---

*constante del mouse, lo que permite que el poema aparezca en pantalla, en medio de muchos colores brillantes. [...]*

[« Arcoiris paranoïco » repose sur une idée simple : le lecteur ne doit jamais rester immobile devant un texte poétique. Votre participation est nécessaire pour que la lecture ait lieu : votre mouvement constant est le seul moyen pour que le texte puisse se réaliser. Ainsi, c'est l'interaction qui donne le rythme, celle qui fait vivre le texte pour en comprendre le sens ; sans son regard, le poème disparaît. Ce regard se matérialise dans le mouvement constant de la souris, qui permet au poème d'apparaître sur l'écran, au milieu de nombreuses couleurs vives.]

<sup>203</sup> Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération, vers une théorie critique de la modernité tardive*, *op.cit.*, « La critique éthique 2 : l'aliénation revisitée. Pourquoi l'accélération sociale mène à l'*Entfremdung* », p. 114-135.

<sup>204</sup> La lenteur est bien ce que préconise Annie Abrahams pour remédier à la maladie de la vitesse, si l'on se réfère à nouveau au mode d'emploi de « Séparation » (A. A. Figure 10).

de réintroduire ce qu'il a tendance à oublier face à l'objet informatique, sa mémoire. Il doit entrer dans une autre forme de temps, décomposer, puis recoller les fragments auxquels il peut avoir accès... et cela va lui prendre très longtemps !

Lire coûte que coûte, lire malgré son corps, tel est l'impératif que nous rappellent instamment les œuvres de notre corpus. Le multimédia renouvelle les formes d'obstacles, les tensions qui ravivent le désir de lire. Le corps de lecteur n'est plus limité à ses seuls yeux. Pour Stanislas Dehaene, « Tout commence dans la rétine, où viennent se projeter les photons renvoyés par la page »<sup>205</sup>. Dans les exemples qui nous préoccupent, l'œil n'est pas le seul à entrer en action, la main conditionne également le dévoilement du texte. Il faut alors revoir la représentation du lecteur ainsi que l'imaginaire qui s'y rattache. L'un comme l'autre s'en trouvent particulièrement modifiés. Le lecteur doit être pris comme un ensemble, un individu à part entière et non plus une métonymie d'individu réduit à sa seule vision. Toutefois, il est évident qu'avec la réapparition de son corps, le lecteur prend conscience de son « être-là », physique, dans l'espace et dans le temps, temps souvent oublié devant un imprimé. L'œuvre numérique n'a de cesse de rappeler que la lecture s'inscrit également dans une dimension temporelle et altère non seulement le rapport à l'espace, mais aussi le rapport au temps.

#### 1.1.4.3. *Le corps temporel du lecteur*

Le temps de la lecture est *a priori* un temps qui n'appartient qu'au lecteur et dont il est maître, qu'il s'agisse de la progression ou de la compréhension. L'œuvre numérique permet, comme on l'a vu plus haut, une aperception du temps, plus sensible, voire plus concrète.

Le texte imprimé propose déjà une forme de matérialité du temps : sa continuité s'apparente à une linéarité temporelle, chronologique, soulignée par la forme narrative. Ainsi Michel Picard affirme-t-il dans *Lire le temps* :

Manifestement, la linéarité temporelle caractérise tout autant le parcours de lecture. Un livre se lit de la première à la dernière page, chaque page, chaque phrase du premier mot au dernier. Nous lions, nous enchaînons lettres, mots, propositions, phrases – lignes, alinéas, chapitre, parties, tomes – selon une progression nécessaire, repoussant feuille à feuille vers la gauche le passé, l'entassant patiemment, continûment.<sup>206</sup>

La remarque de Michel Picard est d'autant plus intéressante pour nous que l'auteur associe la matérialité de l'ouvrage à la notion de temps et, également, d'espace. Les pages

---

<sup>205</sup> Stanislas Dehaene, *Les Neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 36.

<sup>206</sup> Michel Picard, *Lire le temps*, op. cit., p. 19.

« s'entassent », acquièrent un poids matériel, « vers la gauche » : l'espace figure le temps, le passé. La lecture s'inscrit dans une temporalité qui est celle du lecteur avant tout. Dans l'imprimé, le temps n'existe pas « réellement ». Michel Picard est très clair sur la distinction entre la représentation du temps dans l'écrit et le temps qui reste avant tout celui de l'espace dans lequel se situe le lecteur et sa lecture :

En revanche, les procédés, marques de travail de *l'écrivain*, agissent certes sur notre compréhension de ces temps fictionnels, mais n'ont rien, même mimétiquement, de *temporel* en eux-mêmes.<sup>207</sup>

Bien évidemment, le numérique ne connaît ni le poids des pages, ni leur accumulation, ni leur déplacement de la droite vers la gauche, dans une figuration du passage du temps, de la page future, à lire, à la page passée, lue. L'écran parcouru disparaît et ne s'entasse pas, perd tout poids matériel en s'évanouissant. Mais si cette matérialité physique et temporelle n'apparaît plus aussi ostensiblement, cela ne veut pas dire que la notion temporelle a complètement disparu, bien au contraire. Elle nous semble s'être déplacée de la lecture au support lui-même. En effet, c'est le lecteur qui, dans la lecture d'imprimé, est maître du temps, c'est de lui, de sa vitesse de progression, de son envie que dépend la vitesse d'écoulement des pages<sup>208</sup>. Le temps est lié à la protention, au désir. Il est indissociable du lecteur réel<sup>209</sup>, ce qui a pu faire dire à Michel Picard que « dominer le texte dans son ensemble, comprendre, c'est se placer de quelque manière hors du temps »<sup>210</sup>. À nouveau, le lecteur se trouve « hors de », cette fois non plus de l'espace textuel mais du temps. Une « machine à organiser le temps », c'est ainsi que Katherine Hayles<sup>211</sup> présente l'œuvre numérique :

*Displayed in space, print poetry also has a temporal dimension that writers have traditionally brought out through devices such as punctuation, line breaks, spacing between and within words, font type and size, and white space, as well as through unusual and innovative procedures too numerous to list here. Until recently, however, these were passive devices, unchangeable once they were durably inscribed as ink on paper. With the advent of digital technology, writers have more flexibility in how they can employ the temporal dimension as*

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>208</sup> Nous reviendrons sur les propos de Marielle Macé pour qui « devant un poème, tout lecteur exerce sa capacité plus ou moins grande à suivre une configuration temporelle, à y répliquer, et à réinvestir cette expérience dans l'élaboration de sa propre temporalité intérieure. » (voir *Façons de lire, manière d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 152).

<sup>209</sup> Michel Picard associe le désir au « lu », mais le désir est forcément associé à l'action du lecteur, c'est-à-dire au lecteur empirique. C'est donc le « lu » qui motive le « liseur ».

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>211</sup> « *I propose thinking about the digital poem, paraphrasing William Carlos Williams, as a machine to organize time.* », [ je propose de penser le poème numérique comme une machine à organiser le temps, pour paraphraser William Carlos Williams. ], (voir Katherine Hayles « The Time of Digital Poetry: From Object to Event », *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, Editions Morris Adalaide and Swiss Thomas, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 181.)



*resources in their writing practices.*

[Disposée dans l'espace, la poésie imprimée a également une dimension temporelle que les écrivains ont traditionnellement mise en place à travers des dispositifs tels que la ponctuation, les sauts de ligne, l'espacement entre et dans les mots, le type de police et la taille, et l'espace blanc, ainsi que par des dispositifs surprenants et innovateurs trop nombreux à énumérer ici. Jusqu'à récemment, cependant, il s'agissait de dispositifs passifs, inchangeables une fois qu'ils ont été inscrits de façon durable par l'encre sur le papier. Avec l'avènement de la technologie numérique, les écrivains ont plus de souplesse dans la façon d'employer la dimension temporelle comme ressources dans leurs pratiques d'écriture.]<sup>212</sup>

Qu'en est-il des œuvres de notre corpus ? Commençons par la question de la linéarité. Le temps de lecture est conditionné par l'œuvre elle-même qui impose son propre rythme, son propre *tempo* au lecteur. Le temps est matériellement inscrit dans l'œuvre. L'affirmation de Barthes selon laquelle « le temps n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent... le récit et la langue ne connaissent qu'un temps sémiologique »<sup>213</sup> n'est plus valide lorsqu'il s'agit d'œuvres numériques dans la mesure où elles utilisent le mouvement, des procédés liés à l'apparition du texte. Le temps n'est plus uniquement sémiologique, il est matériellement inscrit dans l'œuvre. Les procédés dynamiques du texte conduisent à une constante actualisation qui entraîne le lecteur dans un présent du discours. Comment comprendre l'intrusion des *pop up's* d'Annie Abrahams si ce n'est dans l'apparition, à un moment présent d'une parole, d'un discours au présent, manifestant sa présence et son présent par la rupture d'un espace inscrit dans une temporalité (ou atemporalité, puisque le « bureau » sur lequel s'incruste le *pop-up* est malgré tout un élément permanent) qui est celle du lecteur ? Comment comprendre « Arcoiris paranoïco » si ce n'est comme une dépossession et du temps et de la possibilité de lecture ? La lecture ne peut se faire que dans la saisie d'un instantané, bien loin de la nécessaire linéarité chronologique de la lecture d'imprimé. A *contrario*, GGAAG semble bien proposer dans son principe même une forme de liberté temporelle, qui permet au lecteur, en arrêtant la gesticulation de son avatar, de prendre le temps de lire, s'il le désire. La dynamique ludique exclut certes les pauses, mais rien n'empêche le lecteur/joueur de résister pour « prendre le temps de lire ». Nous retrouvons dans GGAAG une organisation bien proche de celle de la lecture de récit ou de poésie imprimés, où le lecteur reste maître de son temps dans une organisation somme toute assez linéaire, à l'image de la progression bien souvent présente dans les différents niveaux de

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>213</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » *Communications*, n°8, 1966, p. 1-17.  
URL : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113) (page consultée le 20/01/2020)

GGGAAG.

Ainsi, l'œuvre numérique s'adresse à un lecteur qu'elle insère dans sa propre temporalité, dans son propre discours. En visant le corps du lecteur, elle lui impose sa propre matérialité. L'interpellation passe non seulement par une inscription dans un espace mais aussi par une temporalité imposée, ou du moins conflictuelle. Nous retrouvons ici une figure d'une certaine aliénation. Dépossédé de son « temps de lecture », le sujet se trouve face à une œuvre étrangère, qui lui échappe, spatialement et temporellement. Et face à cette étrangeté, il se trouve, une fois de plus, renvoyé à sa propre condition.

Le corps du lecteur est finalement bien plus qu'un simple outil au service de cette opération que serait la lecture. En effet, l'œuvre numérique, en produisant son sujet, par les moyens d'interpellation que nous avons repérés, le construit d'abord en tant que corps. C'est un corps regardant qui est nécessaire aux poèmes de José Aburto, c'est un corps mouvant et jouant qui intervient dans *GGGAAG*, un corps sensible, émotionnel, qui est sollicité par *Being Human*. La dimension poétique intervient, non seulement parce que la sensibilité du lecteur est mise en jeu, dans une sorte de « lyrisme physique » sur lequel nous reviendrons, mais surtout parce que ce corps est, à chaque fois, questionné, mis en tension, dans son rapport à la lecture. Nous ne pouvons nous empêcher de nous référer à une conception de la poésie comprise comme génératrice de mouvement – encore une idée qu'il nous faudra rattacher au lyrisme – au sein même du lecteur, avec la particularité ici, de s'adresser à un lecteur très matériel. Si l'on en revient aux catégories proposées par Michel Picard, le liseur, dans ses possibilités physiques, s'oppose aux désirs du lu, ce qui a sans doute pour effet, mais nous le verrons plus tard, de « réveiller » le lectant. Par ailleurs, ce conflit ne prend pas seulement place dans l'espace de l'écran, mais également dans le temps, un temps qui échappe au lecteur, dont la vitesse l'aliène dans son désir de lecture.

Nous avons essayé de montrer comment le numérique instituait son lecteur, ou plutôt « ses » lecteurs. Chacune des œuvres de notre corpus choisit ses techniques d'interpellation et constitue finalement un sujet très différent. Contrairement à ce que l'on aurait pu imaginer dans un milieu où domine le virtuel, il s'agit d'abord d'un destinataire physique, matériel, dont le geste opératoire est nécessaire à l'existence de l'œuvre. Parce que celle-ci s'appuie sur des

procédés multimédia, ergodiques, elle met l'accent sur le lecteur empirique. Le lecteur de Jason Nelson est avant tout un être en mouvement, comme en témoigne son double, son avatar. Celui de José Aburto apparaît comme un point de vue, un regardeur tandis qu'Annie Abrahams insiste davantage sur l'aspect « communicant » de celui auquel elle s'adresse. Grâce à l'inscription dans un contexte de communication, le lecteur est sollicité en tant que personne « réelle ». Pris à partie par le texte, il est par ailleurs amené à assumer d'autres fonctions que celles rencontrées habituellement dans l'imprimé. Le lecteur numérique entre ainsi en tension avec une figure lectorale plus traditionnelle, en dépasse les fonctions. Son pouvoir sur l'œuvre s'en trouve-t-il augmenté ? Au contraire, il semble ne plus en être le maître, du moins en ce qui concerne la dimension temporelle et parfois l'action même de lecture, dans son déroulement, dans sa progression. C'est l'œuvre qui par ses propriétés multimédia s'impose au lecteur.

En insistant sur le lecteur empirique, condition nécessaire de sa réalisation, en le plaçant à l'extérieur, l'œuvre peut avoir tendance à l'objectiver, voire à l'aliéner. Il devient un corps avant d'être une force herméneutique. Ce corps, lié à l'opérativité de l'œuvre, ne serait-il pas, d'une certaine manière, subordonné à l'œuvre ? Ne se constituerait-il pas ainsi en tant qu'objet de l'œuvre et non sujet ? Lorsque le lecteur agit comme sujet, c'est souvent en dehors de sa position « naturelle », quand un autre rôle lui est proposé : critique, scripteur, créateur d'un discours autre que celui proposé par l'œuvre. La position du lecteur empirique, hors de l'espace textuel, telle que nous la rencontrons dans les œuvres, fait obstacle bien souvent à une possible interprétation du texte. Opérativité et herméneutique semblent constamment s'affronter, comme l'intérieur s'oppose à l'extérieur, comme le sujet à l'objet. Ne peut-on échapper à cette dualité quand il s'agit du numérique ? Le numérique ne serait-il pas justement l'occasion de dépasser cette dialectique ? La lecture interprétative nécessite-t-elle forcément une intériorisation ? ne peut-on comprendre que de l'intérieur ? La poésie numérique semble pour l'instant insister davantage sur le sensible que l'intelligible.

Toutefois, en même temps, en instituant une frontière entre le lecteur et l'œuvre numérique, frontière qui objective le lecteur, l'œuvre ne se transforme-t-elle pas également en objet ? La frontière est une arme à double tranchant. Si elle impose un espace à son destinataire, elle procède de même pour elle-même, devenant à son tour objet. Et si l'œuvre se transforme également en objet, alors le sujet peut agir sur elle et retrouver son statut de sujet. La relation sujet-objet ne peut se penser que dans une dialectique où chacun est amené

à échanger sa posture avec l'autre. Il nous faut donc modifier notre point de vue et pour mieux observer le lecteur, nous intéresser à l'œuvre en tant qu'objet.

## 1.2. Le lecteur et l'objet (à lire)

Les théories, et surtout celles de la lecture, insistent sur l'action du lecteur, même si elles en reviennent toujours à une étude du texte et ne se préoccupent guère de son destinataire. L'action nécessite une extériorisation de celui-ci. Placé aux frontières de l'œuvre et non plus inscrit *dans* l'œuvre, il peut alors considérer celle-ci comme un objet, avec une certaine distance qui lui permet d'agir sur elle. C'est cet écart entre l'œuvre et le lecteur qui permet d'instaurer la relation, le dialogue entre l'une et l'autre, situant chacun dans une position, qui de sujet, qui d'objet. C'est sans doute déjà le principe de toute lecture qui, on l'a vu, nécessite une prise de recul<sup>214</sup> par rapport au texte.

Si jusqu'à présent nous nous sommes intéressée à l'emplacement du lecteur que le dispositif institue en le plaçant hors de l'œuvre, et, contrairement à nos attentes, davantage en position d'objet que de sujet du texte finalement, il nous semble pertinent d'appréhender l'œuvre numérique en tant qu'objet. En cela, nous nous conformons à la vision de l'œuvre-ovni telle que la conçoit Christophe Hanna :

Considérer un texte littéraire comme un ovni signifiera d'abord faire face à un « objet » et vouloir trouver le moyen de décrire ce qu'il (nous) fait, ce que nous pouvons en faire dans un contexte donné.<sup>215</sup>

Comment l'œuvre numérique se constitue-t-elle comme objet, par rapport à un sujet-lecteur ? Le mot « objet » sous-entend une certaine matérialité que nous aurons à cœur d'explorer, mais ce terme suppose également que le lecteur peut en devenir le maître, intervenir en son sein. Cette objectivation de l'objet poétique ne semble pas sans danger si

---

<sup>214</sup> La prise de recul est généralement associée à l'interprétation, alors qu'ici, elle est matérielle. Elle concerne le corps du lecteur, ce qui permet le dévoilement physique de l'œuvre.

<sup>215</sup> Christophe Hanna, *op. cit.*, p. 11.

l'on en croit Michel Collot :

En acquérant dans le poème l'épaisseur d'une chose, le mot risque de devenir totalement opaque, si bien que l'on peut cesser de voir à travers lui l'objet qu'il désigne. Certaines poétiques radicalisent cette opacification, au point de faire du mot un "aboli bibelot d'inanité sonore" et de la poésie un langage-objet qui tend à se substituer au monde des choses au lieu de renvoyer à lui.<sup>216</sup>

Face à l'écran, nous avons évoqué précédemment la possibilité de deux attitudes bien différentes. Le destinataire peut considérer l'œuvre numérique à la fois comme une forme presque livresque, incitant à une lecture semblable à celle expérimentée face à l'imprimé. Il a le choix, au contraire, d'adopter un autre comportement parce qu'il aura le sentiment d'une matérialité autre. Jusqu'à présent, nous avons envisagé l'œuvre numérique davantage dans sa différence d'avec l'imprimé, dans la multiplicité de lecteurs et de lectures qu'engendrait le multimédia ; il pourrait désormais être judicieux d'observer aussi cette matérialité et son rapport au lecteur dans sa similitude avec l'imprimé. Yves Jeanneret insiste en effet sur la matérialité du numérique qui s'établit seulement dans un rapport de citation de l'écrit :

Outre sa propre matérialité (réseau, mémoire, écran, clavier, etc.), l'écrit informatisé est une reprise, une citation, une mise en abyme de toutes les matérialités de la culture documentaire. [...] Il n'y a donc pas dans l'écrit d'écran une perte de matérialité, mais au contraire une double présence du matériel, une matérialité au carré : celle qui caractérise le média lui-même, et celle que le média éprouve le besoin de citer.<sup>217</sup>

Katherine Hayles fait également la même remarque :

*The first-generation works were more like books than they were like the second-generation electronic literature, because they operated by replacing one screen of text with another, much as books goes from one page to another.*

[Les œuvres de première génération ressemblaient plus à des livres qu'à la littérature électronique de deuxième génération, car elles fonctionnaient en remplaçant un écran de texte par un autre, tout comme les livres passent d'une page à l'autre.]<sup>218</sup>

Le lecteur a bien conscience qu'il n'a pas dans les mains un livre et qu'il se trouve face à un écran, dans une matérialité différente, dans une position de lecture modifiée. L'objet-livre n'est certes pas ce que nous avons actuellement devant les yeux, mais peut-être certains effets visuels ou procédés sont-ils encore présents de façon à conforter le lecteur dans une attitude de lecture semblable à celle qu'il pourrait connaître face à un support imprimé. Pour

---

<sup>216</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Puf, Collection Écriture, 1989, p. 178. Ici se pose donc également la question de la référence sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

<sup>217</sup> Yves Jeanneret, *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Villeneuve d'Ascq, Éditions universitaires du Septentrion, 2007, p. 116.

Yves Jeanneret reprend finalement l'idée de « remediation » développée par Jay David Bolter et Richard Grusin (voir *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge, MIT press, 2000)

<sup>218</sup> Katherine Hayles, *Writing Machine*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 37.

Serge Bouchardon :

Un récit imprimé propose une matérialité qui nous paraît naturelle. En revanche, dans le récit littéraire interactif, les conventions de manipulation du dispositif de lecture ne sont pas établies, soit parce qu'elles sont encore en construction, soit parce qu'elles ne pourront pas se naturaliser.<sup>219</sup>

Nous ne devons pas oublier que le support numérique est encore relativement neuf dans nos imaginaires et nos habitudes de lecteur, l'imprimé est loin d'avoir disparu et conditionne toujours nos pratiques lectorales. L'objet-livre, qu'il s'agisse de récit ou de poésie, reste dans nos mémoires. Il demeure donc nécessaire de comparer support imprimé et support numérique, dans une perspective de remédiation, telle que peut l'éprouver le lecteur.

Nous avons assimilé l'œuvre numérique à un objet, à l'extérieur duquel se trouverait le lecteur ou ce qui en fait fonction. Mais comment identifier un objet ? Jusqu'à présent, nous l'avons défini dans un rapport d'extériorité et d'intériorité supposées, c'est-à-dire que nous l'avons exploré à partir d'une frontière délimitant deux espaces, celui du lecteur et celui de l'objet. Cette délimitation spatiale est d'ailleurs traduite par les idées de paratexte ou péri-texte qui apparaissent comme des espaces de médiation, de transition. L'objet est ainsi une forme finie, close. Le livre, le texte imprimé est, quant à lui, également aisément reconnaissable dans ses limites matérielles : la couverture, le nombre de pages indiqué, autant de frontières « naturelles ». Qu'en est-il de l'œuvre numérique qui se situe sur un support plus immatériel et indéterminé ?

Dans un premier temps nous allons nous intéresser à la notion de frontière, à la façon dont l'objet numérique manifeste, ou non, sa finitude et dans quelle mesure celle-ci peut être synonyme de maîtrise du lecteur sur l'objet.

---

<sup>219</sup> Serge Bouchardon, « Le récit littéraire : une esthétique de la matérialité », in *E-Formes : écritures visuelles sur support numérique*, sous la direction de Monique Maza et d'Alexandra Saemmer, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 136.

### 1.2.1. Globalité et finitude de l'œuvre numérique

Le numérique aime à jouer avec la notion de limite, avec le fantasme d'un espace qui en serait dépourvu. *A contrario*, considérer l'œuvre numérique comme un objet, c'est l'envisager comme un tout, circonscrit par ses frontières, doté d'une unité, voire d'une certaine identité. Si le livre, par sa présence manifeste sur nos étagères, constitue évidemment un objet, si le poème, quand il se déploie sur la page, propose une globalité, peut-on en dire autant du texte sur écran ? L'objet se définit par la perception que l'on en a, par la prise en main par exemple. Or, celle-ci est ici d'une tout autre nature... Une nouvelle fois, nous serions face à deux imaginaires qui s'affrontent, du moins pour ce qui relève de la disposition spatiale de l'objet. Mais peut-être cette opposition n'est-elle qu'apparente ? Il est nécessaire de revenir sur les marques qui permettent de reconnaître l'objet-livre pour les comparer à ce que le lecteur peut rencontrer, face à l'ordinateur. L'œuvre numérique est-elle si différente ? Comment se constitue-t-elle en tant qu'objet, « malgré tout » ? Par ailleurs, le poème est également souvent présenté comme une forme finie, délimitée dans l'espace, jouant sur les blancs. Il est nécessaire de questionner le poème numérique à l'aune de la forme « traditionnelle », enclose dans ses limites, pour mieux comprendre la lecture qui en est faite. Il nous faut revenir à des notions attachées à l'« objet-livre » telles que le titre, le sommaire... autant d'outils mis à la disposition du lecteur pour lui servir de guide, pour organiser et diriger sa lecture. Visiblement les auteurs de notre corpus se réfèrent, certes chacun à leur manière, à des formes antérieures, proches de celles rencontrées dans l'imprimé, pour les respecter, en présentant par exemple un poème par page, reproduisant ainsi la disposition papier, pour en détourner les codes, ou enfin s'en affranchir totalement. À chaque fois, c'est un chemin de lecture différent qui est proposé au lecteur.

#### 1.2.1.1. Le titre en question

Hors le poids des pages, plusieurs éléments contribuent à unifier le livre pour en faire un objet « homogène » : le titre, désignant métonymiquement l'œuvre, s'avère un facteur de



reconnaissance en tant qu'objet cohérent. Indice écrit et lisible de cette frontière qui détermine l'œuvre en lui donnant un nom, il institue son intégrité, séparant une œuvre d'une autre. Si nous ne pouvons plus nous attacher au poids de l'œuvre numérique – encore que le mot « poids » soit utilisé également en informatique –, nous avons encore la possibilité de nous intéresser à l'inscription titulaire. Peut-on repérer un titre, globalisant, dans les œuvres de notre corpus ?

Face à une géographie textuelle différente, c'est la question de la localisation qui apparaît en premier. Où trouver un titre sur les pages d'Annie Abrahams, de José Aburto et de Jason Nelson ?

Gérard Genette le rappelle :

Dans le régime actuel, le titre comporte quatre emplacements presque obligatoires et passablement redondants : la première de couverture, le dos de couverture, la page de titre et la page de faux titre qui ne comporte en principe que lui, sous une forme éventuellement abrégée. Mais on le trouve encore fréquemment rappelé sur la quatrième de couverture et/ou en titre courant, c'est-à-dire en haut de pages, position qu'il partage éventuellement avec les titres de chapitres<sup>220</sup>.

Il est difficile de retrouver les quatre emplacements mentionnés par Gérard Genette dans un travail numérique. Seule, la page d'ouverture du site nous semble correspondre à une première de couverture mais comporte-t-elle pour autant un titre ? La première page du travail de José Aburto (J. A. Figure 2 sommaire) ne propose rien que l'on puisse identifier en tant que tel, que ce soit par une police de caractère plus importante, une place centrale<sup>221</sup>. Le lecteur se retrouve face à une série de subdivisions, qui apparaissent comme autant de catégories génériques. Toutefois, les poèmes, quel que soit l'onglet choisi par le lecteur, se présentent toujours sous la même adresse : *entalpia.pe*. Est-ce cette adresse qu'il faut considérer comme un titre ? Peut-être pourrait-on voir ici, et ici seulement, un élément unificateur jouant le rôle de titre. Comme le titre en général, l'adresse est située en haut de l'écran, dans une fenêtre isolée, à la marge de l'œuvre, dans un espace encore paratextuel. L'un et l'autre ont le même rôle métonymique, la même fonction de désignation et permettent un repérage dans l'espace d'Internet. Le titre sous-entend le contenu, l'adresse lui donne accès. On retrouve ici une des fonctions attribuées par Gérard Genette au titre, celle

---

<sup>220</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, Points Essais, 2002, « Les titres », p. 69.

<sup>221</sup> La même remarque peut être faite pour le « nouveau » site de José Aburto. Rien n'évoque, *a priori*, quoi que ce soit qui ressemble à un titre, si ce n'est l'adresse qui héberge le site, adresse qui n'a pas varié d'un site à l'autre.

de désignation, au sens pratique<sup>222</sup>. Il faut cependant noter que si l'adresse vaut comme titre, elle s'attache au site en entier et ne permet pas d'individualiser une partie ou une autre. Sont rassemblés sous le nom d'*Entalpia* les différents poèmes, la biographie de l'auteur, ses essais, les articles le concernant... Le site ne présente pas seulement les œuvres dans leur singularité mais l'œuvre tout entière de l'auteur. La même hétérogénéité se retrouve sur le site de Jason Nelson, comme sur celui d'Annie Abrahams. Ces deux sites rassemblent à la fois « textes » et paratexte. Le fonctionnement par rapport à l'adresse des sites de Jason Nelson et d'Annie Abrahams est cependant fort différent de celui de José Aburto. L'adresse *www.secrettechnology.com* n'apparaît que sur la page d'accueil, chacun des poèmes qui y figure disposant de sa propre adresse. Aucun classement, une simple juxtaposition chronologique : chaque « poème » ou plutôt « créature » constitue une monade, dont la clôture évoque, justement celle traditionnellement attribuée à la forme poétique. Notons que l'adresse du site ne saurait constituer un titre puisque, cette fois, la page d'ouverture en propose un : *Jason Nelson Oddities and creatures* [Les curiosités et créatures de Jason Nelson]. Ce titre sonne d'ailleurs comme la présentation d'un programme audiovisuel des années cinquante ou soixante. On reconnaît la volonté « rétro » de Jason Nelson : le clin d'œil à une forme de « remédiation » est patent. Reprenant le terme de « creature », le titre fait aussi plaisamment écho à l'œuvre que nous avons choisi d'étudier, ce qui nous confirme dans l'idée du rôle fondateur que celle-ci a pu jouer pour Jason Nelson.

Comparons maintenant ces deux sites, *Entalpia* et *Secrettechnology*, dans leurs relations à l'adresse *http*, à l'appareil titulaire et aux œuvres incluses. Nous pouvons constater que, si dans les deux cas, le site a pour visée d'unifier le travail de son auteur, de le résumer peut-être, le rapport aux œuvres qui sont présentées est bien différent. *Entalpia* offre une forme très structurée, organisant et liant les poèmes. Le dispositif qui, visuellement, associe chaque titre en témoigne. On sent une volonté presque didactique chez José Aburto, aussi bien dans le classement des œuvres que dans la présence des textes qui explicitent sa démarche ou dans les paratextes qui accompagnent les vidéos dans la dernière version du site. Rien de tel pour *Secrettechnology*, les œuvres étant juxtaposées avec, pour seule organisation, une perspective chronologique. Si José Aburto affirme une précision digne du poète-ingénieur, Jason Nelson affiche, au contraire, un flou certain, qui est, par ailleurs, tout

---

<sup>222</sup> Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 59-106.

à fait cohérent avec son refus d'une esthétique digitale normée.

Venons-en maintenant à *Bram.org*. Comme pour *Secrettechnology*, l'adresse du site est différente du titre inscrit sur la page d'ouverture, un en-tête est également proposé : *Collectif writing netart performance vidéo*. La place centrale, la police de caractère plus importante nous incite bien à voir dans cette expression un titre, mais ne s'agit-il pas, comme chez José Aburto, d'une tentative de classification, d'organisation d'une œuvre protéiforme ? Ici aussi, nous retrouvons sous la bannière du site les œuvres elles-mêmes comme le paratexte qui les accompagnent : articles, interviews... La relation avec l'adresse *http* est également totalement différente pour le travail d'Annie Abrahams. La première adresse que nous rencontrons lorsque nous recherchons *Being Human* est d'abord *bram.org*, soit le site personnel sur lequel sont ensuite référencées les différentes versions de *Being Human*. C'est encore l'adresse <http://www.bram.org/indextou.html> que l'on retrouve si l'on clique sur *Being Human 2003* par exemple<sup>223</sup>. Le nom du site est associé à celui du poème comme pour <http://www.bram.org/solitude/index2.htm>. Il n'est donc pas possible d'assimiler ici l'adresse *http* au titre général, elle sert par contre à dénommer des fragments.

Par conséquent, nous sommes devant l'impossibilité, au vu des trois sites de notre corpus d'établir une norme en ce qui concerne un éventuel rôle de l'adresse du site. Néanmoins, son usage, et le lien que cette adresse peut entretenir avec les poèmes répertoriés, révèlent évidemment les intentions de chaque auteur. Si pour José Aburto, on a pu identifier cette adresse à un titre, porteur d'un sens, d'un projet, d'une poétique, il est bien difficile d'en dire autant pour Jason Nelson, l'adresse du site étant sans aucun lien avec les poèmes présentés. Le site apparaît comme un *patchwork* de vignettes, laissant toute liberté au lecteur. Il y aurait beaucoup à dire sur le choix ou le refus des auteurs à donner un titre globalisant. Nul doute qu'un titre fixe l'œuvre, lui imprime une intention dont il ne peut ensuite se défaire. Cette intention est une adresse à destination du lecteur et de ce fait établit avec lui un certain type de relation. Là encore, la présence du titre fige l'œuvre, comme objet, comme elle scelle le lien qui s'établit avec le lecteur. Dans le cas de *GGGAAG*, l'injonction

---

<sup>223</sup> *Being Human 1997/1998* <http://www.bram.org/index3.htm>

*Being Human 2003* <http://www.bram.org/indextou.html>

*Being Human 2004* <http://www.bram.org/indexifr.htm>

*Being Human 2005* <http://www.bram.org/indexsound.html>

*Being Human 2006* <http://www.bram.org/indexwhy.html>

*Being Human 2007* <http://www.bram.org/indexlake.html>

Il est assez difficile de voir une cohérence dans les « titres » présents dans les adresses *http*.

titulaire est très forte. Du titre dépendent bien évidemment les attentes du lecteur. L'absence du titre, comme pour *Entalpia*, que nous avons dû, de notre propre chef, nommer, ou son inscription variable et mouvante, comme pour *Being Human*, laisse davantage de liberté au lecteur. L'œuvre devient moins compacte et homogène, plus malléable et perméable à l'action du lecteur<sup>224</sup>.

#### 1.2.1.2. Remédiation livresque

L'objet numérique pourrait se définir dans une référence à l'objet livresque, en réutiliser les codes, mais à quelles fins ? Attardons-nous cependant, non plus sur le site, mais sur l'œuvre, unique, de Jason Nelson que nous essayons d'étudier. *GGGAAG* correspond, dans son approche titulaire, parfaitement au modèle relevé par Gérard Genette, comportant un titre et son sous-titre, voire un sous-sous titre : le premier titre serait *Game, game, game and again game*, le sous-titre « *Belief systems are small clumsy rolling-type creatures* » [les systèmes de croyance sont des créatures de type roulant, petites et maladroites]<sup>225</sup> et le sous-sous-titre « *design, design, design all clean and usable and entirely dull and lifeless and overblown and besides I can't draw worth a damn* » [dessin, dessin, dessin tout propre et pratique et complètement terne et sans vie et exagéré et d'ailleurs je dessine comme une merde]<sup>226</sup>. La hiérarchie est matérialisée par la police de caractère et l'ordre sur la page : le premier est bien en haut de la page, inscrit en rouge, le deuxième garde la même taille de police, le troisième est beaucoup plus petit. Chaque partie de l'appareil titulaire est reliée par « *or* ». La disposition verticale des différents titres suit l'ordre traditionnel de lecture. L'œil se comporte comme sur une page imprimée. Par la suite, comme l'adresse d'*Entalpia*, le titre apparaît bien comme un titre courant, il est présent à chaque étape, en haut à gauche de l'écran. Néanmoins, étant toujours accompagné du nom de l'auteur, il diffère ainsi d'une production imprimée qui ne signale, généralement, le nom de l'auteur que sur la couverture, la première page. Nous avons déjà mentionné l'importance accordée à l'affirmation de la fonction auctoriale, en voilà encore un exemple. L'appareil titulaire est surabondamment

---

<sup>224</sup> Encore une fois, le fait que nous ayons eu et que nous ayons pu dénommer *Entalpia*, en est la preuve.

<sup>225</sup> Amélie Paquet propose « Un jeu où les systèmes de croyances sont des petites créatures, maladroites et rondes » (URL : [revuebleuorange.org/bleuorange/03/nelson/](http://revuebleuorange.org/bleuorange/03/nelson/), page consultée le 15/05/2017)

<sup>226</sup> La traduction d'Amélie Paquet est plus « *soft* » : « Un jeu où le graphisme n'est pas un art propre et pratique et totalement monotone et sans vie et enflé en plus et d'ailleurs je dessine très mal. »

représenté sur la première page de *GGAAG*, vraisemblablement dans une référence parodique à l'objet livresque. Pour Jason Nelson, l'œuvre numérique se construit bien en référence aux codes et à la matérialité livresques mais de façon à les détourner.

Annie Abrahams présente une référence aux codes livresques plus anodine au premier abord. Elle ne mentionne le titre de l'œuvre qui nous intéresse que sur la page d'accueil (A. A. Figure 1 écran d'accueil)<sup>227</sup>, la page de sommaire de *Being Human 2004* (A. A. Figure 2 C)<sup>228</sup> et seulement *Being Human 2007* (A. A. Figure 2 F)<sup>229</sup>. Il est assez étonnant que le titre n'apparaisse pas sur les premières pages de *Being Human 2003* (A. A. Figure 2 B)<sup>230</sup>, *Being Human 2005* (A. A. Figure 2 D)<sup>231</sup> et *Being Human 2006* (A. A. Figure 2 E)<sup>232</sup>.

Dans quelle mesure avons-nous affaire à plusieurs « chapitres » ? Des œuvres disjointes ou une seule ? La répétition du « titre » *Being Human* sur la première page du site pousse le lecteur à considérer chaque partie comme la suite de la précédente, comme l'y engage la succession temporelle des années, alors qu'en fait il ne s'agit peut-être que de versions différentes d'une même œuvre. Pourquoi ne pas avoir maintenu *Being Human* en titre courant sur toutes les versions ? La variation témoigne justement d'une interrogation sur l'œuvre en tant qu'objet immuable fixé et conditionne ainsi la lecture. Le lecteur se lancera différemment dans une œuvre qu'il sait finie, enfermée dans la clôture de son titre ou dans un espace mouvant soumis à des variations<sup>233</sup>. La première page de *Being Human 2004* comme celle de *Being Human 2007* (même si cette dernière semble moins organisée de façon livresque), se rapproche davantage d'une production imprimée, avec un appareil titulaire présent sur la page de garde. L'écran de l'ordinateur doit-il être considéré comme un espace s'apparentant à une page ? La situation du titre, en haut, à gauche, nous invite à la considérer ainsi. L'œil va en effet instinctivement, naturellement, chercher les éléments dans cette portion de page en haut, à gauche, pour y trouver les éléments les plus importants. Il est donc

---

<sup>227</sup> <http://bram.org/>

<sup>228</sup> <http://www.bram.org/indexifr.htm>

<sup>229</sup> <https://www.bram.org/indexlake.html>

<sup>230</sup> <https://www.bram.org/indextou.html>

<sup>231</sup> <https://www.bram.org/indexsound.html>

<sup>232</sup> <https://www.bram.org/indexwhy.html>

<sup>233</sup> La lecture est-elle une action qui ne peut que s'inscrire dans une durée limitée, durée limitée par la matérialité, durée qui serait le produit de la matérialité de l'œuvre et de la matérialité de l'action du lecteur ? Durée de lecture = matérialité de l'œuvre X matérialité de l'action du lecteur.

Peut-on imaginer une lecture illimitée ? Une œuvre de textes génératifs comme *And by islands I mean paragraphs* de J. R. Carpenter, sur laquelle nous avons travaillé, propose bien une œuvre qui semble, au premier abord, illimitée mais le lecteur se lasse peut-être avant d'en voir la fin. URL : <http://luckysoap.com/andbyislands/> (page consultée le 23/10/ 2021)

logique finalement d'y trouver le titre, ce qui est le cas dans la version de 2004 comme dans celle de 2007. L'organisation numérique n'est pas si différente ici de celle du texte imprimé. Cependant, les autres « variantes » de *Being Human*, 2003, 2005 et 2006, ne proposent pas une telle inscription. Faut-il en conclure qu'Annie Abrahams y a renoncé ? On peut croire que l'autrice s'éloigne au fil du temps d'une présentation qui ferait référence à l'imprimé. Peut-être également est-ce l'idée de finitude qui lui déplaît. L'œuvre, dénuée de l'indice globalisant du titre, apparaît peut-être plus mouvante, correspondant davantage à un travail en évolution. Seule la page de *Being Human 2004* comporte cette forme que nous avons appelée « sommaire » qui joue le même rôle que le titre, figeant l'œuvre dans des limites dont on a vu qu'elles ne sont pas si faciles à appréhender. On ne repère aucune autre occurrence de *Being Human* dans les poèmes regroupés, pourtant c'est bien ainsi que le travail est dénommé, comme on peut le constater en parcourant les articles qui lui sont consacrés. Par exemple, sur le site *Writingmachines.org*, dédié à l'archéologie des médias, on lit « Annie Abrahams est une artiste du net depuis 15 ans. Ses œuvres de littérature numérique et de net art (*Being Human*, 1997-2007) parlaient déjà du rapport douloureux du corps à la machine »<sup>234</sup>. L'article en question associe dans son adresse *http* le titre et le nom de l'auteur (<https://writingmachines.org/machines-ecritures-4-being-human-de-annie-abrahams/>) en explicitant le lien auctorial par « de ».

Le site, et l'organisation qu'il affiche – ou non – joue néanmoins le rôle que pourrait avoir un appareil titulaire, et amène à s'interroger sur le lien entre cette forme globalisante et les parties qui la composent, voire sur l'éventualité d'une forme de recueil, elle-aussi caractéristique de l'imprimé.

### 1.2.1.3. Du site au recueil ?

Poursuivons notre tentative de comparaison des formes numériques et livresques. Les sites d'Annie Abrahams, Jason Nelson<sup>235</sup> et José Aburto présentant chacun un ensemble de poèmes, il est tentant de faire appel à la notion de recueil pour les explorer. Le terme fait bien

---

<sup>234</sup> <https://writingmachines.org/machines-ecritures-4-being-human-de-annie-abrahams/>

<sup>235</sup> En ce qui concerne Jason Nelson, nous n'étudions qu'une œuvre en particulier. Il est cependant difficile de concevoir le site de Jason Nelson comme un recueil : les différentes œuvres présentées ne sont liées que par la page, commune, qui le présente. Les éléments qui permettraient d'identifier la forme recueillie (relation entre le tout et les parties, dialogue entre les œuvres, titre programmatique) ne sont guère manifestes.

évidemment référence à des conventions et à une certaine matérialité livresque. Le recueil produit un titre unificateur, même s'il ne s'agit que de l'affirmation du genre « poèmes » ou « poésie » ; il propose un regroupement d'œuvres, dans leur fragmentation, rassemblées sous la forme d'un tout dont le sommaire, comme son nom l'indique, fait la somme. Pour Thierry Bissonnette « la notion de recueil offre un angle tout à fait à propos pour penser l'œuvre d'art en tant que système complexe ou objet chaotique »<sup>236</sup>. Le site peut sans doute être défini comme un « système complexe ou objet chaotique » dont la « dynamique énonciative et lectorale »<sup>237</sup> doit être soulignée. C'est cette dynamique qui fonde le recueil et le site, mais cela suffit-il à assimiler le site à un recueil ? L'étude de l'adresse *http* nous a conduite à observer les liens entre le site et les œuvres à lire, entre le tout et les parties qui le composent. Nous avons vu que seule Annie Abrahams proposait un véritable titre de recueil, encore que celui-ci ne soit guère visible sur les pages offrant à la lecture les textes qui le composent. Toutefois, la forme « recueillair » se manifeste par un mode de lecture particulier, jouant sur un morcellement – temporel – de la lecture et s'opposant à la linéarité que l'on pourrait attribuer, par exemple, au genre romanesque. La fragmentation associée au recueil est, à la fois, à porter au crédit d'une intention poétique – même si nous avons bien conscience que tous les recueils ne sont pas constitués de poésie, et que toute poésie ne se présente pas ainsi – et d'une certaine lecture de poésie qui joue sur le vagabondage, la rupture de la continuité de l'objet-livre. Mais, si celui-ci n'existe plus dans sa continuité très matérielle, peut-on encore parler de « recueil » ? Ce sont les chemins de lecture dessinés par les œuvres qui permettront d'en décider.

Pour Annie Abrahams, dans *Being Human* 2004, nous avons identifié une forme de sommaire (A. A. Figure 2 C)<sup>238</sup>. L'expression « index » est mentionnée dans l'adresse correspondant à cette page, la place prédominante de *Being Human*, la taille de la police de caractère, plus importante, a permis de l'identifier en tant que titre de l'œuvre tout entière. En dessous du titre, se trouve un bloc qui reprend des mots « solitude » « séparation/separation » « understand » « comprendre », « je suis une œuvre d'art/ I am an artwork », « a kiss », « » compliments » « afraid », « peur », « touch », « touchez »,

---

<sup>236</sup> Thierry Bissonnette, « Esthétique du désordre et poétique du recueil de poèmes contemporains », in *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, (Irène Langlet, dir.) Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 141.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>238</sup> <http://www.bram.org/indexifr.htm>

« confrontation », « jamais d'accord », « relax ». Ces termes sont isolés de l'ensemble du paragraphe par la couleur rouge de la police, indice du fait qu'ils sont également porteurs d'un lien. Dans la mesure où un seul mot, grâce au lien, résume une page et lui donne accès, on peut le considérer comme un titre<sup>239</sup>, concernant le poème cette fois. La proximité du bloc récapitulatif des divers liens accessibles autorise l'appellation de « sommaire ». Le même texte, semble-t-il, revient sur la page de *Being Human 2005* (A. A. Figure 2 D)<sup>240</sup>, sans la mention du titre, on l'a dit, mais avec le même rôle de sommaire. *Being Human 2006* (A. A. Figure 2 E)<sup>241</sup> et *Being Human 2007* (A. A. Figure 2 F)<sup>242</sup> proposent un système semblable, peut-être moins développé, dans lequel les titres associés à un lien sont inscrits en rouge. Chaque année s'apparente ainsi à un recueil puisque les œuvres y sont collectées et rassemblées. Le sommaire propose cette lecture typique du recueil qui veut que l'on ait accès aux fragments de façon isolée, en collection organisée, parfois chronologique. Pour Thierry Bissonette, le recueil est représentatif d'une « polyphonie »<sup>243</sup>. Le terme serait à prendre ici au sens propre et nous reviendrons sur cette expression qui qualifie si bien le travail d'Annie Abrahams. Nous contenterons de relever dans le sommaire la présence d'une forme dialoguée : « do you want a kiss ? Some compliments ? Je ne sais pas ce que je veux... ». Les poèmes se répondent – et cette fois encore, on constate que le numérique, et surtout le travail d'Annie Abrahams, matérialise, concrétise la figure de la communication – mais c'est le lecteur qui doit activer ce dialogue en ouvrant chaque lien. C'est bien le lecteur qui aura le dernier mot.

Il nous a semblé, dans un premier temps, que José Aburto reprenait, lui aussi, d'une certaine façon, la forme du recueil imprimé sur son site. En cliquant sur *Entalpia*<sup>244</sup>, on obtient un unique écran (J. A. Figure 2 sommaire) qui liste les titres des différentes pages. On peut assurément parler de « titres » puisque chaque élément est présenté de façon séparée, isolé des autres. Le mot correspond bien à une seule œuvre, circonscrite dans l'écran auquel donne accès le lien. La séparation est rendue visible par la mise en évidence du lien lorsque le curseur l'approche : la couleur grise du titre passe alors au rouge. La plupart sont brefs, le plus souvent constitués par un nom ou un groupe nominal « Arte poetica », « In munda », « En

---

<sup>239</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 59-106.

<sup>240</sup> <https://www.bram.org/indexsound.html>

<sup>241</sup> <https://www.bram.org/indexwhy.html>

<sup>242</sup> <https://www.bram.org/indexlake.html>

<sup>243</sup> Thierry Bissonette, *op. cit.*, p. 143.

<sup>244</sup> <http://www.entalpia.pe/>



movimiento », « Mis palabras », « Ros[z]a », « Arcoiris paranoico », « Conversación », « Propagación de la fragilidad », « Concepción del dragón », « Aplicación de la fuerza de gravedad a los corpos inmóviles », « De regreso », « Conditionales », « Grandes esferas celestes », « Paraisos y nos lugares », « Fantasma », « Sospecha », « Partidas », parfois un groupe adjectival « Mal envuelto » « Echada ». Avec « La niña y las cosas » se manifeste la formulation habituelle de la fable. Si l'on ne retrouve pas la « polyphonie » notable dans *Being human*, ces titres sont bien souvent en lien avec un certain lyrisme, lié à la parole et au mouvement du monde. Comme sur la page d'accueil de *Being Human 2004*, l'accumulation forme le sommaire et donne accès aux œuvres nommées. Le sommaire n'est pas uniquement la présentation des titres ; il est aussi la porte qui ouvre sur les œuvres, propose déjà des pistes herméneutiques<sup>245</sup>.

Du point de vue de la lecture, la présence d'un sommaire traduit la possibilité de circulation dans l'œuvre. Dans le cas des œuvres de José Aburto, chaque écran existe de façon tout à fait indépendante par rapport aux autres. Le passage à une autre œuvre se fait toujours de la même façon : il faut revenir à l'écran de départ, celui que nous avons présenté comme un sommaire. Le retour au sommaire se fait par le biais de la flèche. Ainsi, l'œuvre apparaît bien comme un recueil constitué *a priori* d'éléments distincts et séparés. Le lecteur ne perçoit l'œuvre que par la fragmentation, sa lecture est ainsi elle aussi constituée de moments séparés ; par ailleurs, ajoutons que le *modus operandi* de chaque poème est différent. À nouveau, le lecteur ne peut s'installer dans une pratique, habituelle, recommencée à l'identique à chaque poème. Il lui faut chercher, encore et encore, les moyens de déployer le poème. La pratique de lecture s'en trouve renouvelée inlassablement. Le recueil ne constitue pas une forme de linéarité. Même si les poèmes sont réunis sous la même bannière, ou plutôt le même titre, chacun constitue une rupture dans le processus de lecture. Le recueil propose davantage une forme en étoile, dont le sommaire figure le centre, et les œuvres les différents rayons, configuration vraisemblablement étrangère à l'imprimé.

---

<sup>245</sup> Les poèmes José Aburto sont désormais recensés à l'adresse suivante : [http://entalpia.pe/entalpia/web\\_az/poemasAZ.html](http://entalpia.pe/entalpia/web_az/poemasAZ.html). Les titres sont également mentionnés mais l'effet « recueil » est moins sensible, les titres ne constituent plus un sommaire comme sur le site précédent et sont organisés sous forme de liste. Par contre, l'inscription temporelle, la contextualisation des poèmes y est plus évidente, puisque la date de chaque œuvre y est précisée. José Aburto rejoint, tardivement, une disposition qui était, depuis le début de nos recherches, celle de Jason Nelson et Annie Abrahams. Nous voulons y voir un souci d'historicisation de l'œuvre numérique, chaque auteur semblant conscient d'inaugurer un genre. La disparition de *Flash*, entraînant l'obsolescence de certains poèmes, a révélé la nécessité d'une politique d'archivage, tâche à laquelle s'est par ailleurs attelé José Aburto.

*Being Human* procède à peu près de la même façon par rapport à l'écran initial. Il est plus pratique de retourner à l'accueil pour visionner un autre poème. Néanmoins, ce retour n'est pas toujours permis par la flèche arrière. La constitution du « recueil » est beaucoup moins simple que chez José Aburto qui semble uniquement superposer les œuvres sans faire apparaître de lien entre elles, sans proposer de projet de construction, autre que la réflexion générique<sup>246</sup>. Chez Annie Abrahams, certains poèmes sont par ailleurs liés les uns aux autres sans qu'il soit nécessaire de revenir à la page sommaire. La structure de la forme du recueil imprimé est alors remise en question mais, de façon paradoxale, comme toujours chez Annie Abrahams, elle peut s'en trouver renforcée. En effet, les poèmes liés les uns aux autres constituent des blocs, comme des sections de recueil. Le fait de passer de l'un à l'autre sans pour autant être contraint de revenir à la page d'accueil engage au contraire à créer du lien, et surtout du sens, d'un poème à l'autre. Une architecture, voire une « architexture », se dessine alors plus nettement.

Il est une fois de plus nécessaire de revenir sur les frontières de l'œuvre qui ne sont pas « réellement » données contrairement à celles de l'œuvre imprimée, immédiatement palpables, sensibles. Le lecteur habitué à l'imprimé n'a pas à chercher les limites de ce qu'il est en train de lire. Elles sont naturellement offertes par la matérialité de l'ouvrage, qu'il s'agisse de la page en tant qu'unité ou du volume, lui-même enfermé dans la couverture. Pages, volume, couverture, constituent physiquement les divisions et les bornes de l'œuvre. Il en va différemment de l'objet numérique. Deux types de frontières doivent être pensés : celle qui marque le début et la fin, et celle de chaque élément constitutif. Les œuvres composant notre corpus forment finalement trois combinaisons différentes de délimitation ou de non-délimitation.

Si l'on prend l'ensemble de l'œuvre, sa globalité présente-t-elle clairement un début et une fin annoncés, perceptibles immédiatement par le lecteur ? Même si la notion de frontière initiale peut être discutée, notamment dans le cas du travail d'Annie Abrahams, elle ne pose généralement guère question. La première page est clairement indiquée comme début, seuil souligné dans *GGGAAG* par la phrase : « *Now the loading is over, maybe you should play now* » [Maintenant le chargement est terminé, vous devriez peut-être commencer à jouer maintenant]<sup>247</sup>. Précédemment, nous avons repéré sur les pages de *Being Human* et

---

<sup>246</sup> Le principe reste le même dans le nouveau site de José Aburto.

<sup>247</sup> Traduction Amélie Paquet.

*Entalpia* une forme de sommaire, ce qui indique d'ailleurs à la fois le début et sous-entend une finitude. Chaque œuvre constitue un ensemble décomposé en sous-ensembles.

On pourrait, de prime abord, penser que l'écran est l'équivalent de la page, que les bordures de l'écran sont peu ou prou celles de la page. Finalement, c'est ce qui se passe pour *Entalpia* ou pour *GGGAAG*. À chaque niveau de *GGGAAG* correspond une page et c'est en prenant la « porte » que le joueur accèdera à l'étape et à l'écran suivants. La succession numérotée des niveaux aide à l'assimilation en chapitre, chacun incluant une forme de récit. De ce point de vue, nous l'avons dit, la disposition de *GGGAAG* copie celle du roman plus que celle du recueil poétique. La succession entraîne une forme de linéarité et de lecture téléologique. La construction de *GGGAAG* ne pose guère le problème de la frontière de l'œuvre, tout semble donc véritablement clos<sup>248</sup>. Il faut désormais nuancer ce premier point de vue ; une limite échappe au lecteur-joueur, celle de la fin ! Le lecteur ne sait pas quand le jeu va s'arrêter, quand il arrivera au dernier niveau puisque celui-ci n'est pas indiqué dès le départ.

Quelles incidences ces différentes conceptions des limites de l'œuvre ont-elles sur la lecture et son acteur ? Les attentes par rapport à l'œuvre sont forcément différentes. Lorsqu'il n'a pas connaissance des limites, le lecteur peut avoir l'impression de se lancer à l'aventure et c'est tout l'intérêt du jeu... Il est littéralement face à une forme d'inconnu. L'objet n'est plus clairement situé dans l'espace et le temps de la lecture se teinte d'une forme d'indétermination. Par ailleurs, si l'espace de l'œuvre n'est pas saisissable, rien n'empêche également de mettre en doute ses limites temporelles. L'œuvre peut ne pas être « finie » à tous les sens du terme. Quel est le sentiment du lecteur face à une entité dont il ne perçoit pas les contours ? Méfiance ? Inquiétude ? Curiosité ? Chacun réagit sans doute en fonction d'une détermination personnelle, d'une attitude qui peut différer selon sa perception, entre autres, de l'outil informatique. Il est certain qu'alors naît un questionnement qui prend la forme d'une exploration et s'attache, peut-être davantage qu'à lire réellement l'œuvre, à la parcourir pour en explorer les limites. L'objet numérique entre en tension avec l'habitude de lecture. Il serait intéressant à ce titre d'avoir des retours de lecteurs particuliers. Nous ne pouvons, à notre grand regret, nous appuyer que sur notre seule expérience de lectrice. L'impression d'aller à l'aventure participe sans doute du plaisir ludique de l'œuvre numérique,

---

<sup>248</sup> La très forte présence du titre est évidemment un autre indice de cette clôture.

et d'une certaine manière poétique. Il n'est pas impossible que la poésie, en soi, ait affaire avec d'un côté une déréalisation, de l'autre, une exploration de l'espace dans ses frontières, dans ses limites. La poésie pourrait être considérée comme une forme de passage à la limite d'un espace lisuel, et la matérialité de l'œuvre numérique, dans son absence de frontière, contribue à rendre perceptible cet espace « différent ». Poursuivant ainsi la réflexion initiée par les avant-gardes sur la matérialité du texte, sur son rapport à l'espace, la poésie numérique embarque son lecteur, physiquement, dans son questionnement.

Nous avons essayé de montrer que l'objet numérique construisait sa matérialité en référence à l'objet imprimé, toutefois, les œuvres de notre corpus déclinent plusieurs modalités d'être-objet, y compris dans leur rapport au modèle livresque. *GGGAAG* s'affirme comme un objet compact et homogène, qui s'inscrit dans un rapport quasi parodique avec l'objet-livre. Sa matérialité « dure » n'offre finalement que peu de liberté au lecteur. Par certains aspects, *Being Human* et *Entalpia* se rapprochent également du livre, en respectent les codes, mais proposent une matérialité plus souple, faisant la part belle à l'hétérogénéité. Il serait tentant de voir, dans *GGGAAG*, des indices d'une narrativité qui s'opposerait à une proposition de lecture plus libre, plus vagabonde, plus proche de celle que l'on attend de poésie et que l'on pourrait rencontrer dans *Being Human* ou *Entalpia*. On peut voir alors une intéressante contradiction dans l'œuvre de Jason Nelson. Alors que *GGGAAG* se réclame explicitement du genre poétique, il obéit aux codes de lecture du genre romanesque. La tension générique que nous pouvons deviner ici ne doit-elle pas nous inciter à interpréter autrement l'œuvre ? Il existe certainement un imaginaire de la poésie qui s'oppose à l'imaginaire du récit. Si l'un comme l'autre sont amenés à respecter des règles, que les œuvres le plus « modernes » tendent à rejeter, nul doute que la poésie est associée à une forme de liberté dans la lecture que l'on ressent moins dans le récit, vécu davantage comme un dispositif. *GGGAG* nous amène non seulement à comparer lecture d'imprimé et lecture numérique mais également lecture poétique et lecture narrative.

Il est évident que le poème numérique affirme sa singularité par rapport à l'œuvre imprimée. Il se révèle comme un objet hésitant entre homogénéité et hétérogénéité, à l'identité à la fois certaine et mal définie. L'homogénéité n'est pas systématiquement assurée par la présence d'un titre, d'une forme finie. L'hétérogénéité est au contraire renforcée par

l'absence de frontières clairement établies. C'est à notre sens dans cette dialectique présente au sein de l'œuvre que réside la poéticité, poéticité qui entraîne une lecture dynamique. Ainsi, la matérialité de l'œuvre conditionne le lecteur à en faire d'abord l'expérience physique avant d'essayer de la comprendre. L'œuvre est donc d'abord un objet à parcourir, à découvrir dans son déploiement pour en éprouver les frontières<sup>249</sup>. Toutefois, appréhender les confins de l'œuvre n'est-ce pas déjà la comprendre d'une certaine façon ? C'est peut-être le sens de « comprendre » qu'il nous faut faire évoluer. On peut alors admettre que comprendre, « prendre avec » selon l'étymologie, peut-être fausse mais bien pratique, signifie ici prendre avec... la main ! Nous allons donc nous intéresser à l'objet tel qu'il se constitue dans la manipulation.

### 1.2.2. L'objet du geste

Marielle Macé, dans *Façon de lire, manière d'être*, rappelle l'importance de la « part physiologique de la lecture » : « Du texte au lecteur circulent des modèles, des attitudes, des façons de se tenir »<sup>250</sup>. Toutefois ne sont évoqués que des gestes imaginés et non réalisés. La lecture est encore vécue, face au livre imprimé, dans une sage immobilité. Le parcours du poème numérique est tout autre, puisqu'il nécessite une certaine variété de gestes, réels.

Ainsi, l'œuvre devient manipulable et non seulement lisible, elle affirme ses caractéristiques « objectives » d'autant plus fortement qu'elle génère une action autre que la lecture. L'aspect ergodique du numérique permet cette transformation de l'œuvre en objet. Les gestes que nécessite l'œuvre, qui ne sont pas seulement les mouvements habituels de la

---

<sup>249</sup> Nous avons exploré l'œuvre de J. R. Carpenter *...and by islands I mean paragraphs* dont la lecture justement consistait en une exploration de la carte représentée et dont les limites excédaient la page-écran. Là encore, la poéticité de l'œuvre tenait à la perception de la limite ou plutôt de l'absence de limite. (voir « La poésie à l'horizon du numérique : l'exemple de *...and by islands I mean paragraphs* de J. R. Carpenter », in *Usages, formes et enjeux de la poésie numérique*, textes réunis par Claire Chatelet et Gwendolyn Kergoulay, *Komodo 21, La Revue du R.I.R.A.*, décembre 2019.)

<sup>250</sup> Marielle Macé, *Façon de lire, manière d'être*, Gallimard, Collection Essais, 2011, p. 55.

lecture, mouvements de l'œil parcourant les mots ou de la main tournant les pages, lui permettent d'acquérir une certaine matérialité ou du moins une matérialité différente que celle que l'on prête au livre-papier. Ces gestes méritent une attention particulière : ce sont eux qui font la nature ergodique de l'œuvre et incitent à une « lecture » différente, à un rapport différent avec l'objet à lire. Ce sont eux qui entrent en résonance avec la matérialité du lecteur. Comment l'œuvre numérique se constitue-t-elle en tant qu'objet à lire et à manipuler ? En quoi cette manipulation peut-elle être source de poésie ?

Les gestes mis en place dans les œuvres de notre corpus sont extrêmement variés. Il semblerait que chaque œuvre requiert de son lecteur une gestuelle particulière. Peut-on affirmer pour autant que nous sommes face à différentes postures de lecture ? Ce sont vraisemblablement des poétiques distinctes qui s'expriment ici.

#### 1.2.2.1. À chacun son gestème

Quels sont les gestes mis en œuvre par le numérique ? En reprenant les catégories énoncées par Serge Bouchardon, on peut parler pour la plupart des œuvres de « gestèmes », soit :

[...] le premier niveau d'articulation, le niveau le plus bas. Il est le résultat d'un couplage entre une activité physique et une interface d'entrée (par exemple le fait de déplacer la souris ou d'appuyer sur une touche du clavier). Le gestème correspond à " une unité sémiotique distinctive".<sup>251</sup>

On retrouve par la suite tous les actèmes mentionnés par Serge Bouchardon, qu'il s'agisse d' « actionneur » quand le fait de cliquer modifie le visible, de « paramètreur » lorsqu'un déplacement sur la page est en jeu ou de « perturbateur » quand le programme « prend le dessus ». GGAAG se distingue cependant des deux autres éléments de notre corpus en utilisant des actèmes différents. Conformément aux stéréotypes du jeu, GGAAG demande au lecteur-joueur d'utiliser les touches indiquées dans le mode d'emploi. Elles permettent de manipuler, non le texte, mais l'avatar dont la gesticulation conditionne l'apparition du texte. Peut-on parler, comme le fait Serge Bouchardon, de texte modifiable ? Cela ne nous semble guère pertinent ici. Les gestes doivent être associés au déplacement dans

---

<sup>251</sup> Serge Bouchardon, « Des figures de manipulation dans la création numérique », *Protée*, vol. 39, numéro 1, 2011, p. 37–46.

URL : [https://www.academia.edu/9939436/Des\\_figures\\_de\\_manipulation\\_dans\\_la\\_cr%C3%A9ation\\_num%C3%A9rique?auto=download](https://www.academia.edu/9939436/Des_figures_de_manipulation_dans_la_cr%C3%A9ation_num%C3%A9rique?auto=download) (page consultée le 12/06/2018)

l'espace délimité de la page. Le rapport aux gestes est bien différent et *GGGAAG* propose alors une matérialité autre dans la mesure où l'écran est un espace mimétique dans lequel l'avatar évolue en doublant les mouvements du sujet-lecteur. Nous y reviendrons lorsqu'il sera question du jeu lui-même et du simulacre qu'il propose.

Cependant, on peut se demander si tous les gestes sont constitutifs de la matérialité dans la mesure où ils font de l'œuvre un objet à manipuler plus qu'à lire. Certains procèdent peut-être maintenant d'une codification « habituelle » de la lecture sur écran et ne constituent plus un élément de différenciation. Le fait de chercher un lien et de cliquer pour obtenir un nouveau contenu n'est sans doute pas perçu aujourd'hui comme il y a une vingtaine d'années. La différenciation matérielle s'efface. La surprise que pouvait entraîner l'apparition d'une nouvelle page, d'une fenêtre s'est évanouie depuis longtemps. Par ailleurs, le clic est-il véritablement l'équivalent de l'action de tourner une page ? Le geste est sans doute un peu moins automatique et n'évoque pas la même matérialité. Il n'est évidemment pas nécessaire de réfléchir pour passer d'une page imprimée à l'autre mais il est parfois plus délicat de savoir où cliquer pour changer d'écran. La progression dans l'œuvre réclame une forme d'exploration de la page pour la rendre opérationnelle. Le déchiffrement est en quelque sorte redoublé : le geste déchiffre une première fois la page, pour reconnaître les zones cliquables par exemple, avant que l'intellect procède à une autre forme de questionnement. La main précède l'esprit. Le lecteur peut avoir, à ce moment, la conscience d'une certaine matérialité de la page numérique, d'une mise en espace d'un contenu parfois peu évidente. C'est l'automatisme du geste ou, au contraire, sa difficulté qui bien souvent fait apercevoir la matérialité différente du numérique. La comparaison s'opère toujours par rapport à la lecture d'imprimé, pour l'instant. Certains gestes appartiennent à la nature numérique de l'œuvre et ne permettent sans doute pas de percevoir une matérialité. Pour qu'elle soit sensible au lecteur, pour que l'œuvre apparaisse comme un objet, il faut qu'une autre gestuelle, autre que le simple clic, soit mise en place et soit perçue comme un écart.

Chaque œuvre de notre corpus présente une panoplie de gestes qui lui est propre d'où découle une certaine conception du texte-objet fort différente. Il est dans un premier temps nécessaire de repérer les gestes de lecture permettant d'actualiser l'œuvre. Pour cela, nous nous aiderons à nouveau des travaux de Serge Bouchardon<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> Serge Bouchardon, « Des figures de manipulation dans la création numérique », *op. cit.*

C'est sans doute José Aburto qui propose la plus grande variété de gestes avec les effets les plus divers. Dans le poème « En movimiento » (J. A. Figure 4), le lecteur, pour dévoiler le texte, doit en même temps appuyer sur un clic droit et bouger le curseur. Le déplacement du curseur ne suffit pas à mettre en mouvement l'écran. Le texte apparaît comme un objet, et non plus seulement une image, dans la mesure où il est soumis au lecteur qui fera varier la perspective en fonction de son propre déplacement. Dans ce poème, le texte acquiert plusieurs dimensions, caractéristiques de l'objet, perceptibles grâce à l'action du lecteur. Le même procédé de changement de perspective est également présent dans les poèmes « Conversación » (J. A. Figure 9), « Propagación de la fragilidad » (J. A. Figure 10).

Le poème ne s'inscrit pas seulement chez José Aburto dans les trois dimensions spatiales : la quatrième dimension, temporelle, apparaît lorsque le texte est soumis à un mouvement. C'est le cas du poème « Ros[z]a » (J. A. Figure 6). Cette quatrième dimension peut également être manipulée par le lecteur. Un simple clic sur un mot éloigné le rapproche, plus rapidement, du premier plan. La matérialité de l'œuvre est d'autant plus évidente que le lecteur doit découvrir quels sont les gestes qui dévoileront l'œuvre. Nombreuses sont les pages qui proposent au lecteur de déplacer des mots qui sont comme découpés, séparés au préalable : « Mis palabras » (J. A. Figure 5), « Mal envuelto » (J. A. Figure 7), « Aplicación de la fuerza de gravedad a los corpos inmóviles » (J. A. Figure 13). Il n'est guère étonnant que le travail de José Aburto insiste autant sur la matérialité. Les onglets visibles sur la première page du site la plaçaient déjà au centre de la réflexion de l'auteur. La matérialité ne se découvre pas et n'est que rarement donnée d'emblée et le travail sur la substance de l'œuvre est intrinsèquement lié chez Aburto aux mots eux-mêmes. Ce sont eux qui acquièrent une certaine consistance, une dynamique, des dimensions... La démarche de José Aburto est présentée explicitement sur sa page d'accueil :

*Lo que mejor define mi trabajo es la constante experimentación en formatos, soportes y métodos de escritura que reinterpretan el quehacer poético desde una perspectiva propia: interactiva, tecnológica y personal.*

[Ce qui définit le mieux mon travail, c'est l'expérimentation constante de formats, de supports et de méthodes d'écriture qui réinterprètent la tâche poétique d'un point de vue propre : interactif, technologique et personnel.].<sup>253</sup>

Il ne peut être question de la matérialité de la page, dans son entier, comme chez les deux autres auteurs de notre corpus. Les mots sont des objets, et c'est alors la corporéité du

---

<sup>253</sup> URL : [entalpia.pe/entalpia/web\\_az/joseAZ.htm](http://entalpia.pe/entalpia/web_az/joseAZ.htm) (page consultée 20/10/2021)



langage qui est mise en scène, dans un refus d'une certaine vision conceptuelle. Le lecteur est ainsi amené à s'interroger sur son rapport au langage, au signe, comme nous l'étudierons plus tard. Sans doute peut-on voir la même démarche chez Annie Abrahams dans le jeu avec la typographie et la mise en page. Les mots acquièrent du relief et se transforment en objets.

L'objectivation du texte est également sensible dans le rapport à la linéarité. Celle-ci est bien souvent absente des œuvres de notre corpus, même si le regard a tendance à la restaurer mécaniquement. En brisant la linéarité du texte, de la phrase, en réduisant le texte à un seul mot parfois, l'auteur objective le poème, détruit le sens qui s'établit en fonction d'un axe syntagmatique bien souvent défailant.

La mise en avant de la matérialité de l'œuvre est encore visible dans l'usage que les auteurs font de la notion de cadre qui, encore une fois, s'oppose à une quelconque linéarité. Cascades de fenêtres pour Annie Abrahams, vignettes découpées qui insèrent les fragments de discours collés par Jason Nelson, bulles, étiquettes que le lecteur des poèmes de José Aburto déplace, assemble... Le mot est à chaque fois isolé, séparé de son contexte, y compris son contexte matériel, peut-être pour évoquer une rupture de sens, une absurdité. Cela paraît en tout cas évident pour *GGGAAG*, cela l'est moins pour José Aburto où le sens est toujours présent, comme la phrase d'ailleurs, même lorsque le lecteur doit la reconstruire ou la découvrir.

Mais si les mots acquièrent un « corps » par la disposition sur l'écran, c'est finalement le geste du lecteur qui achève la métamorphose du mot en chose. Ce sont ses mouvements et ceux de son avatar qui déclenchent la révélation du texte dans *GGGAAG*, le font advenir en tant qu'objet à lire. Dans « Concepción del dragón » (J. A. Figure 11), le texte, inexistant au départ, se développe et se modifie lorsque le lecteur appuie sur les flèches de déplacement avant et arrière. Maître de la visibilité du texte, le lecteur peut choisir d'en ajouter ou d'en enlever. C'est en grattant une surface noire qu'il le dévoile dans « Arcoiris paranoico ». (J. A. Figure 8). Le texte peut donc être considéré comme un objet puisqu'il se trouve sous cette couche noire qui le recouvre. Le geste de grattage, évidemment inconnu du lecteur d'imprimé, accentue la matérialité de l'objet. Dans « Conversación » (J. A. Figure 9), le quadrillage présenté évoque une pièce de tissu avec un tramage de fils sur lesquels il faut tirer, avec le curseur, pour faire apparaître le texte. Les deux poèmes dans leur aspect visuel rappellent au lecteur des objets concrets, la carte à gratter pour « Arcoiris paranoico », le tissu pour « Conversación ». Le texte est contaminé par la matérialité de l'objet auquel le visuel fait

référence et, à chaque fois, c'est le geste du lecteur, tout aussi concret, qui le fait surgir à l'écran.

Le texte numérique n'est pas aussi accessible que pourrait l'être un imprimé. Il est un objet qui se cache et qu'il faut découvrir. Ce n'est pas la seule lecture qui fait advenir un texte préexistant, ce sont les gestes et leur transcription par le curseur ou par l'avatar qui révèlent le texte. Son existence est indépendante de toute lecture, qui n'est ainsi pas obligatoire. Le texte existe en tant qu'objet et non forcément comme un objet à lire, mais sa matérialité fait écho à celle du lecteur et à sa gestuelle. L'une ne semble pas aller sans l'autre, l'une conditionne l'autre. En quoi cette nouvelle dimension physique, concrète du mot entraîne-t-elle une forme de lecture poétique ? Il nous faut peut-être revenir ici à la notion d'écart, malgré tout fondatrice de la poésie. Le mot, en s'affirmant en tant qu'objet, devient en lui-même un écart par rapport à un langage non poétique. Il échappe à son rapport habituel au sens. Le geste du lecteur reconnaît cette matérialité, y participe. La poésie ne naîtrait-elle pas de cette matérialité partagée ?

#### 1.2.2.2. L'objet-jeu

Un autre moyen pour l'œuvre numérique d'affirmer sa matérialité est de se présenter comme un « objet-jeu ». Nous avons déjà vu que José Aburto parsème ses œuvres de références aux jeux traditionnels et aux gestes qu'ils peuvent susciter<sup>254</sup>. Anne Abrahams, quant à elle, joue certes avec les mots mais il est difficile d'avoir l'impression, devant ses écrans, de jouer à « un » jeu. Il en va tout autrement de *GGGAAG*. Revenons sur la distinction entre « jouer » (*play*) et « jouer à un jeu » (*game*). Le rapport de l'œuvre au lecteur-joueur est complètement différent selon que l'on est dans « le » jeu ou dans « un » jeu. C'est la notion de contrainte qui fonde la différence. Or, cette contrainte est bien présente dans *GGGAAG* : en témoigne en quelque sorte le « mode d'emploi » disponible à partir de la première page. Par ailleurs, *GGGAAG* présente une organisation forte, à laquelle le lecteur-joueur ne peut échapper. Nous avons déjà évoqué l'homogénéité de l'œuvre, son insécabilité. La construction en niveaux permet de reconnaître une structure typique du jeu de plateau. On

---

<sup>254</sup> Les gestes requis par certains poèmes de José Aburto, variation vers le haut, bas, inversion, éloignement/rapprochement (J. A. Figure 3) font irrésistiblement penser à ceux d'un enfant et de ses premières expérimentations, comme le jeu du *fort/da*, le jeu de la bobine...

ne saurait assez insister sur l'idée de « structure » fondatrice du jeu en lui-même comme l'affirme Philippe Bootz :

Toute activité ludique repose sur une structure du jeu, en revanche cette structure du jeu ne recouvre la structure de jeu prévue par les concepteurs que lorsque les règles de la structure de jeu sont explicites et que le joueur "joue le jeu" en s'y pliant.<sup>255</sup>

*GGGAAG*, rien que dans son titre, affiche, avec une insistance si ostentatoire qu'elle en est forcément suspecte, son appartenance au genre ludique. Seule œuvre de notre corpus à figurer également sur des sites de jeu vidéo comme la plateforme *Addicting game*<sup>256</sup>, *GGGAAG* n'a donc pas que l'apparence d'un jeu vidéo, il peut être considéré réellement comme un jeu. Pour preuve de son existence à titre purement ludique, notons que deux joueurs au moins à notre connaissance, « Trask Nari » et « Mirmidon », ont enregistré leur séquence de jeu et l'ont diffusée sur *Youtube*<sup>257</sup>. Il est assez évident que ni Trask Nari ni Mirmidon ne semblent avoir conscience de la dimension « poétique » de *GGGAAG*. Reprenons les propos d'Alexandra Saemmer dans *E-Forme2, Au risque du jeu* :

Roberto Simanowski attire pourtant notre attention sur le fait que le "rêve" d'un public à la fois divertit et rebelle ne prend pas assez en compte l'un des dangers du "divertissement" l'attention se déplace de la compréhension du contenu de l'œuvre vers celle de son fonctionnement. [...] Certes, lors d'une première phase de découverte, le lecteur manipule toujours l'œuvre numérique pour comprendre « les règles du jeu » qui régissent les relations entre les gestes de manipulation, leur représentation à l'écran et les changements d'état provoqués. Souvent le lecteur se contente pourtant de cette exploration des potentialités techniques, sans chercher à faire signifier les contenus média impliqués [...] En tout cas, la "lecture" reste bien en dessous du seuil qui engagerait le lecteur-spectateur dans une démarche herméneutique.<sup>258</sup>

L'objet-jeu, comme on peut le voir avec les vidéos de Trask Nari et Mirmidon, entre en concurrence dans sa matérialité, dans la gestuelle également qu'il suppose, avec l'objet-à-lire.

Comment cette matérialité ludique peut-elle s'articuler avec la poésie ? Jason Nelson répond lui-même à la question en revendiquant pour son jeu la caractéristique de *digital*

---

<sup>255</sup> Philippe Bootz, « Poésie numérique : enjeux de lecture, lecture en jeu ; étude de cas », in Monique Maza et Alexandra Saemmer (dir.), *E-Formes 2 : Au risque du Jeu*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 179.

<sup>256</sup> URL : <https://www.addictinggames.com/funny/game-game-game-and-again-game> (page consultée le 12/11/2018)

<sup>257</sup> Les versions sont consultables aux adresses suivantes : [https://www.youtube.com/watch?v=\\_cz4UuTx-FI](https://www.youtube.com/watch?v=_cz4UuTx-FI), <https://www.youtube.com/watch?v=S2RzY2Mzr94> (pages consultées le 12/11/2018)

Il serait très intéressant de confronter ces deux versions filmées. Task Nari lit par exemple les titres des différents niveaux mais rien d'autre et ponctue son parcours de commentaires (ou de jurons). Mirmidon s'interroge sur la personnalité de l'auteur et sur le sens à donner à ce jeu. Nous voyons ici deux attitudes totalement dissemblables, mais en aucun cas l'attention ne porte sur les textes inscrits. Plus intéressante encore est la version que Jason Nelson propose lui-même dans laquelle il lit soigneusement les encarts textuels.

<sup>258</sup> Philippe Bootz, *ibid*, p. 20.

*poem*. La page d'accueil de son site comporte déjà le mot « *play* ». Art et jeu semblent irrémédiablement liés, voire confondus comme en témoigne la dénomination présente dans les quelques mots d'explication de *GGGAAG* qui est « *a digital poem/game /net artwork hybrid of sort* » [un poème numérique/jeu/une sorte hybride d'œuvre d'art numérique]. Le terme de « *game* » apparaît dans la description d'autres œuvres, comme *Cryptext* ou *Nomencluster*. Il est intéressant de remarquer que Jason Nelson distingue généralement plusieurs genres. Le poème se différenciant du jeu, puis de l'art, pour ensuite être associé dans une même expression. Faut-il comprendre qu'à chacun doit être attribuée une caractéristique : textuelle pour le poème, ergodique pour le jeu, visuelle pour l'art ? La notion d'interface pourtant les réunit tous, puisque l'interface apparaît pour Jason Nelson comme un langage, et que tous les éléments qui constituent son œuvre en font partie.

En effet, dans la présentation de *Nothing you have done deserves such praise*, on peut lire l'affirmation suivante :

*Video games are a language, a grammar or linguistics of various texts. The sounds, the movement, the graphics, the rules or lack of rules, everything about a video game is a component of language. A digital poetry game must combine all these elements, strange and interactive stanzas, crossed out and obstructed lines, sounds and texts triggered and lost during the play. Indeed, the game interface becomes a road to inhabiting the digital poem, to coaxing the reader/player into living and creating within the game/poetry space.*

[Les jeux vidéo sont un langage, une grammaire ou une linguistique de textes variés. Les sons, les mouvements, les images, les règles ou le manque de règles, tout, dans un jeu vidéo est composé de langage. Un poème numérique/jeu se doit de combiner tous ces éléments : des strophes étranges et interactives, des lignes rayées et obstruées, des sons et des textes déclenchés et perdus pendant le jeu. En effet, l'interface de jeu devient une voie pour habiter le poème numérique, pour amadouer le lecteur/lecteur dans la vie et la création dans l'espace jeu/poésie.]<sup>259</sup>

Pour Jason Nelson, le joueur et le lecteur fusionnent en une seule et même personne puisque jouer, c'est encore et toujours avoir affaire au langage. Tout jeu nécessite une lecture puisque le jeu est avant tout langage. De ce fait, le joueur est nécessairement un lecteur, et inversement. Notons par ailleurs que poème et jeu partagent un lieu commun sur lequel nous aurons à revenir : « *the game/poetry space* ».

Il semblerait que la proximité entre le jeu et le poème aille en quelque sorte de soi, dans un même mouvement, dans une même action et temporalité. Jason Nelson invite à confondre joueur et lecteur. Cette fusion nous emmène bien loin de la lecture telle que la conçoit Bertrand Gervais et semble éluder une étape plus interprétative mais nous y

---

<sup>259</sup>URL : <http://turbulence.org/project/nothing-you-have-done-deserves-such-praise/> (page consultée le 20/03/2020)

reviendrons plus tard. Michel Picard ne saurait, quant à lui, qu'applaudir à cette vision de la lecture comme jeu.

Cependant les poèmes qui nous semblent les plus intéressants, même quand ils sont tributaires du geste, ont tendance à lui résister, et dépassent leur statut d'objet à lire. En esquivant sa fonction de « chose à lire », l'objet numérique apparaît finalement comme un objet « autonome ».

### 1.2.2.3. *L'œuvre : un objet autonome ?*

L'œuvre peut être au contraire perçue comme objet parce qu'elle obéit à un rythme totalement indépendant du lecteur et de sa lecture. Son impénétrabilité fait ainsi d'elle un objet.

Si nous reprenons l'exemple du poème de José Aburto « Ros[z]a » (J. A. Figure 6), les mots se déplacent pour se rapprocher du lecteur, même si celui-ci ne fait aucun mouvement. L'œuvre apparaît comme un objet parce qu'elle possède son propre rythme, totalement indépendant d'une quelconque action du lecteur. L'objet est alors ce qui est fermé à l'interaction de son regardeur. Le même phénomène est visible au niveau 4 de *GGAAG* (J. N. Figure 5 « The buddhist or geometries are not directions or season »)<sup>260</sup>. Dans ce niveau, le joueur n'a plus la possibilité de manipuler son avatar pour le faire progresser, il ne peut plus avancer, sauter, il doit se laisser tomber en quelque sorte. Le lecteur est inclus dans un espace qu'il ne maîtrise plus. L'œuvre est d'autant plus ressentie comme étrangère à ce moment que ce niveau échappe aux règles du jeu mises en place précédemment. À nouveau, il apparaît comme un écart. Mais on peut se demander si ce n'est pas le lecteur qui se trouve ici considéré comme un objet et non plus comme un sujet. L'œuvre « autonome » n'aurait-elle pas tendance à devenir plutôt un « sujet » ?

Annie Abrahams nous propose une autre forme d'objet autonome en développant un procédé proche du virus avec le poème « Seul ». Lorsque l'on clique sur le mot « seul » qui apparaît en marge du texte qui porte le titre de « Solitude » (A. A. Figure 5)<sup>261</sup>, une série de fenêtres s'ouvrent, chacune interpellant le lecteur comme on a pu le voir. C'est la

---

<sup>260</sup> Il n'est pas innocent que ce niveau soit intitulé « the buddhist or geometries are not directions or season ». Le lecteur-joueur doit adopter une attitude différente, moins active, peut-être plus contemplative, méditative, pour triompher de l'épreuve.

<sup>261</sup> <http://www.bram.org/alone/index.htm>

multiplication des fenêtres qui donne dans un premier temps l'impression d'avoir mis en place un procédé que l'on ne maîtrise pas, d'autant plus que les *pop up's* ne se limitent pas à l'espace d'Internet, ils envahissent la page de travail personnel. L'objet déborde l'espace dans lequel il devait s'inscrire.

Nous reviendrons plus largement sur les procédés qui sont mis en place, mais le poème semble alors doué d'une vie propre, il apparaît ainsi comme un objet « étranger ». La poésie naît sans doute de cette ostranété<sup>262</sup> soudaine. Par ailleurs, l'œuvre s'impose ici au contraire comme un objet *forcément* à lire. C'est du moins le sentiment que l'on peut ressentir face aux *pop up's* d'Annie Abrahams. Comme nous avons pu l'écrire plus haut, l'autonomie de l'objet vient finalement fissurer son caractère objectif, habituellement passif, d'objet offert à la lecture, et fait voler en éclat les stratégies habituelles du lecteur. La poésie, ou peut-être le poétique, peut alors se nicher dans les bâillements de l'objet et de la lecture.

Il est évident que les gestes, gestèmes ou actèmes, que nous avons pu repérer dans les œuvres de notre corpus, contribuent à en faire des objets, des objets numériques, donc manipulables. Ces gestes constituent en quelque sorte une « pré-lecture » nécessaire à la progression dans l'œuvre. Les gestes sont inhérents au milieu numérique mais font-ils forcément de l'œuvre un objet poétique ? L'objet, comme entité manipulable, gagne d'abord en opacité, opacité que l'on peut rapprocher de certaines poésies modernes. Face à cette matérielle obscurité, le geste permettant la lecture acquiert une valeur heuristique, particulièrement mise en valeur dans *GGAAG* et certains poèmes de José Aburto, « Arcoiris paraonoico » par exemple. La poésie n'est-elle pas cette dynamique de lecture qui peut aller de l'obscurité à la lumière ? Par ailleurs, le geste se rapproche à nouveau d'une forme de « différance », il prépare, donc diffère la lecture et apparaît alors poétique. Cette poéticité est d'autant plus prégnante qu'elle est liée à l'intention de l'auteur. Les gestes que nous avons évoqués ne sont pas des gestes usuels, comme le clic. Il est rare face à un texte informatif d'avoir à « gratter » ! Les gestes apparaissent peut-être ainsi comme des écarts par rapport à une norme ergodique, qui réduit la gestuelle au clic dans la plupart des pages non poétiques. Comme écart, nous verrons que ces gestes peuvent être apparentés à des figures, des tropes

---

<sup>262</sup> Il n'est pas surprenant que nous retrouvions ici la notion d'« ostranenie » développée par Viktor Chklovski. (voir Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, traduit du russe par Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.) Encore une fois les œuvres numériques utilisent des procédés très proches de ceux mis en pratique par les avant-gardes historiques.

poétiques. Mouvement et gestes sont également nécessaires au jeu, qui, comme on a pu le voir, participe lui aussi de la dimension esthétique. Toutefois, le geste est bien souvent lié à une forme de déchiffrement, quand il ne vient pas parasiter la possibilité de lecture même. Il nous faudra toutefois revenir sur le rôle que le geste peut avoir dans l'interprétation poétique.

Le lecteur d'œuvre numérique semble bien différent de son homologue en ce qui concerne le texte imprimé. La matérialité prime, qu'il s'agisse du support comme du lecteur. Si l'on reprend la typologie mise au point par Michel Picard, la répartition liseur (aspect corporel, opérationnel du lecteur), lu (la partie qui s'immerge dans la lecture, jouet des fantasmes et de l'inconscient), lectant (la part la plus raisonnable, critique du lecteur), on s'aperçoit que le pacte de lecture, tel qu'on le conçoit habituellement dans le texte imprimé, ne concerne que les deux dernières entités, le lu et le lectant. Ces deux seules sont visées par des procédés du texte, texte qui agit dans une forme de maîtrise, de guidage du sujet-lecteur. Nous devrions peut-être davantage parler d'objet-lecteur dans ce cas. Ces procédés sont autant d'appuis pour une interprétation du texte. Le pacte de lecture ne concerne guère en fait la première des étapes essentielles à la lecture, mises en évidence par Bertrand Gervais, à savoir la progression dans le texte. Il en va tout autrement pour l'œuvre numérique qui vise davantage le liseur, c'est-à-dire le lecteur dans sa corporéité.

En effet, le pacte de lecture, quand il s'agit de texte imprimé, est lié justement à une inscription du lecteur *dans* le texte. En ce qui concerne les œuvres numériques, la position du lecteur diffère : avant d'être inscrit dans l'œuvre, ce dernier est situé hors de l'œuvre et son action ne se fait pas dans une démarche herméneutique mais à l'extérieur de l'œuvre. De fait, ce n'est plus l'interprétation qui est l'objectif premier, mais bien souvent l'actualisation de procédés propres à l'œuvre numérique. Il nous semble qu'il y a bien alors un renversement des relations de sujet à objet. Plus que le texte imprimé, le numérique doit être considéré comme un objet.

Le pacte de lecture numérique qui s'adresse au destinataire empirique et met en œuvre ses compétences numériques n'exclut pas la présence d'un autre pacte de lecture, plus traditionnel, dévolu cette fois au lectant, dans la mesure où il s'agit alors d'interpréter des

textes. On peut tout à fait opérer une lecture littéraire des textes présentés dans les différentes étapes de *GGGAAG* ou des poèmes de José Aburto. Il nous semble néanmoins que le lecteur n'est guère aidé par le texte quand il s'agit d'opérer cette lecture littéraire. Les deux lectures entrent en conflit, et l'une amène d'une certaine manière la destruction de l'autre, du moins la lecture textuelle entraîne-t-elle la destruction des procédés numériques. Ainsi pour lire un texte et l'analyser littérairement faut-il le figer. Le mouvement est bien souvent un frein à la lecture. Avec le mouvement, c'est également la question du temps qui entre en jeu.

Par ailleurs, l'œuvre numérique, plus qu'une autre, fait appel à un lecteur empirique, réel, « liseur » pour reprendre le terme de Michel Picard, qui ne peut que prendre conscience de sa propre nature et aboutir ainsi à une forme de métalecture. C'est alors davantage le lecteur qui sera concerné. Le fait que l'œuvre soit visible sur Internet, c'est-à-dire sur un espace que le lecteur considère traditionnellement comme dévolu à la communication, à l'échange, éventuellement avec l'auteur empirique, entraîne l'apparition d'un lecteur tourné davantage vers la communication, vers l'extérieur de l'œuvre et son commentaire, et moins centré sur l'intériorité d'une lecture. S'agit-il alors d'un lecteur empirique, d'un liseur ou d'un lecteur? Le lecteur lit moins, et parle davantage de sa lecture. « Tout devient discours » affirme Derrida dans *L'Écriture et la différence*<sup>263</sup>, posant en même temps l'absence de signifié transcendantal. Il nous faut imaginer une quatrième instance, qui tiendrait compte du discours du lecteur. Le lecteur empirique n'est plus producteur d'une signification mais d'une lecture, d'un discours sur l'œuvre et c'est cette lecture qu'il peut, qu'il doit interpréter, s'il veut produire un sens. L'œuvre elle-même dans son mouvement d'interpellation quasi constant du lecteur ne l'inclut guère dans le texte mais le laisse à la frontière, en attirant davantage l'attention sur la lecture elle-même que sur l'interprétation de ce qui est lu. Le lecteur est davantage amené à s'interroger sur lui-même dans sa fonction de lecteur que sur ce qu'il est en train de lire et sur le sens de ce qu'il lit. Dans un étrange renversement, il semblerait que ce soit le lecteur qui devienne le sujet de l'œuvre, sujet non pas dans le sens d'acteur mais sujet en tant que thème.

Comment une poétique peut-elle alors se développer ?

---

<sup>263</sup> Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit, p. 411.



2. Le lecteur de poésie numérique :  
sujet sensible, sujet incarné

Nous avons précédemment étudié les relations construites entre le sujet-lecteur et l'objet poétique, relations parfois conflictuelles, ou du moins engendrant une forme de contradiction qui peut aller jusqu'à la scission en plusieurs instances, assumant des fonctions diverses. Le lecteur n'est pas intégré dans l'œuvre uniquement dans son rôle initial, habituel<sup>264</sup>, mais davantage en tant que personne empirique. L'objet-poème définit d'une certaine manière son destinataire en tissant des liens multiples avec lui. Renouant avec la définition du sujet phénoménologique qui n'existe que dans la relation qu'il entretient avec l'objet, conservant justement cette dualité entre sujet et objet, intérieur et extérieur, nous n'avons fait qu'effleurer l'aspect *poétique* de leur relation, aspect qu'il nous faut maintenant explorer à la lumière de nos réflexions antérieures. Ainsi, dans quelle mesure la dynamique, voire la dialectique au sein du *patchwork* lectoral, peut-elle engendrer une lecture et un lecteur poétiques ? Si nous avons mis en évidence dans la première partie la présence d'un lecteur s'inscrivant dans une réalité, il s'agit maintenant de voir en quoi le support numérique produit une *incarnation poétique* du sujet. Les critiques sur lesquels nous nous appuyons<sup>265</sup> considèrent le sujet davantage comme instance auctoriale, à l'origine du poème. Pour Antonio Rodriguez, la poésie – lyrique principalement – propose au lecteur une « redescription du monde selon le système symbolique du “ voir comme ” » ou « plus exactement d'un “sentir

---

<sup>264</sup> Nous rappelons le rôle du lecteur selon Bertrand Gervais qui a été notre point de départ : la lecture comme progression dans le texte et compréhension (voir p. 47).

<sup>265</sup> Michel Collot, mais également Paul Ricoeur, prennent davantage appui sur la figure auctoriale que sur le lecteur.

comme”, qui permet de *sentir* les expériences pathiques *comme* la mise en forme affective du discours »<sup>266</sup>. Les effets sur le lecteur ne sont qu’un reflet du sentir assumé par un énonciateur présent dans le texte. Il nous semble toutefois que la figure de l’énonciateur s’est estompée, dans la plupart des œuvres de notre corpus, et que par conséquent la relation pathique qui s’établit se trouve altérée. Peut-on toujours parler d’un « voir-comme » ou d’un « sentir-comme » ? L’expérience du lecteur n’est-elle pas beaucoup plus directe et ainsi plus incarnante ? Qu’entend finalement par *incarnation poétique* du sujet-lecteur ? Le terme évoque le corps et la présence. Il nous faut désormais étudier comment l’œuvre numérique fait advenir le corps du lecteur à une présence poétique, comment les procédés poétiques peuvent contribuer à intégrer le lecteur au monde même. Il n’est pas impossible que la poésie numérique, comme toute poésie résolument moderne, cherche avant tout à réduire l’antagonisme entre le sujet et le monde, pour atteindre la présence à laquelle aspire Yves Bonnefoy. Ce processus passe nécessairement par la notion d’effet, à comprendre comme moyen de réduire cette dualité monde/sujet.

« Effets poétiques » : nous voilà donc face à une idée fondamentale que nous devons préciser tant bien que mal. Cela paraît d’autant plus nécessaire que nous avons souligné la dimension « corporelle » du lecteur de poésie numérique, dimension favorisée par le recours au multimédia. Les aspects visuels et sonores, s’ajoutant aux jeux de langages, produisent un impact, suscitent émotions et sensations chez le récepteur.

Il nous semble utile de revenir aux fondements phénoménologiques avec Ernst Mach :

Les couleurs, les sons, les températures, les pressions, les espaces, les temps, etc., forment entre eux des connexions multiples et variées, et ils sont eux-mêmes associés à des états d’âme, des sentiments et des volitions. De ce réseau émerge ce qui est relativement plus solide et plus stable, qui s’imprime dans la mémoire, et s’exprime dans la langue.<sup>267</sup>

La définition proposée par Ernst Mach peut tout à fait s’appliquer au support numérique et rendre compte de la dimension matérielle, physique, sonore et iconique de l’œuvre, comme de sa mise en place spatiale et temporelle. De plus, Ernst Mach offre, quelques lignes plus loin, une définition du sujet en tant que « complexe de souvenirs, d’états d’âme et de sentiments qui se rattache à un corps particulier (le corps humain) et que l’on

---

<sup>266</sup> Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique, Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2003, p. 248.

<sup>267</sup> Ernst Mach, *Analyse der Empfindungen*, Jena, Gustav Fischer Verlag, 1886, *L’Analyse des sensations, le rapport du physique au psychique*, traduit de l’allemand par F. Eggers et J-M. Monnoyer, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1996, p. 7.

désigne en tant que *Moi [Ich]* »<sup>268</sup>. À nouveau, le sujet est défini comme l'association d'une subjectivité (les sentiments) et d'une corporéité (les sensations)<sup>269</sup>.

Le terme d'effet – tout comme celui de sujet – prend un double sens : il désigne à la fois le mécanisme contenu dans l'œuvre et la réception sensorielle, émotionnelle. L'incarnation du lecteur passe autant par la reconnaissance du premier que par l'expérience du second. Le terme d'effet sous-entend une double matérialité, celle de l'objet et celle du récepteur. Mais à quelle condition parler d'effets « poétiques » ? La poésie, et peut-être « le » poétique, doivent maintenant être au centre de notre propos. Il s'agit, tout en observant la réception des œuvres numériques, d'élargir notre questionnement pour y inclure le rapport du lecteur au monde. C'est alors que nous aurons tendance à nous rapprocher d'une forme de stylistique, indissociable, comme la rhétorique, de la notion d'effet.

L'effet poétique sous-entend un schéma que nous avons déjà, d'une certaine manière, mis en exergue dans notre première partie en étudiant les relations du sujet et de l'objet poétique et les espaces qu'ils occupaient respectivement, auxquels s'adjoint maintenant un troisième lieu : celui de la représentation ou du moins de l'objet représenté<sup>270</sup>. La notion d'effet peut-elle se mettre en place sans que la question de la *mimesis* soit posée ? Le support numérique suscite en effet un bien étrange rapport à la réalité, de par son utilisation de l'image mais aussi son évidente virtualité. Si l'on peut parler d'effets poétiques, c'est sans doute parce qu'ils apparaissent dans un certain contexte qui met en jeu la relation à la réalité, à la *mimesis*, via l'image. Nous ne pouvons nier que l'image, comme l'aspect sonore bien sûr, soit particulièrement présente dans les œuvres de notre corpus et, à ce titre, mérite un traitement tout particulier. Le sujet-lecteur s'adjoint le concours d'un sujet-regardeur, la lecture s'en trouve à l'évidence transformée, tout comme la poésie dégagée par l'œuvre. Le rapport à l'image, surtout quand il s'inscrit dans un contexte mobile, produit vraisemblablement une forme d'incarnation très particulière du sujet. Quel rôle joue la lecture

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>269</sup> Nous ne cessons de revenir à une pensée duale, alors que la poésie, et même la poésie numérique, vise peut-être à réduire cette dualité, à fondre les antagonismes justement dans la notion de présence.

<sup>270</sup> Pour Michel Collot « Toute expérience poétique engage au moins trois termes ; un sujet, un monde, un langage [...] l'enjeu essentiel de l'activité poétique nous semble résider dans la mise en rapport de ce pôle [linguistique] avec les deux autres. » (voir *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 5.)

Nous voulons voir dans la question de la « mise en rapport » la notion d'effet également, sachant que le « sujet » évoqué par Michel Collot désigne davantage, même si cela reste ambigu, la forme auctoriale que le lecteur. On peut également s'interroger sur le terme « monde » : s'agit-il de la réalité à laquelle on fait référence, de la construction comme représentation ?

dans cette incarnation ? De quelle lecture parlons-nous alors ? de la lecture de l'image ? de la lecture dans son rapport texte/image ? Comment chacune des œuvres de notre corpus s'empare-t-elle de cette relation à l'image ? Il semble évident que Jason Nelson a une approche de l'image bien différente de celle de José Aburto et la relation poétique qui émane de leur œuvre est à son tour sans rapport avec la poésie visuelle d'Annie Abrahams.

L'œuvre numérique se démarque de l'imprimé par son recours au multimédia, à l'image, au mouvement, au son, mais, à l'évidence, une autre de ses « originalités » est sa parenté avec le jeu, comme nous l'avons déjà évoqué. Jason Nelson joue sur cette proximité ludique, mais est-elle aussi présente dans les œuvres de José Aburto ou Annie Abrahams ? Remplit-elle les mêmes fonctions ? Comme le constate Alexandra Saemmer dans son introduction à *E-Formes 2, Au risque du jeu*<sup>271</sup>, il est bien difficile de ne pas faire le parallèle entre l'art et le jeu, le jeu numérique et l'art numérique. Pourtant, si la figure du jeu permet facilement de repérer des effets d'incarnation du lecteur, parce qu'ils sont inhérents à la forme ludique qui nécessite une implication, une action du sujet, il ne s'agit pas forcément d'une incarnation poétique. Si « tout art est jeu », pour reprendre un peu rapidement la formule inaugurale de l'ouvrage précédemment cité, tout jeu n'est pas forcément de l'art et encore moins un poème. Michel Picard dans *La Lecture comme jeu*<sup>272</sup> fait, lui aussi, le lien entre la lecture et le jeu, mais là encore les effets plus particulièrement poétiques restent à démontrer. Michel Picard ne puise ses exemples que dans le genre romanesque, et le jeu qu'il évoque est peut-être indissociable de caractéristiques narratives. Néanmoins, suivant les traces d'Alexandra Saemmer et de Michel Picard, nous tenterons d'explorer le fonctionnement des œuvres de notre corpus en nous attachant plus particulièrement à découvrir la trace d'une incarnation poétique à travers les formes ludiques.

Nous n'avons eu de cesse de parler de la constitution d'un sujet-lecteur, de sa place, de son rapport à l'œuvre. Le sujet était jusqu'à présent « actif et centre de conscience et de responsabilité »<sup>273</sup>. Il nous faut aborder cette notion sous un autre angle désormais. L'effet poétique est indissociable à nouveau de la figure du sujet compris, cette fois, comme intériorité, « Moi » qui se constitue à travers ses perceptions, comme l'énonce Ernst Mach

---

<sup>271</sup> Monique Maza et Alexandra Saemmer (dir.), *E-Formes 2, Au risque du jeu*, op. cit.

<sup>272</sup> Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, op. cit.

<sup>273</sup> Nous reprenons les termes proposés par Jean-Jacques Lecercle dans *De l'interpellation, Sujet, langue, idéologie* (op. cit., p. 10.).

dans *L'Analyse des sensations*<sup>274</sup>. La forme qui nous intéresse alors est, avant tout, un sujet sensible. Pourquoi alors ne pas avoir recours au terme de « lyrisme » tant de fois associé au genre poétique, même si les œuvres concernées sont, en général, bien loin de celles de notre corpus ? Qu'on le refuse ou le recherche, le lyrisme demeure une forme de « marqueur » de genre, obstinément associé à la présence d'un sujet, perçu comme origine d'une parole poétique. Le « sujet lyrique » a fait l'objet d'un colloque international organisé par l'université Michel de Montaigne – Bordeaux III et l'équipe de recherches « Problématiques et analyses des modernités littéraires » en mai 1995. Aucun des chercheurs présents n'a abordé la question du numérique, mais ces travaux montrent l'intérêt de la notion quand il s'agit de poésie, surtout face à une forme poétique qui évolue. Pour Dominique Rabaté, « il n'est plus possible depuis au moins un siècle de trouver la définition de la poésie dans une forme versifiée *stricto sensu* »<sup>275</sup> d'où l'intérêt de se tourner vers la notion de lyrisme pour proposer une reformulation, une ébauche de définition de la poésie, définition qui fait cruellement défaut, encore davantage, lorsque l'on a affaire à des œuvres numériques où le texte même s'évanouit. Le lyrisme cependant n'a que rarement été envisagé en lien avec la figure du lecteur, peut-être parce que l'effet lyrique est par trop évident : le lecteur doit être ému, comme la subjectivité à l'origine du texte a pu l'être. Comme le constate Antonio Rodriguez en ouverture de son ouvrage *Le Pacte lyrique*, « sous le lieu commun de l'effusion sentimentale de l'écrivain, l'interaction entre les textes et les lecteurs semble généralement négligée »<sup>276</sup>. Le lecteur et son émotion ne sont finalement que le reflet de l'auteur et de ce qu'il a pu éprouver. Mais peut-être est-ce cette part de « reflet » qu'il nous faudra également interroger. Le lyrisme n'est-il donc pas, en même temps qu'un indice générique, la condition nécessaire de la présence poétique ou du moins de sa perception par le lecteur ? C'est l'idée qui s'est imposée à nous en relisant les *Entretiens sur la poésie* d'Yves Bonnefoy. La poésie se jouerait dans un rapport d'intimité que le poète définit ainsi :

[...] ce rapport nécessaire d'intimité authentique avec une langue donnée, le lecteur, lui, peut sûrement le recréer, le recréer indéfiniment, pour peu que ces poèmes qu'il aime fassent allusion à des situations universelles : il suffira qu'il inscrive en ces mots d'un autre ses souvenirs

---

<sup>274</sup> « Il faut tenir compte de ce qui a été dit au sujet de l'expression "sensations". Les éléments constituent le Moi » (voir Ernst Mach, *op. cit.*, chapitre I « Remarques préliminaires anti-métaphysiques », p. 25.).

<sup>275</sup> Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, Paris, Puf, collection Perspectives littéraires, 1996, p. 66.

<sup>276</sup> Antonio Rodriguez, *op. cit.*, p. 5.

personnels, ce qui est certes toujours possible.<sup>277</sup>

La présence recherchée par la poésie de Bonnefoy ne nous semble guère différente de notre propre compréhension du lyrisme en tant que relation qui s'établit entre le sujet et le monde, dans un temps particulier<sup>278</sup>, dans un espace certes construit par les mots, mais inspiré par le réel. Le lyrisme n'est-il pas indissociable d'une perception temporelle ? de la référence à un lieu ? À travers le mot de *relation*, que nous venons d'employer, nous voulons également entendre celui de *participation*. Dans le lyrisme, le poète participe du monde qu'il chante, et le lecteur, à son tour, prend part à cette réalité. Le lyrisme tend à réduire la distance entre le sujet et le monde, et peut-être en même temps la distance entre le lecteur et l'objet à lire. À ce titre, le lyrisme serait déjà incarnation. Par ailleurs, notons que Bonnefoy associe également la présence à une forme de transcendance qui n'est pas sans poser question quand il s'agit de numérique<sup>279</sup>. De plus, la présence, toujours selon Yves Bonnefoy, est obstinément indissociable de la conscience de la finitude et du temps<sup>280</sup>. Nous ne cessons de nous heurter, doucement, au rapport de temporalité que l'œuvre entretient avec son lecteur, rapport qui participe du lyrisme et qui se trouve altéré peut-être par le contexte informatique. Nous ne pouvons donc plus évacuer la question de la relation au monde dans sa dimension spatiale mais aussi temporelle, proposée au lecteur par le *medium* numérique. Il y a fort à parier que le *medium* qui, comme on l'a vu précédemment, modifie la relation entre le texte, l'auteur et le lecteur, altère également la représentation du monde, et surtout le lien que le lecteur peut établir avec cette représentation. C'est peut-être alors un nouveau lyrisme, s'établissant sur des relations modifiées qu'il faut observer à travers les œuvres de notre corpus.

Comment les effets matériels de l'œuvre pourraient-ils contribuer à un lyrisme perçu

---

<sup>277</sup> Yves Bonnefoy, « Entretiens avec Bernard Falciola », *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 23.

<sup>278</sup> « Observons ce qui se laisse entrevoir dans ces moments de brume, de bruits légers, de silence. Le temps, l'expérience que l'on peut faire de la durée, y apparaît sous un jour qui dissipe l'idée que nous en avons. Car, d'une part, il s'expose, en toute évidence, comme à aucun moment de notre vie. Cette feuille qui tombe de l'arbre avec tout le temps qu'il faut, c'est comme si elle déployait sous nos yeux une durée quasi infinie entre le commencement et la fin de sa brève chute ; et pourtant, en cet instant même, on ne sait plus que c'est là du temps, car, dans le tout, dans l'unité qui affleurent, commencement et fin – qu'ils soient de la feuille qui tombe ou de la galaxie qui brille pour rien dans l'espace – ne sont que la même écume qui bouge, les mêmes tracés en surface, la même absence éternelle de commencement et de fin. » (voir Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 311.)

<sup>279</sup> Nous n'entrerons pas encore dans le débat de la transcendance que l'on pressent dans la figure de la machine.

<sup>280</sup> « Elle [l'écriture] laisse les signifiants se mettre en rapport entre eux dans un champ – la page, le livre en cours – où, qu'on accepte ce fait ou non, n'intervient plus authentiquement ce qui détermine pourtant notre existence effective, dans le vécu : et qui est le temps que nous subissons, les limites, les simultanités imprévues, le débordement de nos gestes par le hasard, etc., tout ce qu'on peut nommer notre incarnation [...] » (voir Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 61-62.).

cette fois comme inhérent au lecteur ? N'est-il pas également possible de l'envisager associé aux sensations du lecteur, au moins autant qu'à ses émotions, si cette distinction peut avoir quelque pertinence ? Si Dominique Rabaté justifie son intérêt, en 1996, par un « retour du sujet »<sup>281</sup>, n'est-il pas temps de prendre en compte le déplacement que la littérature numérique impose vers le sujet-lecteur cette fois ? Mais peut-on parler d'un seul et unique lyrisme ? Jason Nelson, Annie Abrahams ou José Aburto n'ont-ils des conceptions fort dissemblables de ce lyrisme ?

Nous avons donc choisi de nous intéresser d'abord à l'image, si présente dans notre corpus, pour préciser ses effets poétiques et son rôle immersif dans le rapport au monde qu'elle instaure. Ce même rapport au monde est également vécu dans une forme ludique et contribue à faire naître une forme de lyrisme propre à l'œuvre numérique. Image, jeu, lyrisme, autant de vecteurs d'incarnation diversement mis en action par les œuvres de notre corpus.

---

<sup>281</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 6.



## 2.1. Le lecteur face à l'image

Puisque nous prenons en compte d'abord la matérialité du support dans les effets qu'elle produit sur son destinataire, nous ne pouvons nier l'omniprésence de l'image, dans les œuvres qui nous occupent et nous devons nous interroger sur les relations qu'elle entretient avec le destinataire qui pourrait être réduit au rôle de « simple » regardeur, voire d'un spectateur<sup>282</sup>. L'image possède une présence bien à elle, elle est dotée d'un pouvoir, signifiant et fascinant, et le graphisme choisi par Jason Nelson est là pour nous le rappeler, comme la mise en page d'Annie Abrahams, ou les jeux typographique de José Aburto. Mais quels sont ses effets poétiques ? L'image enferme-t-elle le lecteur dans une forme de passivité ? Le piège-t-elle dans une pure sensation, le réduit-elle à un regard plus ou moins pétrifié ? Le lecteur est en effet compris dès les prémices de notre réflexion comme une instance dynamique<sup>283</sup>. La lecture, quant à elle, est dépendante d'un mouvement dans l'œuvre : que devient cette dynamique face à l'image ?

---

<sup>282</sup> Il est intéressant de reprendre la distinction que fait Jonathan Crary entre « observateur » et « spectateur ». Le terme de spectateur désigne « un témoin qui assiste à un spectacle sans y participer » alors que l'observateur est « une personne qui voit dans le cadre d'un ensemble prédéterminé de possibilités, une personne qui s'inscrit dans un système de conventions et de limitations » (voir *Techniques of the observer : on vision and modernity on the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990, *Techniques de l'observateur, vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, Éditions Jaqueline Chambon, 1994, traduit de l'américain par Frédéric Maurin, Éditions Dehors, 2016, p. 33.)

Il nous semble que notre regardeur se rapproche fortement de l'observateur, tant il doit se conformer à des conventions qui sont celles du *medium*.

<sup>283</sup> N'oublions pas que nous avons défini la lecture, avec Bertrand Gervais, au début de notre travail comme progression dans l'œuvre et compréhension. C'est encore la première étape du processus de lecture qui nous intéresse ici, c'est-à-dire la « progression », nous réservons la compréhension pour la troisième partie de notre réflexion. Là encore, il nous faudra aborder la lecture de l'image au sens de compréhension.

Par ailleurs, faut-il séparer le texte de l'image ? Les œuvres de notre corpus présentent tout à la fois texte et image mais dans des proportions et des relations différentes. Nous devons sans doute différencier chaque œuvre, chacune proposant des stratégies, des rapports entre le texte et l'image fort divers, chacune situant donc son lecteur de façons multiples, incitant à des lectures dissemblables. En effet, si dans *GGGAAG*, l'œuvre se déroule « sur fond d'image », le texte venant en sus, *a posteriori*, dans la poésie de José Aburto, c'est le texte qui, par sa disposition « fait » image, la *mimesis* graphique « ajoutée » étant réduite, sauf exception, à son strict minimum. En ce qui concerne Annie Abrahams, l'image se présente souvent sous forme de photo, mais on ne peut pas être insensible également au traitement de la police et de la couleur, à la disposition des blocs de texte, la typographie transformant le texte en image, dans un travail qui, comme pour José Aburto, n'est pas sans évoquer la poésie concrète<sup>284</sup>.

Il s'agit néanmoins ici d'étudier la réception de l'image et les effets qu'elle produit dans la perspective d'une incarnation du lecteur. Si ces éléments jouent sur la construction de l'œuvre, lisible ou non, c'est l'aspect présentatif – dans le rapport mimétique à la réalité – ou représentatif – dans la transformation de cette réalité – et donc poétique qu'il faut maintenant envisager. Le rôle poétique que nous cherchons à attribuer à l'image entre en contradiction avec les théories de la modernité développées par Walter Benjamin, s'il l'on en croit Jonathan Crary : « Dans le contexte de la modernité, la perception, selon Benjamin, ne révèle jamais le monde sous la forme de la présence »<sup>285</sup>. La présence reste liée à la notion d'objet, d'où la nécessité dans laquelle nous nous sommes trouvée de définir le texte en tant qu'objet et l'intérêt de superposer la dimension poétique et textuelle à la notion d'image. La poésie arrive-t-elle à imposer à son lecteur une forme de présence, grâce à l'image ou contre l'image ?

---

<sup>284</sup> Pierre Garnier, « Dans la poésie concrète et spatiale le poète se fit souvent typographe. » dans « Poésie concrète et spatiale », p. 13-25, *Communication et langages*, n°5, 1970, p. 18.

URL : [https://www.persee.fr/docAsPDF/colan\\_0336-1500\\_1970\\_num\\_5\\_1\\_3777.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/colan_0336-1500_1970_num_5_1_3777.pdf) (page consultée le 01/07/2019)

<sup>285</sup> Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 53.

### 2.1.1. Immersion dans la page/image

Nous avons déjà évoqué la question de l'unité de la page et de sa finitude<sup>286</sup> mais il s'agissait davantage d'une réflexion sur le rapport entre la page/écran et le texte comme poème ; ici, nous voudrions à nouveau reprendre cette même page/écran mais dans son rapport à l'image, et dans la relation qu'elle instaure avec le lecteur qui la perçoit non comme texte mais comme image pouvant comporter du texte. Devant l'œuvre regardée comme une image, nous nous retrouvons face à deux difficultés. Comment encore parler de poésie alors que nous n'évoquons plus seulement un texte ? Il est bien évident que le multimédia pousse à repenser la notion de texte et que l'ancienne rhétorique est obsolète. Comment ensuite parler de lecture ? La définition de Bertrand Gervais, qui nous a servi de point de départ, appelle la notion de « progression », mais comment évoquer la progression quand l'œuvre ne se présente plus sous une forme linéaire ? La « lecture » qui s'en suit est évidemment fort distincte, le rapport que l'œuvre, en tant qu'image, entretient avec son lecteur, doit être pensé autrement. L'effet produit, l'effet poétique est également à reconstruire, puisqu'il n'est plus produit par du texte uniquement. L'œil du lecteur entre en jeu d'une autre manière. Comment l'image peut-elle provoquer un effet poétique ? En quoi contribue-t-elle à la présence poétique du lecteur dans le texte ? De quelle poésie s'agit-il ? Ne serait-il pas plutôt question de « poétique » ? L'image installe forcément avec le lecteur un rapport spatial et temporel bien différent de celui proposé par le texte imprimé. À nouveau, il s'agit d'étudier le dynamisme qui s'installe entre la page et le lecteur et la façon dont la première immerge le second dans une forme de profondeur. Bertrand Gervais voyait dans la « compréhension » la finalité de la lecture : il est fort possible que cette compréhension procède différemment face à l'image. Nous partons de l'idée que la poésie s'adresse à l'intuition, à une compréhension immédiate facilitée par l'effet « bloc » de l'image qui doit donc être comprise comme une totalité. La présence poétique que nous recherchons ne se départit pas d'une perception instantanée<sup>287</sup> qui semble bien être l'apanage de l'image.

---

<sup>286</sup> Première partie 1.2.1. « Globalité et finitude de l'œuvre numérique »

<sup>287</sup> Yves Bonnefoy associe la « présence » à une « expérience de l'instant », qui nous semble justement proche de celle de regardeur. (*op. cit.*, p. 58.)

### 2.1.1.1. Globalité et perception immédiate

L'immersion dans la page se fait d'autant plus aisément que celle-ci se présente comme une globalité qui proposera un effet d'ensemble. Pourquoi assimilons-nous si facilement écran et image, réduisant l'un à l'autre ? Pour José Aburto et Jason Nelson, l'écran a tendance à se résumer à une image et, pour l'un comme pour l'autre, le poème ou l'étape du jeu se développe sur une seule page/écran, sans le moindre recours à l'utilisation de lien, reproduisant ainsi la clôture, et surtout le cadre de l'image, du « tableau ». Annie Abrahams ne semble pas utiliser la page de la même façon, comme nous allons tenter de le montrer. Il est nécessaire d'observer la page/écran dans son rapport au lien et à l'ouverture de fenêtres qui peuvent en rompre l'unité.

Nous avons déjà souligné la part moindre que tenait l'image chez Annie Abrahams. Aucun code mimétique n'est présent, alors que les « fonds » de *GGGAAG* sont éminemment représentatifs. L'interpellation joue beaucoup plus sur le langage que sur l'image. Dans *Being Human*, le lien qui permet de passer d'un écran à un autre, ouvrant une fenêtre, ou plusieurs, dans celle qui est déjà apparue, brise l'unité de la page/écran. Nous n'avons donc pas l'impression, comme pour Jason Nelson ou José Aburto, d'être face à un « tableau ». Le lecteur perçoit d'emblée une différence dans l'usage du « cadre/écran ». Les codes typographiques de la fenêtre ne sont présents ni chez Jason Nelson, dont l'œuvre obéit davantage aux habitudes graphiques du jeu, ni chez José Aburto qui travaille son texte différemment, alors que *Being Human* s'inscrit dans un contexte de communication qui est celui de l'internet des premières heures, ou presque. L'ouverture d'une fenêtre est perçue davantage comme une forme langagière qu'un motif graphique. La page chez Annie Abrahams relève plus du domaine langagier que pictural, le texte, la parole y dominant nettement.

Si l'on peut reconnaître dans *GGGAAG* l'apparition de quelque chose qui ressemble à une fenêtre, le procédé est tout à fait différent. Les encarts textuels de Jason Nelson font partie de l'image globale. Les marques d'un cadre distinctif sont moins sensibles, le code de la « fenêtre » y est moins ostensiblement<sup>288</sup> marqué que chez Annie Abrahams. Ces cadres, par

---

<sup>288</sup> Ce n'est qu'à la « relecture » de *GGGAAG* que le lecteur-joueur choisit, éventuellement, de produire le texte, comme il va choisir de s'attarder, ou non, sur la lecture en soi, et de délaisser l'aspect ludique. Il nous aurait fallu distinguer, davantage que nous ne l'avons fait, ces différentes lectures et relectures possibles dans *GGGAAG*. Sans doute, les relations entre *l'intention auctoris*, *intentio lectoris* sont-elles largement modifiées lors de la relecture. Il nous semble qu'à ce moment, *l'intentio lectoris* s'affirme, prend le pas sur *l'intentio auctoris*. Il est

ailleurs, ne dépendent pas d'un choix du lecteur, mais lui sont imposés, contrairement aux liens proposés par Annie Abrahams. De plus, dans *GGGAAG*, l'uniformisation et l'assemblage des divers éléments, s'effectuent grâce à l'utilisation d'une seule et même police. Le lecteur ne conçoit pas l'apparition du texte comme l'ouverture d'une « autre » fenêtre. Question de cadre, encore, sans doute. Les vidéos, elles, ne sont pas déclenchées automatiquement par le mouvement de l'avatar, ce qui entraîne vraisemblablement une perception encore différente. Elles ne relèvent pas du même statut, sont laissées au bon vouloir du lecteur-joueur, optionnelles en quelque sorte. D'autre part, le texte qui apparaît s'inscrit dans la continuité du mouvement de l'avatar. Il en est le prolongement téléologique, la conséquence, indépendante, du moins au départ, de la volonté du lecteur. Les éléments textuels sont lus dans une certaine proximité, voire une continuité syntagmatique, qui contribue à une impression d'ensemble, à une unité au sein de l'écran. On peut alors penser que la non-intervention du lecteur crée l'image. Le cas des vidéos est encore autre : elles ne dépendent pas du jeu, échappent à son *continuum*, apparaissent à la « marge » de l'œuvre. Chez Jason Nelson, l'image s'impose donc par la force de son unité.

Le travail de José Aburto se rapproche de celui de Jason Nelson dans la constitution de la page comme image. Le texte se révèle<sup>289</sup> parfois en fonction de zones réactives comme sur « Echada » (J. A. Figure 16) ou « La niña y las cosas » (J. A. Figure 12) qui présentent l'un et l'autre un système un peu plus compliqué, mais toujours sur une seule et même page. Dans « La niña y las cosas », le passage du curseur sur des zones réactives, l'oiseau, la fenêtre, le chat, l'assiette, le vêtement, produit une modification de l'image. Un clic fait apparaître, dans un encart de couleur légèrement différente, un texte qui se superpose au fond. Il ne s'agit pas, à notre avis, d'une *autre* page, dans la mesure où des éléments sont maintenus. Grâce à la superposition, la page se complexifie, devient un palimpseste de texte et d'image, acquiert ainsi une profondeur, une troisième dimension qui correspond au projet « concret » de l'auteur. Là encore, la page/écran est vécue par le lecteur dans une continuité, dans un flux de lecture. Vraisemblablement, c'est ce processus de « complexification », d'enrichissement progressif qui contribue à l'approfondissement de la page, et par conséquent à l'immersion du lecteur. L'idée de profondeur, au sens propre du terme cette fois, est plus que sensible

---

bien évident qu'une étude s'appuyant sur un corpus de lecteurs « réels » décrivant leurs lectures nous aurait beaucoup apporté.

<sup>289</sup> Nous aborderons plus loin la relation heuristique du texte et de l'image notamment dans « La niña y las cosas ».

dans le poème « En movimiento » (J. A. Figure 4). Comme dans n'importe quelle image jouant sur la perspective, le lecteur est immergé dans l'œuvre. Dans « La niña y las cosas », la complexification dépendait du mouvement du lecteur comme, dans une moindre mesure pour « En movimiento ». Même s'il met par son action l'image en mouvement, le lecteur est néanmoins davantage spectateur, n'intervenant pas directement sur une modification du texte.

La page conçue comme image, encadrée<sup>290</sup>, désigne et interpelle, favorise l'enfermement du regardeur et peut-être ainsi, une forme de captation, voire d'immobilité. Le recours aux liens serait peut-être plus compatible avec un mouvement, une dynamique que l'on pourrait rapprocher de celle de la parole, avec une alternance de points de vue. En réduisant l'écran à une image, et inversement, le visuel s'appréhende comme porteur d'une unité dont les caractéristiques sont *immédiatement*<sup>291</sup> perceptibles et s'imposent au lecteur. L'image s'affirme comme telle. Cela nous semble d'autant plus évident chez Jason Nelson que son auteur affiche dès la première page son graphisme en l'opposant à celui en vogue habituellement dans les œuvres multimédia<sup>292</sup>.

Quelle influence la notion de page/écran/image a-t-elle alors sur la lecture ? En quoi contribue-t-elle à une forme de poésie ? L'image nécessite une perception immédiate qui n'est pas sans ressemblance avec la compréhension intuitive initiée par la poésie. Nous devons considérer la « lecture » de l'image en termes de sensations, de réception instantanée<sup>293</sup> des effets donnés par les formes, les couleurs, la disposition. La lecture procède en deux temps : d'abord la perception de la page de l'image dans sa totalité, avec un effet d'ensemble<sup>294</sup>, puis

---

<sup>290</sup> L'écran joue le rôle de cadre au sens au l'entend Deleuze, il permet de constituer un ensemble clos. (voir Gilles Deleuze, *L'Image mouvement*, « Cadre et plan, cadrage et découpage », Paris, Éditions de Minuit, 1983.)

<sup>291</sup> « Nous avons tous regardé avant de déchiffrer, nous avons tous appris à voir avant d'apprendre à lire. Et donc il y a une intensité, une immédiateté de l'image que n'a pas la langue articulée, et l'écriture encore moins. Sur quoi repose cette emprise ? Sur la primauté de la sensation sur l'intellection. » (voir Régis Debray, « L'image est mondiale, transfrontière, internationale », *Libération*, 14 décembre 2013.)

Jonathan Crary insiste également sur le pouvoir de la vision « capable d'évoquer en bloc et par la seule intention, avant toute analyse réfléchie » (voir Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 16.)

<sup>292</sup> En cela, il affirme son « style » comme détournement des codes visuels habituels. Son choix peut être en soi compris comme une contre-interpellation.

<sup>293</sup> Nous reviendrons plus tard sur ce que cette posture du lecteur sensible entraîne en termes de temporalité, mais il est évident que la sensation a sa propre temporalité, plus proche de l'immédiateté que d'une succession chronologique et linéaire. Certes, nous souscrivons ici à une conception bien classique de la perception comme le souligne Jonathan Crary « Que la transmission optique (l'intromission aussi bien que l'extromission) fût pratiquement instantanée était un fondement incontesté de l'optique et des théories de la perception classique d'Aristote à Locke. » (*Ibid.*, p. 152.)

<sup>294</sup> Nous empruntons cette notion de composition à Kandinsky : « Plusieurs objets (réels, partiellement abstraits ou purement abstraits) sont-ils subordonnés dans l'image à une grande forme et modifiés afin qu'ils s'intègrent

un déchiffrement plus précis, soucieux des détails, des divers éléments constitutifs de l'image. Le lecteur est frappé par les caractéristiques de la page qui « sautent aux yeux » : l'aspect enfantin du dessin de Jason Nelson, le lien entre les mots et le graphisme chez José Aburto, les blocs de texte qui structurent la page d'Annie Abrahams. Cette étape s'avère assez peu dynamique, puisqu'elle prend la page dans son ensemble, et appartient davantage au processus de la « reconnaissance ». On pense ici au « *scanning* » mis en lumière par Vilém Flusser :

La signification des images se trouve à la surface. On peut la saisir d'un seul coup d'œil – mais elle demeure alors superficielle. Veut-on approfondir la signification, c'est-à-dire les dimensions qui ont été soumises à l'abstraction, il faut alors permettre au regard d'errer à tâtons à la surface. Appelons "*scanning* " cette errance à la surface de l'image.<sup>295</sup>

Le lecteur reconnaît le trait de Jason Nelson et le rapproche de dessin d'enfant, il reconnaît les différentes langues utilisées par Annie Abrahams. Cette approche passe de la sensation à une ébauche de lecture<sup>296</sup> qui n'est certainement pas dénuée d'interprétation. Grâce à sa compréhension immédiate<sup>297</sup>, l'image joue à nouveau, un rôle d'interpellation, désignant le lieu du lecteur, plus extérieur qu'intérieur, mais l'installe aussi dans sa fonction interprétative, préparant ce qui pourra être une contre-interpellation, nous y reviendrons lorsqu'il sera davantage question de l'interprétation que de l'interpellation. Néanmoins, nous pouvons penser que c'est justement dans cette amorce d'interprétation, dans cette intuition visuelle de l'œuvre que se joue la poésie de l'œuvre, dans la confrontation immersive entre l'image et le sujet regardant. Le poème numérique se révèle bien souvent – du moins chez Jason Nelson et José Aburto, mais plus rarement chez Annie Abrahams – comme formant une image/écran, qui doit être appréhendée dans sa globalité, sa continuité et produit ainsi un effet d'immersion, amplifié lorsque la page offre une superposition, une profondeur, bien différente de l'aperception de la page imprimée. Parce qu'elle interpelle, mais aussi par sa structure forte et son unité, par sa clôture et son cadre, l'image apparaît donc bien dans un premier temps comme un facteur d'enfermement ou plutôt de sidération. L'image est un

---

dans cette forme, dessinent cette forme » (voir Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, traduit du russe et de l'allemand par Nicole Debrand et Bernadette Du Crest, Paris, Denoël, Médiations, 1971, Folio, 1989, 2016, p. 119.).

<sup>295</sup> Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 10.

<sup>296</sup> Sans pour autant passer à une démarche herméneutique.

<sup>297</sup> On pourrait ainsi rapprocher l'image de la métaphore. Ricoeur rappelle que pour Aristote, la métaphore fait image. (voir Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, Points Essais, 1991, p. 49). Néanmoins la métaphore joue sur la substitution, et ici nous voulons davantage mettre l'accent sur le rapport de proximité que l'image fait naître. L'image pourrait ainsi davantage se rapprocher de la métonymie.

élément non négligeable de la relation du pouvoir qu'entretient l'œuvre avec son destinataire. C'est sans doute en tant qu'image que l'œuvre acquiert sa capacité d'immersion.

#### 2.1.1.2. Sidération contre mouvement

L'immersion du lecteur, sa présence dans l'œuvre, adviennent grâce à un effet de sidération qui peut être généré par un simple phénomène optique. Nous ne sommes certes pas des lapins pris dans les rais d'un phare, mais nous avons parfois été confrontée à l'effet sensiblement, voire sensuellement, perturbateur de lumière stroboscopique, ou celui de l'image en mouvement.

Entrons davantage dans le détail des œuvres. Annie Abrahams use d'effets d'optique rythmique dans certains de ses poèmes, notamment le « Baiser » (A. A. Figure 8 B)<sup>298</sup>. Le clignotement des pois, associé au changement de couleur, n'est pas sans provoquer une certaine fascination. Un autre exemple nous est offert avec une des pages dépendant de « Comprendre » (A. A. Figure 7 C)<sup>299</sup>. L'énorme cercle aux couleurs chaudes évoque un cœur qui palpite et immobilise, sans doute au moins quelques instants, le lecteur, dont le cœur que se mettre à battre à l'unisson. Le rythme n'est plus sonore mais visuel et entraîne, automatiquement aimerait-on dire, un état de sidération. Dans sa mobilité, l'image entraîne, *a contrario*, la paralysie – momentanée bien sûr – du lecteur. Nous retrouvons ici l'idée que l'immobilité du spectateur « fait » l'image et s'oppose à la mobilité supposée du lecteur selon Iser, tout entier dans le mouvement entre rétention et protention. Le rythme visuel, le facteur répétitif, ne suscitent pas de dynamique lectoriale, mais plutôt une perplexité. Nous pouvons également prendre l'exemple de l'écran qui apparaît en cliquant sur « Interface » (A. A. Figure 11)<sup>300</sup>. Aucun texte à lire, l'œil est séduit par la mouvance de l'image. Il y a sans aucun doute un phénomène de captation de l'attention par le procédé scopique. La sidération s'oppose encore à la lecture, tout en figeant le lecteur<sup>301</sup>. La présence s'obtient au prix de cette immobilisation du lecteur d'autant plus sensible qu'elle intervient dans le cours, le flux de la lecture.

---

<sup>298</sup> <http://www.bram.org/beinghuman/telkus.php>

<sup>299</sup> Visible après avoir cliqué sur « Pourquoi pas ? » <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/moi.htm>

<sup>300</sup> <https://www.bram.org/interface/index.htm>

<sup>301</sup> L'empêche-t-elle également de produire une interprétation ? C'est bien évidemment sur ce point que nous pencherons ultérieurement.



Chez José Aburto, la question de la fascination par l'image se pose de façon cruellement évidente, tant le lecteur peut se perdre dans la contemplation d'une œuvre qui se déroule sans lui, comme c'est le cas d'ailleurs pour le « Baiser ». On pense notamment à « Ros[z]a » (J. A. Figure 6), poème dans lequel les mots donnent l'impression de se diriger de leur propre chef vers un point situé hors de l'écran. On retrouve dans cette œuvre la profondeur évoquée plus haut mais, contrairement à « En movimiento » (J. A. Figure 4), les mots sont doués de mouvement, indépendants du geste du lecteur. Celui-ci, rappelons-le, est inscrit dans le travail de José Aburto comme un « point de vue », extérieur à l'œuvre, fixe et non mobile comme dans la lecture. Lorsqu'un clic vient interrompre le mouvement, c'est généralement pour le relancer, le modifier à peine. L'œuvre demeure comme indifférente aux contre-interpellations de son lecteur. On pourrait, en effet, percevoir le clic comme un refus de la sidération, le retour d'un sujet-lecteur actif, mais le peu d'incidence de cette action renforce au contraire le pouvoir de sidération de l'œuvre. La fascination reste liée à la mobilité des éléments de la page, même quand c'est le jeu de la souris qui l'initie comme dans « En movimiento », même quand ce mouvement joue sur le changement de perspective, lui encore commandé par le clic du lecteur, comme pour « In munda » (J. A. Figure 3)<sup>302</sup>. Car c'est bien l'absence de participation au mouvement qui dans un premier temps enlise le lecteur dans une passivité que seule l'action, le clic peut venir briser. Là encore, l'animation de l'œuvre s'oppose au mouvement de la lecture. C'est parce que l'œuvre est mue par une dynamique autonome, un agencement qui lui est propre, que le lecteur en est réduit au rôle de spectateur<sup>303</sup>.

On peut également se demander dans quelle mesure ces procédés visuels entraînent une déperdition du sens – et non seulement des sens. Le clignotement, comme la reproductivité du mot comme dans « In munda », qui participe d'un rythme sur lequel nous reviendrons, fait perdre toute signification. Parce qu'il est multiplié, le mot « *ella* » est davantage un élément graphique qu'un signifiant. Le mouvement produit également le même

---

<sup>302</sup> Nous parlons malheureusement de poèmes qui ne sont plus visibles sur *Entalpia.pe*. Si José Aburto a gardé « Ros[z]a » et « Arcoiris paranoico », sur son nouveau site « En movimiento » a disparu de l'internet. Quant aux deux poèmes cités précédemment, ils ne sont plus présents que sous une forme vidéo et n'existent plus dans la version interactive. Ils ne sont donc plus qu'à regarder. Seule la sidération demeure... Et encore, la présence d'un deuxième cadre empêche vraisemblablement l'immersion dans l'écran que produisait l'utilisation d'une troisième dimension.

<sup>303</sup> Cette fois c'est bien le sens attribué par Jonathan Crary au mot « spectateur » que nous entendons garder. (voir Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 33.)

effet « désignifiant », dans « Ros[z]a ». La fascination, qu'elle provienne du déplacement autonome ou de la répétition rythmique, s'accompagne d'une perte de la possibilité d'interprétation. Le mouvement distrait des mots et de leur lecture, et comme tout divertissement, il fascine par le plaisir qu'il procure. On retrouve tout à fait ce qu'affirme Pierre Garnier dans sa définition de la poésie spatiale :

Ce n'est plus le lisible qui dans la langue est fondement de la jouissance, mais le visible : le mot ou le groupe de mots ne sont plus que leur information esthétique. Ils tendent à se dire seuls, à faire image par eux seuls, à être seuls le poème.<sup>304</sup>

José Aburto explore à travers les différents usages du mouvement, commandé ou non par le lecteur, toutes les combinaisons possibles pour fasciner le lecteur, le capturer dans l'image, plus que dans une lecture. Comme dans la poésie spatiale, c'est bien l'image qui, parce qu'elle est le fondement de la jouissance, elle-même produite par la fascination liée au mouvement, immerge poétiquement le lecteur.

C'est une autre forme de sidération qui attend le destinataire de *GGGAAG*. On ne peut guère parler de mouvement indépendant du joueur, tellement celui-ci est contraint de s'agiter dans le texte. La sidération se produit par l'apparition et surtout par la prolifération des encarts textuels, ici encore de façon autonome. L'invasion de l'écran par le texte contribue finalement au caractère pictural de la page, comme si le texte en se multipliant, perdait, là encore, toute signification textuelle pour n'être plus qu'image. La multiplication remplace la répétition que l'on pouvait observer dans « In munda » (J. A. Figure 3) par exemple, ou le clignotement dans *Being Human*.

Si la sidération fige parfois le lecteur, celui-ci est, au contraire, astreint à un mouvement frénétique dans « Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8) comme dans *GGGAAG*. Sans doute faut-il alors revenir à la question du rythme. Pierre Garnier, à propos de la poésie spatiale, fait explicitement le lien entre l'image et le rythme en utilisant le terme de « vibration » :

Le poème visuel par la répétition de certains mots déclenche déjà une vibration, d'autant plus que la structure n'est plus logique, syntaxique, analogique mais dynamique, que la page elle-même devient spatiale (les mots créant une perspective), que le sens disparaît peu à peu sous la figuration des mots, puis celle-ci sous leur énergie.<sup>305</sup>

Le mouvement, dès qu'il n'est pas celui de la lecture, contribue à la déconstruction des

---

<sup>304</sup> Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 19.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 24.

unités sémantiques. Nous verrons plus loin qu'il peut *a contrario* participer à la création d'un sens, d'un « infra-sens », et il n'est pas impossible que son pouvoir d'incarnation comme de fascination soit justement lié à sa dimension infra-signifiante. Les procédés visuels que nous repérons relèvent bien du même effet généralement attribué au rythme sonore. Comme le rappelle Isabelle Krzywkowski dans *Le Temps et l'espace sont morts hier*<sup>306</sup>, à propos de René Ghil, le rythme apparaît comme « le principe d'unité, à la fois de la matière et du poème », auxquels on pourrait ajouter l'univers et peut-être même le lecteur. Le rythme, parce qu'il est principe commun en mouvement, parce qu'il lie le temps et l'espace, joue donc un rôle immersif, puisqu'il associe des dimensions propres au monde et les rend sensibles au lecteur, lui permettant de les intérioriser. Le rythme, sonore ou visuel, unit, dans son corps, le lecteur au monde, participe ainsi à son incarnation<sup>307</sup>.

Il est cependant nécessaire d'observer le rôle que le mouvement même du lecteur peut avoir dans la fascination propre à l'œuvre numérique. Le procédé se révèle en effet particulièrement pervers dans « Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8) puisque c'est finalement le lecteur qui, par sa gestuelle, produit sa propre sidération, liée au dévoilement du texte. Le mouvement même du joueur peut également engendrer un état hypnotique<sup>308</sup>, voire une forme de transe. L'agitation frénétique suscitée par le désir de voir – on pense ici à la scoptophilie mise en évidence par Michel Picard<sup>309</sup> – ne produit-elle pas finalement une sorte d'état second ? N'est-ce pas là également le but du fond musical obstinément répétitif qui accompagne chaque étape de GGGAAAG ? Fasciné, le lecteur abandonne son dynamisme de lecture, ne circule plus à l'intérieur de l'œuvre, et perd, peut-être, pour céder au plaisir de la contemplation, sa faculté d'interprétation. Ne se dépouille-t-il par alors de sa nature de sujet-lecteur, puisque celle-ci est définie, justement, par la capacité dynamique et interprétative ? Ne renonce-t-il pas à sa position du sujet tout simplement pour devenir l'objet de l'œuvre ?

<sup>306</sup> Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, collection « Les Aéronautes de l'esprit », 2006, p. 139.

<sup>307</sup> Rappelons que pour Meschonnic, il est l'inscription de « l'homme en train de parler, de se dire » (voir Henri Meschonnic, *La Rime et la Vie*, Paris, Éditions Verdier, 1989, Éditions Gallimard, 2006, p. 21.).

<sup>308</sup> Nous y reviendrons quand il sera question des effets associés au jeu lui-même.

<sup>309</sup> « Le désir de voir, (la *scoptophilie*) semble en revanche jouer un rôle immense et peut-être plus positif dans notre désir de lire. [...] cette sublimation à étage concerne apparemment toutes les couches de notre lecture et permet sans doute d'éclairer la *curiosité* passionnée avec laquelle nous levons la "couverture", puis chaque page, cherchant obscurément quelque chose "sous les mots" [...] » (voir Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 61.).

Dans « Arcoiris paranoïco », il s'agit bien de la mise en geste de cette scoptophilie, mais le lecteur ne doit pas chercher quelque chose « sous les mots », ce qui correspond à une démarche interprétative, mais les mots eux-mêmes, sous l'écran noir.

Mais si l'image sidérante fait advenir un lecteur-objet, n'est-ce pas pour mieux réduire la distance qui sépare celui-ci du monde ? N'est-ce pas une nouvelle manière pour le lecteur, en s'oubliant en tant que sujet, d'atteindre le monde, et donc la présence ? L'incarnation poétique du sujet se fait paradoxalement au prix de la perte de son autonomie dynamique et de son identité de lecteur.

Nous ne saurions trop souligner l'importance du rythme instauré au sein de l'image. C'est ce rythme qui, à notre avis, fait la poéticité de l'œuvre, en constitue la poétique, parce qu'il fonde l'effet physique, concret, matériel, immédiat sur le lecteur, loin d'une démarche herméneutique. L'œuvre numérique, en ayant recours à l'image, semble aller au-delà de cette recherche de sens que peut-être la lecture. Soulignons encore la contradiction entre cette pétrification du lecteur et l'interactivité supposée dans l'œuvre numérique. On peut se demander si tout l'intérêt de la « poésie » numérique ne réside pas là. Les œuvres qui nous sont proposées vont à l'encontre du caractère ergodique<sup>310</sup> prétendument associé au travail digital. N'est-ce pas finalement le but de toute poésie : pirater le langage ? Le faire éclater de l'intérieur ? En détournant les codes du langage numérique, l'œuvre devient réellement poétique. Cette immersion, parce qu'elle est fascination se fait au détriment de la lecture, mais justement parce qu'elle est immersion, s'opère peut-être au profit d'une expérience esthétique et poétique. Cette expérience acquiert, forcément, puisqu'il s'agit de l'image, une dimension spatiale, mais elle nous semble valable surtout par sa dimension temporelle.

### 2.1.1.3. *Le temps de l'image*

Il serait encore nécessaire d'élucider le mystère du pouvoir sidérant de l'image. Peut-être cela a-t-il à voir avec l'interpellation du regardeur et le lieu, externe (mais aussi interne sans doute) qui lui est assigné<sup>311</sup>. La sidération vient vraisemblablement également de l'immédiateté de l'effet produit<sup>312</sup>. Le lecteur est fixé, saisi, matériellement inscrit, enclos

---

<sup>310</sup> Par ailleurs, l'interactivité nous semble davantage associée aux œuvres narratives dans lesquelles le lecteur participe à l'élaboration du récit ; il y a ici un marqueur générique qu'il nous faudrait davantage explorer. Il n'est évidemment pas innocent que l'interactivité la plus manifeste se retrouve dans GGAAG qui adopte la forme du récit.

<sup>311</sup> On peut retrouver dans cette extériorisation du lecteur et de son point de vue dans la présentation du XIX siècle par Jonathan Crary.

<sup>312</sup> Les neurosciences nous en apprennent davantage sur ce qui se passe face à une image ou face à du texte. Ce ne sont pas les mêmes zones de « lecture » qui sont en jeu. On ne peut que déplorer que les recherches dont fait état Stanislas Dehaene dans *Les Neurones de la lecture* ne concernent pas le mélange de texte et d'image tel que le présentent les œuvres de notre corpus. On aimerait par ailleurs bien savoir si la poésie se lit différemment,

même, dans l'espace de l'écran. Peut-être la globalité, la cohérence de l'image ont-elles aidé à la capture du regardeur. Mais la sidération, en tant que mouvement arrêté dans un espace défini, doit, comme tout mouvement, être également envisagée dans une dimension temporelle. Nous pouvons alors avancer l'hypothèse que la question du temps<sup>313</sup> entre également en jeu dans le pouvoir médusant de l'œuvre.

Georges Didi-Huberman inaugure l'ouvrage *Devant le Temps* par ces mots :

Toujours devant l'image, nous sommes devant du temps [...] la regarder, c'est désirer, c'est attendre, c'est être devant du temps [...] Devant cette image, d'un coup, notre présent peut se voir comme happé et, tout à la fois, mis au jour dans l'expérience du regard.<sup>314</sup>

D'où vient la puissance visuelle, sensible de ce temps qui sidère ? Comment se révèle-t-il dans l'image mobile ?

En observant à nouveau « Ros[z]a » (J. A. Figure 6), il nous semble que plusieurs temporalités cohabitent ici. Dans *L'Image mouvement*, Deleuze distingue deux formes de temps : « le temps comme intervalle est le présent variable accéléré, et le temps comme tout est la spirale ouverte aux deux bouts, l'immensité du passé et du futur »<sup>315</sup>. Si l'image, plus qu'un texte, se donne à lire comme un tout, comme nous en avons l'intuition, ne met-elle pas en œuvre ce temps « ouvert au deux bouts » ? N'est-ce pas cette vision du temps qui fascine ? N'est-ce pas ce temps-là qui serait à l'origine du sublime ? Et la poésie ne jaillirait-elle pas de la confrontation de ces deux temporalités ? Le poème « Ros[z]a » matérialise ces deux formes de temps à plusieurs niveaux. L'œuvre se présente comme un tout changeant mais toujours recommençant : nous pouvons peut-être y reconnaître « la spirale aux deux bouts » évoquée par Deleuze. Mais l'œuvre est faite de mots qui s'approchent pour mieux dépasser le point de vue du lecteur-regardeur : ces mots ne sont-ils pas la figuration fragmentée de l'instant ? Et quand le lecteur clique, modifiant ainsi le flux des lettres, n'est-ce pas ici la figuration soit d'un fantasme, arrêter le temps, ce qui semble impossible, le fleuve reprenant son cours, après une

---

sachant que les mouvements de l'œil diffèrent et peut-être que la relation au réel, ou plutôt à la référence, est également altérée.

<sup>313</sup> Jean-Jacques Lecercle nous a beaucoup aidée à penser le sujet et son interpellation, mais cette interpellation se fait davantage dans un cadre spatial que selon un cadre temporel. En réduisant l'interpellation à une situation de discours, qui reprend la « scène primitive » d'Althusser, Jean-Jacques Lecercle restreint son propos au discours, qui s'opère dans un « ici et maintenant ». L'œuvre d'art qui interpelle échappe aux cadres du discours et pose autrement et la question de l'espace, puisque s'y ajoute la représentation, et celle du temps. Certes, il s'intéresse à la littérature dans le chapitre « Littérature et interpellation » mais n'y aborde ni la question du temps ni celle de l'espace textuel. (Voir *op. cit.*, « Littérature et interpellation », p. 182-222)

<sup>314</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 9-10.

<sup>315</sup> Gilles Deleuze, *L'Image mouvement*, *op. cit.*, p. 49-50.

insensible pause, soit de l'expression d'un temps subjectif, puisqu'il a dépendu, un instant, de l'action du spectateur ? Avec le poème « Ros[z]a » nous redécouvrons ce que Gilles Deleuze nomme l'opsigne : « tel est le prolongement très spécial de l'opsigne : rendre sensibles le temps, la pensée, les rendre lisibles et sonores »<sup>316</sup>. Il y a là, à notre avis, dans cette définition de « l'opsigne » un élément qui participe de l'action poétique, dans cette révélation de la pensée et du temps, et surtout de la pensée et du temps du lecteur. « Arcoiris parnoïco » (J. A. Figure 8) est encore un meilleur exemple de cette perception du temps à laquelle l'œuvre numérique ne cesse de nous ramener.

Pour Michel Collot :

La conscience poétique croit pouvoir ressaisir l'insaisissable et profiter de l'échappement du présent pour échapper au temps. Mais dès qu'elle revient de son saisissement, elle doit se rendre à l'évidence : le maintenant qu'elle croyait tenir lui échappe sans cesse.<sup>317</sup>

Michel Collot ne décrit pas seulement la conscience – mais quelle conscience ? celle du sujet écrivant ou celle du sujet-lecteur ? – mais la personne même du lecteur face à « Arcoiris paranoïco ». Ce n'est pas seulement le temps qui lui échappe, mais le temps et le texte mêlés. Il y a bien là une expérience poétique – ou « du » poétique – dans la mesure où c'est l'incarnation du lecteur-regardeur, sa présence au monde, dans l'espace et dans le temps qui est interrogée, grâce à la relation avec l'œuvre. Elle est ici un miroir porteur de questionnement sur le monde, d'autant plus prenant, sensible<sup>318</sup>, et peut-être efficace, qu'il mêle – et nous pensons plus précisément ici à l'œuvre de José Aburto « Ros[z]a » – le lecteur-regardeur, fixe, et le lecteur actif, qui clique, le lecteur qui est à l'extérieur de l'image et le lecteur qui intervient sur l'image. Encore une fois, nous nous trouvons face à deux lecteurs, au dynamisme contradictoire.

Ainsi, l'image contribue à l'incarnation poétique dans la mesure où elle donne à voir le temps. Mieux, elle le donne à expérimenter en plaçant le lecteur au carrefour de diverses temporalités, en le piégeant entre mouvement et dynamisme. Suivons à nouveau Dominique Combe :

Le temps du poème n'est pas exprimé comme quelque chose de déjà constitué mais comme un processus de temporalisation ; ou, en d'autres termes, [...] la forme temporelle engage à chaque instant l'émergence du temps.<sup>319</sup>

---

<sup>316</sup> Gilles Deleuze, *L'Image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1983., p. 28-29.

<sup>317</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 53-54.

<sup>318</sup> C'est notamment le terme « sensible » qui nous intéresse dans la citation de Deleuze.

<sup>319</sup> Dominique Combe, *La Pensée et le style*, Paris, Larousse, Éditions universitaires, 1991, p. 139.

Dans l'émergence de ce temps au cœur de l'image, et non seulement du texte, réside l'incarnation poétique. C'est peut-être cette figure du temps qui interroge le lecteur, fractionne l'unité de l'image pour faire advenir une forme de poétique.

L'incarnation du lecteur procède donc ici d'une sidération, à la fois fixation du lecteur et enfermement dans la clôture de l'image comprise comme unité. Au sein de l'image, la perception instantanée devient finalement perception de l'instant et accession au poétique. Mais si l'effet sidérant peut être, en soi, perçu comme poétique, notamment parce qu'il inclut le lecteur dans une dimension temporelle, qu'en est-il de la lecture ? Celle-ci, définie d'abord comme progression, suppose une chronologie et une linéarité qui n'existent plus dans l'image, perçue essentiellement sur le mode de l'instantané, du présent. Par ailleurs, nous avons noté que le pouvoir de l'image opérait au détriment de la faculté même de lecture, distrayant le destinataire, détruisant en quelque sorte la signification<sup>320</sup>. Il nous faut alors parler pour l'image d'une autre lecture qui passe également par le repérage de structures, mais cette lecture-là n'est-elle pas déjà herméneutique ?

L'expérience poétique est, en outre, d'autant plus prégnante qu'elle se confronte à une représentation du monde. Nous l'avons vu, l'image en tant que globalité, induit forcément une reproduction du monde. Dans l'exemple que nous avons pris pour témoigner de la relation du regardeur et du temps, « Ros[z]a », la figuration cosmique est plus que schématique, comme c'est en général le cas chez José Aburto. Jason Nelson utilise l'image à des fins de représentation bien différentes, avec des effets poétiques dissemblables. Il faut donc maintenant davantage nous intéresser aux effets de la *mimesis* picturale sur le lecteur-regardeur.

---

<sup>320</sup> Roberto Simanowski parle de « cannibalisation » du texte par l'image (*Digital Art and Meaning, Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art and Interactive Installations*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2011, p. 51).

### 2.1.2. « *Mimesis* » picturale dans le rapport texte-image

Comme le récit, la poésie donne à voir le monde, mais la relation à la référence s'organise différemment comme nous voulons le croire. Quel rôle l'image est-elle amenée à jouer dans cette différence référentielle ? On pourrait d'abord penser que l'image produit des effets poétiques dans la mesure où elle représente le monde, dans un temps arrêté, contrairement au temps chronologique, téléologique du récit, dans un espace qu'elle tente davantage de dévoiler que de représenter. Le temps poétique, selon Dominique Combe, s'apparente finalement à une forme de présent que l'on pourrait assimiler au présent de l'image, ou du moins l'immédiateté supposée de sa perception, comme nous l'avons dit précédemment<sup>321</sup>. Nous allons suivre cette piste, en ayant bien conscience qu'il est, sans doute, encore une fois, plus question de « poétique » que de poésie, puisque, momentanément du moins, nous avons délaissé les mots utilisés par les œuvres. Il nous faut également revenir à la notion de *mimesis*, car, l'image offre au lecteur-regardeur une vision organisée, (dé)formée par la main, l'œil, le savoir de l'auteur, de façon à produire un effet indissociable de la façon dont le monde est représenté. À bien y réfléchir toutefois, on peut se demander si le terme de « représentation » est véritablement adéquat tant le visuel des œuvres que nous étudions s'éloigne d'une reproduction, au sens restreint, très restreint, de la réalité. De plus, la multiplicité des supports visuels, dessin, photo, graphisme du mot, page plus ou moins livresque, nous amène non pas à « une » *mimesis* mais à « des » *mimesis*, dans des rapports à la réalité très différents. Jason Nelson ne cherche évidemment pas à copier la réalité à travers l'usage du dessin<sup>322</sup>, pas plus que José Aburto ou Annie Abrahams. L'image, même s'il faut nuancer pour les vidéos, est un signe qui incite déjà – mais ce n'est pas encore notre propos, gardons cela pour plus tard – à interpréter, parce qu'il est, déjà, une

---

<sup>321</sup> Dominique Combe, *op. cit.*, « La temporalité originaire », p. 133-178.

Dominique Combe se réfère à la distinction heideggerienne entre le temps « vulgaire », celui du récit et de la représentation et le temps « originaire » de la poésie. La temporalité est associée à cette présence au monde, qui s'éloigne, comme on le verra plus tard, du désir de représentation, qui motive le récit. Notons encore une fois que la critique s'intéresse toujours au récit et non à la poésie.

<sup>322</sup> Sur la page de l'écran d'accueil, Jason Nelson affirme son refus de l'image traditionnelle du jeu vidéo, image qui justement se construit sur la *mimesis*, sur la volonté de rendre l'image toujours plus semblable au monde réel.



interprétation, un commentaire de la réalité. C'est sans doute cette interprétation choisie par l'auteur de la vision du monde qui a pour effet de modeler le lecteur, de l'identifier, de le définir en tant que sujet. Toutefois, nous nous intéresserons également ici au rapport qu'entretiennent mot et image. Quelle place le lecteur tient-il dans leur relation ? Quel effet poétique leur confrontation peut-elle faire naître ?

### 2.1.2.1. *L'image comme organisation d'un monde poétique et lisible*

Nous avons précédemment constaté que nos auteurs différaient largement dans leurs usages picturaux, la page peut se confondre avec une représentation du monde pour José Aburto et Jason Nelson, alors que l'image est utilisée beaucoup plus parcimonieusement par Annie Abrahams<sup>323</sup>. Annie Abrahams s'est expliquée sur cette réticence :

Dès le début, j'ai choisi de ne pas utiliser les images : d'abord parce que c'est long à télécharger, ensuite parce qu'une image c'est déjà trop spécifique. Si je montre la photo d'une chaise, pour l'un c'est la chaise de sa grand-mère, pour l'autre c'est la chaise qui se trouve dans le magasin d'à côté ! Il y a par conséquent une autre histoire qui se greffe à cette image. J'ai donc décidé d'utiliser les mots.<sup>324</sup>

L'argumentation d'Annie Abrahams est assez paradoxale : l'image est davantage porteuse de récit que les mots, elle serait presque trop polysémique. Les mots, contrairement aux images, sont dénués de « subjectivité » préexistante. On comprend bien que l'image sous-tende une narration implicite, mais il est plus surprenant de lire ce refus de la subjectivité dans une œuvre aussi orientée vers l'individu ! C'est sans doute ce qui nous permet aussi d'affirmer la poéticité de l'œuvre d'Annie Abrahams. On retrouve peut-être dans cette confiance que l'autrice fait aux mots, contre les images, quelque chose d'un langage originaire, parce que dénué de « subjectivité » et donc plus proche de la poésie que du récit.

Toutefois, quel que soit l'auteur, l'image est toujours le signe d'une volonté de figuration organisée du monde. Nous pensons ici aux réflexions de Bernard Noël à propos de l'image :

Nous ne voyons pas la réalité mais une représentation parce que nous voyons tout sous la

---

<sup>323</sup> On peut sans doute faire le lien avec l'affirmation générique et poétique, Jason Nelson et José Aburto revendiquent une appartenance poétique qui semble peu intéresser Annie Abrahams. Pour les deux premiers, la poésie tient encore dans une relation au monde, en tant qu'espace, alors que la poésie que nous tentons de voir dans le travail d'Annie Abrahams réside davantage dans la relation avec le lecteur, mais nous y reviendrons quand nous aborderons le lyrisme.

<sup>324</sup> Entretien réalisé par Bertrand Gauguet, *op. cit.*

forme d'une image organisée, signifiante. L'image est perçue comme un énoncé, non pas comme un matériau brut qu'il s'agirait de traiter.<sup>325</sup>

Les intentions des auteurs semblent être de donner à voir mais également à lire un monde dans la mesure où des lignes organisatrices, de l'ordre du visuel, sont présentes. À nouveau, nous pourrions faire référence à Bernard Noël, pour qui tout image est forcément à lire, étant du visible transformé en *lisible* par l'action du regard :

Mettre en mots consiste à projeter le monde sur son intimité ; mettre en images entraîne à projeter son intimité sur le monde. Dans le premier cas, on fabrique du lisible ; dans le second, on pense faire un objet visuel, mais lui aussi sera lu.<sup>326</sup>

Nous prenons ici la lecture au sens de « reconnaissance » de formes qui peuvent être signifiantes. Le lecteur-regardeur est amené à les reconnaître, même s'il n'en a pas conscience, même s'il ne leur donne pas (encore) un sens, à moins que la reconnaissance soit déjà une pré-figuration herméneutique. Cette étape de reconnaissance correspondrait au « déchiffrement » du texte dans la mesure où elle met en jeu le regard. Nous pourrions voir dans cette schématisation une forme de sémiotique visuelle de l'espace de la page comme de l'espace du monde.

Les pages que donnent à voir *GGGAAG* ou les œuvres présentées sur *Entalpia* proposent des visuels extrêmement structurés qui bâtissent un monde à l'aide de lignes fortes qui aident à lire l'univers représenté. La plupart des niveaux de *GGGAAG* sont construits en fonction d'une ligne horizontale qui, à elle seule, figure une schématisation du monde. On retrouve cet horizon dans « En movimiento » (J. A. Figure 4), « Ros[z]a » (J. A. Figure 6), « Aplicación de la fuerza de gravedad a los corpos inmóviles » (J. A. Figure 13). Ici encore, nous avons affaire à une représentation organisée, signifiante du monde. Il en est tout autrement pour *Being Human*. Dans l'interview donnée à Bertrand Gauguet pour la revue *Archée*, Annie Abrahams explique son parcours par rapport à l'image :

Déçue du monde scientifique, je me suis tournée vers les Beaux-Arts. C'est ainsi que j'ai reçu une bourse d'état pour mener une recherche sur la vérité picturale. Pendant deux ans, j'ai donc produit une peinture qui était à chaque fois très complexe, qui n'était pas jolie du tout, que je n'aimais pas, mais qui correspondait pourtant à ce que je voulais faire. En fait, je crois que c'est la complexité qui m'intéressait ! À partir de ces tableaux, j'ai réalisé des constructions dans l'espace... une possible mise en ordre du chaos.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, P. O. L., 1998, p. 27.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>327</sup> Bertrand Gauguet, *op. cit.*

Cette remarque est d'autant plus intéressante qu'elle vient contredire l'extrait précédent. Néanmoins il s'agit bien pour Annie Abrahams de produire des images organisées. Peut-être que la « photo de chaise » mentionnée

Ainsi, la peinture d'Annie Abrahams se voulait, avant tout, une possible « mise en ordre du chaos ». Il est difficile alors de ne pas penser à la page correspondant à la figure obtenue en cliquant sur « Tendresse »<sup>328</sup> lors du développement du « Baiser » (A. A. Figure 8). Le lecteur-spectateur est bien face à une organisation puisque la page est divisée en carrés de couleur et présente une géométrie mais le morcellement de la page, la multiplicité des couleurs, les mots inintelligibles parce que coupés, répétés, évoquent autant le chaos qu'une mise en ordre. Les nombreuses onomatopées (« hhhhhhhhhhhhhhhhhhhkkk aiaiai poeo »<sup>329</sup>, « tststststststst »<sup>330</sup>) renforcent l'image d'une logorrhée entropique qui culmine avec un appel « au secours »<sup>331</sup>. C'est donc bien le rôle structurant de l'image qui doit être souligné face à un langage au développement anarchique. L'image serait alors porteuse de sens, contrairement au langage. Nous sommes ici face à un renversement des plus surprenants des rôles habituellement dévolus tant à l'image qu'aux mots. Nous serions même à l'opposé de la « cannibalisation » mise en avant par Roberto Simanowski, processus par lequel le texte est vidé de son sens par les images qui en empêchent la lecture<sup>332</sup>. Après avoir passé en revue les captures d'écran que nous avons faites au cours de nos multiples parcours dans *Being Human*, il nous est cependant bien difficile d'assimiler une page à une représentation du monde, chaotique ou non, peut-être parce que le texte, s'il fait certainement image, par l'utilisation des blocs, des typographies, des couleurs, n'a rien à voir avec une intention mimétique d'un monde autre que celui du discours. La page, dans sa globalité, reste une abstraction visuelle loin d'un référent sensible. Il devient désormais plus clair que pour José Aburto et Jason Nelson, la page/écran doit être considérée comme une image portée par une structure signifiante. Pour Annie Abrahams, la page/écran peut comporter une image dans les éléments qui la composent, mais elle ne se réduit pas à l'image, sauf, évidemment, à parler de « l'image du texte ». La construction de la page, dans l'œuvre d'Annie Abrahams, se présente bien

---

plus haut, évoquant la grand-mère, était trop personnelle pour échapper au chaos. Peut-on voir ici une forme de refus du lyrisme des images ?

<sup>328</sup> <http://www.bram.org/beinghuman/3fr.htm>

<sup>329</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/2fr.htm>

<sup>330</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/5fr.htm>

<sup>331</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/6fr.htm>

<sup>332</sup> À propos de l'œuvre *Still standing* (2005) de Bruno Nadeau et Jason E. Lewis : « *The underlying subject is the cannibalistic relationship between the two semiotic systems of text and visual art or interactive installation, respectively - the consumption of text by replacing it with images, but also by transforming it into image, sound, or action, or depriving it of its linguistic value* », [Le sujet sous-jacent est la relation cannibale entre les deux systèmes sémiotiques du texte et de l'art visuel ou de l'installation interactive, respectivement - la consommation de texte remplacé par des images, mais aussi transformé en image, son ou action, ou privé de sa valeur linguistique.](voir Roberto Simanowski, *op. cit.*, p. 5.)

comme une juxtaposition d'éléments, comme en témoigne le mécanisme d'ouverture des fenêtres, qui s'ajoutent l'une à l'autre. Les vignettes insérées çà et là ne participent pas d'une globalité, restent des détails. Elles représentent davantage des corps, des éléments du corps, qu'un « monde » comme on peut le percevoir dans *GGAAG* ou certains poèmes de José Aburto : une forme allongée (A. A. Figure 4)<sup>333</sup>, des visages (A. A. Figure 3 A « Reassur »)<sup>334</sup>, une main... Quel rôle joue l'image, insérée dans la page-écran ? Quel effet produit-elle sur le lecteur ? Elle apparaît comme un *punctum* barthien, elle attire l'œil vers un détail signifiant... mais nous sommes loin de la « vision du monde » proposée par Jason Nelson... Cependant, parce qu'elle est rare, l'image joue alors véritablement un rôle d'interpellation, d'autant plus qu'il s'agit parfois d'une zone cliquable, sensible (A. A. Figure 4)<sup>335</sup>. On peut voir ici la marque d'une véritable réflexion d'Annie Abrahams sur le rôle de l'image. Celle-ci, dit-on, est banalisée sur Internet. En la rendant moins courante, Annie Abrahams lui restitue toute son importance. Cela semble d'autant plus vrai que, sur la page qui correspond à « toucher », la photo est une zone cliquable, « réactive » ! Le corps photographié réagit au clic. L'image n'est pas neutre, purement illustrative, elle est une personne, une intimité, et s'apparente alors à un signe, voire à une icône. Comment ne pas voir dans la main qui illustre la figure 13<sup>336</sup> l'équivalent de l'icône qui avertit de la présence d'un lien en même temps qu'une main secourable tendue au lecteur ? L'image investit alors le lieu d'un autre sens qu'optique en même temps que le lieu d'un jeu de mots. De ce fait, elle appartient, également parce qu'elle oublie la référence, au poétique. L'image est ici le moyen d'affirmer la fonction « référancielle » de la poésie. Selon Michel Deguy : « la chose de la poésie n'est aucun objet, pourtant la poésie est référence, lieu d'un rapport actif s'ouvrant à un autre qu'elle, un autre qui n'est pas objet (elle n'est pas réaliste) »<sup>337</sup>. L'image, dans les œuvres que nous étudions, témoigne de ce refus de la réalité. Elle dit autre chose que ce qu'elle montre.

En outre, la structuration de l'image chez Jason Nelson obéit à d'autres impératifs qui sont ceux du jeu. Horizontalité et verticalité ont forcément un rôle important dans la composition de l'image puisque celle-ci doit être parcourue, en général, horizontalement, de

---

<sup>333</sup> <https://www.bram.org/toucher/index2.htm>

<sup>334</sup> <https://www.bram.org/confort/rassur.htm>

<sup>335</sup> <https://www.bram.org/toucher/index2.htm>

<sup>336</sup> <https://www.bram.org/ifr.htm>

<sup>337</sup> Michel Deguy, « Correspondances », *Po&sie*, n°1, Belin, 1977, p. 97.

URL : <https://po-et-sie.fr/texte/correspondances/> (page consultée le 19/07/2018)

gauche à droite, l'avatar ayant toutes les chances de tomber, verticalement, et de mourir. C'est du moins le schéma auquel obéissent les niveaux 1 « The fundamentalist or obsessively charmed by the sun » (J. N. Figure 2), 3 « The real estate agent » (J. N. Figure 4), 5 « The tourist » (J. N. Figure 6) ... avec quelques variantes plus diagonales et ascendantes comme pour le niveau 6 « The capitalist » (J. N. Figure 7). Il est cependant difficile chez Jason Nelson de dissocier l'interprétation de l'image de sa seule perception, et encore plus de la séparer du mouvement nécessité par le jeu. Pour le moment, c'est le lecteur-regardeur, immobile qui nous intéresse et nous reviendrons ultérieurement sur ce que les images de *GGGAAG* produisent comme effets signifiants.

Certaines pages/écrans/images de José Aburto sont tout à l'opposé de celles d'Annie Abrahams et correspondent davantage à une vision graphique et schématisée du monde, monde d'autant plus organisé et mis en ordre qu'il est simplifié. La structuration en fonction de lignes droites horizontales et verticales est visible dans « En movimiento » (J. A. Figure 4), dans « Aplicación de la fuerza de la gravedad » (J. A. Figure 13), « Grandes esferas celestes » (J. A. Figure 15). Évidemment, « In munda » (J. A. Figure 3), par l'utilisation de la forme ronde, préfigure également une image du monde. On peut alors parler d'une véritable sémiotique de l'image ici dans l'utilisation qui est faite de l'intérieur et de l'extérieur. Mais cela ne fait finalement que quatre poèmes auxquels nous attribuons une intention mimétique alors qu'elle est omniprésente chez Jason Nelson. Toutefois, dans les poèmes que nous avons observés, nous pouvons constater que ce n'est pas tant le dessin qui donne à voir le monde, comme dans *GGGAAG*, que le monde qui se dessine à l'aide de mots et plus particulièrement de discours. Le lecteur n'est plus uniquement dans une fonction de regardeur comme dans *GGGAAG*, les fonctions de lecteur et de regardeur se croisent et s'interpénètrent. Le destinataire doit être sensible autant à ce que disent les mots (et pour cela il faut lire) qu'à la façon dont ils sont disposés. Dans « En movimiento », les mots lisibles ne s'inscrivent pas sur l'axe qui leur est normalement dévolu, l'axe horizontal, mais suivant l'axe des abscisses, verticalement. La disposition des mots entre en conflit – conflit d'autant plus perceptible par le lecteur qu'il lui faut adopter une position peu confortable pour lire – avec la représentation. Les deux, graphisme et organisation, ne se superposent pas naturellement. Même s'il n'en déduit encore aucune interprétation, le lecteur ne peut qu'être sensible à la dissonance

monde/mots qui participe du dynamisme poétique de l'œuvre<sup>338</sup>. José Aburto donne l'exemple le plus évident de ces mots construisant un monde<sup>339</sup>, assez schématique, dans « En movimiento » (J. A. Figure 4). Le lecteur-regardeur est face à des lignes droites qui tracent une route au bout de laquelle se trouve, à la verticale, ce qui ne facilite pas le déchiffrement, des fragments de discours (amoureux ?)<sup>340</sup>. Les phrases demeurent lisibles et l'appel à la lecture est patent : la modification de la police et le grossissement interpellent le lecteur, l'incitent à lire. L'espace se partage donc entre ces lignes horizontales et la verticalité des phrases, qui participent donc à la figuration d'un monde, puisqu'elles constituent l'axe des ordonnées. Les phrases défilent comme pourrait le faire un paysage lors d'un trajet en voiture, trajet qui serait éventuellement l'occasion d'une conversation. Le discours est donc totalement fondu avec l'espace, la fusion s'opérant grâce au mouvement imprimé par la souris, le mouvement étant, on le sait, d'abord une caractéristique spatiale. Le lien entre une vision cosmologique et les mots est également présent dans « Grandes esferas celestes » (J. A. Figure 15). Parfois la représentation de l'espace monde s'efface, mais le discours constitue un lieu à lui seul.

---

<sup>338</sup> Nous revenons alors à la poésie spatiale selon Pierre Garnier : « Le poème visuel [...] déclenche déjà une vibration, d'autant que la structure n'est plus logique, syntaxique, analogique mais dynamique, que la page elle-même devient spatiale (les mots créant une perspective) que le sens disparaît peu à peu sous la figuration des mots, puis celles-ci sous leur énergie. » (voir Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 24.).

À ceci près que les mots dans toute l'œuvre de José Aburto restent lisibles et que l'énergie dégagée par les mots est aussi celle du lecteur.

<sup>339</sup> La question de l'espace, revient en effet à plusieurs reprises dans les titres « In munda » (jeu avec « mundo » ?) « Echada » (terrain), « Paraisos y no lugares » [paradis ? et non-lieux], « Arcoiris paranoico » [arc en ciel paranoïaque], « Grandes esferas celestes » [grandes sphères célestes]. On note une certaine prédilection pour les espaces aériens « *paraisos* » « *arcoiris* » « *esferas celestes* ». L'espace s'organise en fonction d'une dynamique haut/bas très sensible dans ces simples titres et encore soulignée par « Aplicación de la fuerza de gravedad a los cuerpos inmóviles ». Mais surtout ce sont les propriétés physiques du monde qui sont mises en valeur notamment dans « En movimiento » [en mouvement] « Aplicación de la fuerza de gravedad a los cuerpos inmóviles » [application de la force de gravité aux corps immobiles] « De regreso » [de retour]. Le mouvement apparaît ici fondamental. On reconnaît l'intérêt phénoménologique voire scientifique de l'auteur qui n'hésite pas à illustrer sa poésie par le slogan « *La poesía cambio de estado* », [la poésie change d'état]. À défaut de passer de l'état liquide à l'état solide ou gazeux et inversement, José Aburto convie le lecteur à observer, ou à effectuer des changements qui sont davantage liés au mouvement, avant/arrière, haut/bas. L'œuvre s'inspire d'une véritable « pensée de la substance ». Voilà ce qu'écrit Serge Bouchardon dans *La Valeur heuristique de la littérature numérique* à propos de la pensée de la substance : « Descartes incarne par excellence cette pensée de la substance. Selon le dualisme cartésien, il existe deux substances : une substance pensante et une substance étendue. Ces deux substances peuvent être mises en rapport, mais la mise en rapport ne va pas affecter les substances en tant que telles. Sont associées deux entités préexistantes. Les pensées de la substance mettent l'accent sur des polarités et des oppositions duales mentionnées plus haut : sujet vs. objet, matière vs. esprit, individu vs. Environnement ... », (voir Serge Bouchardon, *La Valeur heuristique de la littérature numérique*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, 2012, p. 22. URL :

<http://www.costech.utc.fr/CahiersCOSTECH/IMG/pdf/bouchardon-hdr.pdf>, (page consultée le 12/10/2018))

<sup>340</sup> Il nous semble nous souvenir vaguement d'un tel procédé, d'une image semblable, peut-être dans un simulateur de vol.

« Conversación » (J. A. Figure 9) nous semble typique du travail poétique de José Aburto : le dispositif visuel est destiné à représenter le discours davantage que le monde lui-même. Le titre, bien évidemment laisse deviner le thème : la parole.

L'image telle qu'elle apparaît dans les œuvres de notre corpus joue un rôle pour le moins paradoxal et, de ce fait, gagne en poésie. Si l'on peut parler encore de « représentation », il faut noter qu'elle s'éloigne bien souvent de toute référence. Il s'agit davantage d'une mise en ordre du langage par le monde ou du monde par le langage. Les relations habituelles entre le lecteur et le monde dans lequel vient s'insérer du discours sont ici bouleversées puisque c'est le discours lui-même qui acquiert les propriétés physiques du monde. L'effet poétique nous semble alors assez évident, dans la mesure où toute la structure du monde se voit ici transformée, colorée par l'inclusion des mots. Le sujet lecteur-regardeur est toujours placé au centre de cette expérience qui mêle espace et mots. Le multimédia est l'occasion d'un travail sur l'image mais surtout sur la matière, la substance commune aux mots et au monde. Cet intérêt pour la substance rend le lecteur sensible d'abord par le travail de la vision, ensuite par celui d'une lecture, à la présence d'un monde-mot.

Nous allons désormais nous interroger ici sur les relations entre l'image et le mot dans la mesure où l'une et l'autre, parfois s'allient et se mêlent, parfois entrent en conflit sur l'espace de l'écran et au sein de l'action du lecteur. Nous reprendrons des éléments qui apparaissent dans notre première partie concernant la matérialité des mots bien qu'il s'agisse davantage ici d'étudier la « matérialité visuelle », ce qui comme nous venons de le dire constitue l'œuvre en tant qu'objet, dans son rapport avec une lecture poétique.

#### *2.1.2.2. L'image : horizon heuristique*

Nous avons déjà évoqué dans la première partie, la valeur heuristique du geste et de la main, valeur qui se révèle primordiale dans l'expérience poétique. Maintenant, il s'agit davantage de l'œil du lecteur dans la relation duelle entre le texte et l'image, texte à lire, image à voir.

N'oublions pas que la dimension heuristique est au cœur de *GGAAG*. Le mouvement de l'avatar dans le jeu conditionne l'apparition du texte qui s'incruste dans l'image, dans le lieu du jeu. Rappelons également que le lien, ressort principal de *Being Human*, participe de cette même fonction révélatrice et se traduit d'abord par un signe graphique, soulignement

ou main. La démarche heuristique est d'emblée, *de facto*, au centre des œuvres. Le dévoilement est tout à fait concret, de l'ordre du visible et s'apparente à la « progression » de la lecture. Il ne s'agit aucunement d'un processus herméneutique. C'est cependant José Aburto qui paraît être l'auteur le plus approprié pour explorer ce qui se joue entre le texte et l'image. Revenons d'abord sur « La niña y las cosas » (J. A. Figure 12). L'écran apparaît d'abord vierge de tout mot. Le curseur, lorsqu'il se déplace, ne révèle aucune phrase mais modifie la couleur des cinq éléments, l'oiseau, l'assiette fumante, la fenêtre, le chat et le vêtement, qui sont autant de zones cliquables. De noir et blanc, ces éléments passent au rouge, puis reprennent leur apparence d'origine lorsque le curseur les quitte. Le curseur joue le rôle de révélateur, au sens photographique, des objets. Tel un regard, il souligne l'objet, ce dernier reprenant son apparence initiale une fois abandonné. Les « choses », même s'il y a un oiseau et un chat, sont isolées du fond de la pièce, rouge, par leur couleur. Elles sont comme coupées, collées peut-être également sur le fond. Par ce découpage, elles apparaissent comme autant de signes. Le lecteur pressent leur valeur signifiante. Elles ne font pas partie du décor, elles sont plus que cela. Le glissement du curseur a déjà révélé qu'elles avaient un double visage, ou du moins une double coloration. Lorsque l'on ne se contente plus de glisser sur la zone mais que l'on clique, du texte s'inscrit à l'écran. Pour chaque objet, chaque clic, une bulle s'ouvre. Le passage à la vignette suivante n'efface pas le texte précédent, une autre bulle se superpose à la première sans pour autant que la lecture en soit gênée. Ces différentes couches de texte qui s'ajoutent les unes aux autres confèrent à la page une forme plus livresque, l'apparentent à un palimpseste. Les objets sont donc liés aux mots, grâce au clic, grâce à l'action du lecteur qui acquiert une véritable dimension heuristique. Cette valeur heuristique est d'autant plus importante que les fragments de poème dévoilés par le clic permettent de reconstituer une histoire, tragique peut-être. À nouveau, nous voudrions souligner le rôle actif que José Aburto attribue au regard du lecteur. C'est le regard, par l'intermédiaire du curseur, qui agit concrètement, matériellement, sur l'écran.

L'image entretient donc, mécaniquement, un rapport heuristique avec le texte, toutefois nous voudrions approfondir cette relation en utilisant la notion de structure d'horizon telle que la développe Michel Collot dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon* :

La réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforcent de constituer les sciences, mais celle d'un monde perçu et vécu. Or celui-ci ne se donne jamais que comme *horizon*, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation



mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination.<sup>341</sup>

La notion d'horizon permet une variation sur la question heuristique : le dévoilement dont il s'agit ici est forcément incomplet, voire impossible<sup>342</sup>. Grâce à l'image, et c'est chez José Aburto que cela nous semble le plus évident, le lecteur-spectateur saisit la dimension d'horizon du langage soit « l'articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas », sa « marge inépuisable d'indétermination ». Dans les poèmes d'*Entalpia*, il ne s'agit pas seulement du langage en général mais plus précisément du discours, voire du dialogue. L'image transpose, sur le mode du visible et de l'invisible, le jeu entre le dit et le non-dit, elle rend sensible visuellement l'horizon du langage, grâce également à l'utilisation de la troisième dimension, de la perspective ou de la profondeur. Un premier poème illustre de façon patente, presque au premier degré, la notion d'horizon : « En movimiento » (J. A. Figure 4). Les phrases qui constituent le dialogue sont littéralement placées à l'horizon. Et comme on l'a déjà vu, comme souvent dans la poésie de José Aburto, c'est le mouvement du lecteur qui les dévoile ou les occulte. Le poème « Conversación » (J. A. Figure 9) rend graphiquement la même idée, d'une façon un peu plus subtile dans la mesure où le dialogue n'est jamais accessible qu'en partie, et pour un temps déterminé. Nous reconnaissons ici une figure d'empêchement dont nous reparlerons plus tard, mais qui joue son rôle ici dans la perception d'un langage jamais totalement accessible. Dans « Conversación », on peut réellement parler de structure d'horizon puisque c'est le poème tout entier qui est construit sur le mouvement du lecteur, tirant les fils pour laisser apparaître les mots. La structure d'horizon est matérialisée par l'image constituée par le quadrillage. Le terme de « matérialité » nous semble d'autant plus pertinent que c'est un objet que l'image représente : un filet, qui permet au passage de faire le lien avec la métaphore usuelle du texte comme tissu<sup>343</sup>. José Aburto, par son usage de la structure d'horizon, traduit la difficulté d'une appréhension dans leur ensemble des objets, selon une perceptive phénoménologique. L'image, telle qu'elle est produite ici, paraît comme la limite du langage ; du moins, c'est l'image qui donne à voir les limites du langage. Nous pouvons reconnaître chez José Aburto les deux fonctions de la notion d'horizon, telle que la présente Merleau-Ponty : « La structure d'horizon, c'est-à-dire la perspective, est le moyen

---

<sup>341</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 7.

<sup>342</sup> D'où l'intervention des figures d'empêchement sur lesquelles nous reviendrons.

<sup>343</sup> Texte, tissu, toile... L'univers numérique file la métaphore.

qu'ont les objets [ici l'objet filet-langage] de se dissimuler, elle est aussi le moyen qu'ils ont de se dévoiler »<sup>344</sup>. C'est bien l'utilisation de l'image chez José Aburto qui rend compte de cette double dimension de l'horizon.

Il nous semble qu'Annie Abrahams s'empare elle aussi de la structure d'horizon mais dans un tout autre objectif : il s'agit de créer une chaîne pour montrer en quelque sorte l'infinité du langage. Le procédé auquel Annie Abrahams a recours est évidemment graphique : nous revenons une fois de plus à l'ouverture des *pop up's* qui pourraient, si l'on n'y mettait bon ordre, s'ouvrir à l'infini sur notre écran. Le procédé génère son propre horizon, toujours repoussé et rendu visible par la multiplication des fenêtres. L'horizon est alors à prendre dans un autre sens, non plus celui de la finitude et de l'impossibilité de saisir, mais au contraire d'une infinitude qui, de la même manière, empêche de saisir le langage, de le fixer.

Peut-on évoquer la structure d'horizon pour *GGGAAG* ? Nous serions tentée de répondre par la négative. Le jeu de Jason Nelson ne se déploie qu'en deux dimensions. La perception physique et visuelle de la notion d'horizon, qui nécessite une forme de profondeur, en est donc absente. Est-ce parce que le discours inscrit dans les vignettes est essentiellement idéologique ? Par ailleurs, tout, dans *GGGAAG* évoque la fermeture, la clôture qu'il s'agisse de l'espace de l'œuvre, de l'espace de l'écran, à chaque niveau. L'horizon, compris comme ouverture de l'espace<sup>345</sup>, est curieusement – on aimerait dire furieusement – absent du jeu de Jason Nelson. Ces trois attitudes qui, n'en doutons pas, sont visibles, sensibles pour le lecteur, traduisent des intentions bien différentes et produiront, nous le verrons par la suite, des interprétations différentes.

L'image se met au service de la poésie, contribue au processus heuristique, processus rendu d'autant plus sensible que le lecteur y participe grâce à son corps, non seulement par le mouvement de l'œil, mais aussi par celui de la main. L'œuvre poétique utilise l'image, en tant que représentation simplifiée du monde, pour rendre sensible l'« horizon du langage ». Il y a bien ici la présence d'effet poétique puisque ce sont les sens qui permettent de prendre conscience des propriétés des mots, de ce qu'ils peuvent dire, de leur incapacité à dire, de leur incomplétude à dire. L'image accentue l'effet poétique en soulignant la matérialité de l'œuvre. L'aperception, dans sa dimension heuristique ne peut qu'être liée à une expérience poétique dont le lecteur prend d'autant plus conscience qu'elle est associée à cette

---

<sup>344</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 82.

<sup>345</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 16-23.

dissonance entre l'image et le monde comme à ce hiatus entre l'image et le langage. Le lecteur se fait ici lecteur de poésie, parce qu'il est confronté, par l'usage de l'image à une expérience des limites du langage.

### 2.1.2.3. *L'image des mots comme figure poétique*

Nous avons vu que l'image valait dans l'œuvre numérique en tant que structure, y compris image structurante du langage, dévoilant le mécanisme du langage comme son horizon. C'est ainsi que nous pouvons considérer l'image elle-même comme une forme de figure poétique, liée à la matérialité de l'œuvre. La figure contribue à l'immersion du lecteur, à sa présence dans la mesure où elle donne accès à cet au-delà du langage, si parfaitement évoqué par Michel Collot.

Dans un premier temps, nous allons prendre, pour expliciter notre idée des figures de l'image et de leurs effets, l'exemple de « In munda » (J. A. Figure 3) dont nous sommes obligée de rappeler le principe, l'œuvre ayant disparu du nouveau site de José Aburto<sup>346</sup>. Comme on le voit sur la figure 3, le poème est constitué de deux écrans. Le premier présente un ensemble de petites billes, disposées de façon à former une boule par le jeu de la perspective et sur lesquelles est inscrit le mot « *ella* ». Le deuxième écran reproduit plus ou moins le même schéma, les billes ont perdu leur couleur chair et sont devenues rouge sang, mais c'est toujours le même mot « *ella* » qui est inscrit. La disposition a changé et a pris la forme d'une spirale. On imagine, sans aller bien loin dans l'interprétation<sup>347</sup> que le premier écran figure un ventre maternel, de l'extérieur, le deuxième, le même ventre, « vu » cette fois de l'intérieur. Ce sont les couleurs des bulles qui nous invitent à le ressentir ainsi, à le comprendre intuitivement<sup>348</sup>. Venons-en maintenant à la notion de figure telle qu'elle semble utilisée ici. Elle n'est plus de l'ordre lexical ou syntaxique, car le mot a finalement perdu sa valeur sémantique, d'une part parce qu'il est répété, et aucun lecteur ne prendra la peine de lire chacune des bulles, il lui suffit de reconnaître le même mot ; d'autre part parce qu'associé à

---

<sup>346</sup> On peut en avoir cependant un aperçu sur le site actuel [entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/Inmunda.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/Inmunda.html)

<sup>347</sup> Notre travail s'intéresse ici davantage à la sensation qu'à l'interprétation, mais il est parfois bien difficile face à l'image de distinguer les deux, décrire ce que l'on voit c'est bien évidemment produire une interprétation.

<sup>348</sup> Nous verrons par la suite, en découvrant le paratexte que l'auteur ajoute à la présentation de ce poème sur la dernière version de son site, que notre interprétation était toute personnelle et fort différente de celle de l'auteur. Nous avons eu donc l'occasion de nous rendre compte de notre liberté d'interprétation...

la bulle, le mot devient la forme, et participe à la composition globale de l'image<sup>349</sup>. Même si le féminin est évidemment important et justifie le jeu de mot du titre « In munda » et non « *In mundo* », un seul coup d'œil suffit au lecteur pour appréhender la page, et non la lire. C'est autant la disposition dans l'image, la répétition picturale du mot que le mot lui-même qui fait sens. Encore une fois, il est davantage question d'intuition que de compréhension, de vision plus que de lecture. La figure est visible et joue sur l'association du mot et de l'image autant que sur la transformation du mot en image. Mais l'intérêt de cette page, graphiquement assez simple, réside davantage dans l'effet produit par le clic sur le bandeau « *dentro de* » [à l'intérieur] qui permet de passer d'un écran à l'autre. La perspective et, peut-être, également la vitesse de changement d'un écran à l'autre, qui nous semble bizarrement accélérée<sup>350</sup>, donne véritablement la sensation de passer de l'extérieur à l'intérieur d'un monde, et inversement<sup>351</sup>. La figure est liée au procédé numérique et produit un effet visuel et physique, qui n'est plus de l'ordre de la sidération mais plutôt du vertige. Nous avons bien ici une figure poétique puisqu'elle allie image et mots, dans la perspective d'un effet, sensible et signifiant, sur le lecteur-regardeur. « In munda » correspond parfaitement à la définition présentée en 1958 dans le « *Plano-piloto para poesia concreta* » [« Plan pilote pour la poésie concrète »] :

*Poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música – [...]. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). Seu problema: um problema de funções-relações desse material .*

[Poésie concrète : tension de mots-objets dans le temps-espace. Structure dynamique : multiplicité des mouvements concomitants... Le poème concret communique sa propre structure. Il est un objet dans et par lui-même et non l'interprète d'un autre objet extérieur et de sentiments plus ou moins subjectifs. Son matériel : le mot (son, forme visuelle, charge sémantique). Son problème : les relations fonctionnelles de cette matière. ]<sup>352</sup>

L'usage du numérique et du mouvement accentue la « structure dynamique », la rend palpable et sensible, souligne l'effet sur le lecteur ainsi que le caractère matériel du poème en tant qu'objet appartenant au monde. Plus ce caractère matériel est affirmé, plus forte est la

<sup>349</sup> Comme nous l'avons mentionné plus haut, on retrouve l'effet identifié dans la poésie spatiale par Pierre Garnier (voir « Poésie concrète et spatiale », *Communication et langage*, op. cit., p. 24.).

<sup>350</sup> Il faut cependant l'attribuer uniquement à la date de création de l'œuvre, 2012, et les performances des ordinateurs actuels

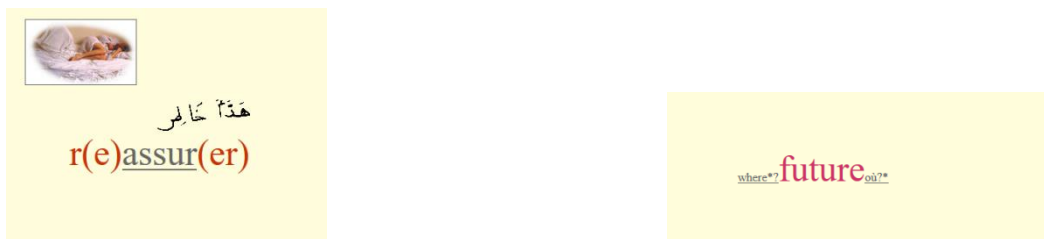
<sup>351</sup> On pourrait voir ici un autre exemple de la dimension heuristique : le clic dévoile l'intérieur, et non plus l'horizon comme précédemment.

<sup>352</sup> Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, « Plano-piloto para poesia concreta » (première publication dans *Noigandres*, n°4, 1958), dans *Teoria da Poesia Concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Duas Cidades, 1975, cité par Pierre Garnier, « Poésie concrète et spatiale », op. cit., p. 15-16.

« présence » ressentie. La figure, peut-être plus encore parce qu'elle est liée à l'image et non seulement aux mots, est bien un effet poétique de présence au monde. Parce qu'elle est essentiellement dynamique, elle entraîne le lecteur dans une forme d'incarnation. C'est du moins ce que nous pouvons déduire de l'œuvre de José Aburto, qui se rapproche ostensiblement, volontairement, de la poésie concrète et spatialiste.

Venons-en maintenant au travail d'Annie Abrahams qui, par son action sur la matière des mots, pourrait également figurer au rang des poètes spatialistes. Sa méthode pour transformer les mots en image semble de prime abord des plus simples. L'autrice joue sur la typographie et la couleur. C'est ce que l'on peut voir sur l'écran correspondant à l'entrée de réassurer (A. A. Figure 2B premier écran *Being Human* 2004) :

Figure 2 (détails)



La variation de couleur dans le mot « r(e)assur(er) » souligne la décomposition du mot, met en valeur le parallélisme du préfixe et de la désinence infinitive, donnant une véritable image graphique au mot. L'alternance des couleurs permet au lecteur de voir le mot différemment, le constitue, grâce au parallélisme des couleurs en image. Les parenthèses rompent – il n'était pas question d'écriture inclusive à l'époque de la création du poème – l'unité du mot, le déconstruisent autant qu'elles en soulignent le sens et mettent en valeur sa fabrication. Si « rassurer » existe dans le dictionnaire, ce n'est pas le cas de « réassurer » et Annie Abrahams propose là un mot-valise reprenant les termes français « rassurer » et sa traduction anglaise « *reassure* ». L'expression ne traduit pas la création d'un nouveau référent, mais, pour un même référent, la fusion de deux signifiants. L'autre exemple présent sur cette même page procède d'une façon un peu différente. Il n'y a pas de mot-valise, mais le terme « *future* » est assez proche du « futur » français. Là encore il est écrit en rouge, encadré par deux termes, en noir, qui sont la traduction l'un de l'autre. Les deux langues sont mises en parallèle pour jouer sur leur équivalence. Si le travail d'Annie Abrahams passe d'abord par une

déconstruction du mot pour le transformer en image, il ne s'arrête pas là. Alors que pour « In munda » de José Aburto, la vision d'ensemble pouvait déjà conduire à une ébauche d'interprétation qui passait par la sensation et la compréhension intuitive, le lecteur doit revenir au mot-valise créé par Annie Abrahams pour aller vers l'interprétation. L'image ne constitue pas un sens en soi, elle n'est qu'une étape vers une nouvelle ébauche de lecture. Le mot a bien été modifié par l'expérimentation typographique dans sa signification et nécessite une nouvelle lecture interprétative. La sensation visuelle est un indice de l'interprétation à venir.

La relation entre les mots et l'image s'organise également sur un autre niveau, non plus sur le mot en tant qu'unité, mais sur les blocs qui s'agencent en discours, plus exactement en dialogue, entre deux interlocuteurs (ou plusieurs) ou entre deux langues (ou plusieurs). On relève sur les différents écrans de nombreux effets de symétrie, de parallélisme. La disposition offrant le choix entre deux langages, français et anglais, en est l'exemple le plus frappant. La construction de la page correspondant à « je ne veux pas toucher » (A. A. Figure 4)<sup>353</sup> est significative. À chaque proposition correspond sa traduction séparée par un *slash*. La page elle-même est agencée de façon symétrique : un premier groupe en haut à gauche, un deuxième en bas à droite. Si l'on met en relation ces deux groupes, « je ne veux pas toucher » et « ne me touchez pas », on aperçoit bien qu'il y a une figure sensible (aussi bien visuellement que lisiblement) à travers la répétition du verbe « toucher ». Le dynamisme de la figure s'opère, spatialement, dans le mouvement du lecteur qui va de la moitié gauche l'écran à celle de droite, mais aussi, sémantiquement, dans la modulation du discours qui passe d'une forme déclarative et négative à un impératif formant ainsi un chiasme sonore. En même temps, dans la première partie c'est le « je » qui est sujet de l'action de toucher, un objet éventuel est sous-entendu, la deuxième offre une symétrie inversée, le « je » implicite serait cette fois l'objet de l'action de toucher. La figure, dans son expression verbale, comme dans sa disposition sur la page, met en valeur, non pas une représentation du monde, mais une figuration du discours et de la position des énonciateurs, des individus, comme sujets ou objets d'une action. On peut retrouver cette disposition en symétrie inversée dans les pages associées à « vous ne me comprendrez jamais » (A. A. Figure 7 A)<sup>354</sup>. Les deux zones, en haut à gauche de l'écran et en bas à droite, sont clairement associées à deux interlocuteurs différents : le second répondant

---

<sup>353</sup> <http://www.bram.org/toucher/>

<sup>354</sup> <http://www.bram.org/beinghuman/conver/conver1.htm>

à « *you will never understand* » par la question « *why not ?* ». La symétrie visuelle ne joue pas de rôle dans une production signifiante mais dans la représentation d'une situation de discours. À cette figuration organisée du dialogue, suivant une symétrie qui partage en général l'écran en deux, s'oppose celle, beaucoup plus entropique, qui s'appuie sur l'ouverture – perçue comme anarchique, agressive par le lecteur – des fenêtres qui s'imposent lorsque l'on clique sur « Seul » (A. A. Figure 6)<sup>355</sup>. La figure, si l'on garde ce terme pour la mise en image du dialogue, apparaît bien davantage comme une résurgence du chaos, notion qui semble fondamentale pour Annie Abrahams quand il s'agit du langage comme on a pu l'évoquer précédemment.

Ainsi, la figure de mot dans l'œuvre d'Annie Abrahams intervient de façon beaucoup plus complexe que dans les deux autres œuvres de notre corpus. Les deux précédentes donnent à voir, même de façon schématique, un monde, l'image possède une fonction mimétique, même lointaine, propose des structures, des lignes reconnaissables. C'est pourquoi nous pouvons la qualifier de poétique, dans l'organisation structurée qu'elle donne à voir, de l'image, des mots, du monde. Pour Annie Abrahams, le travail s'effectue davantage sur le mot lui-même, par le jeu typographique. Les écrans de *GGGAAG* comme les poèmes *d'Entalpia* sont plus immédiatement sensibles dans une perception visuelle et une lecture de l'image, l'image est première, les mots seconds voire accessoires. Pour Annie Abrahams, une lecture véritable des mots est requise. Le mot est premier, l'image seconde, aux deux sens du terme dans la mesure où elle aide à percevoir le discours, plus que le monde. La démarche semble à l'opposé de celle de José Aburto, beaucoup plus proche de la poésie spatiale, encore que certains écrans d'Annie Abrahams jouent également sur la répétition du mot<sup>356</sup>. La figure chez Annie Abrahams s'éloigne d'une quelconque visée mimétique, toutefois, elle travaille davantage sur le langage et sa fonction poétique jakobsonnienne. L'utilisation du *medium* – on pense ici surtout aux *pop up's* – produit un effet poétique, jouant sur l'entropie et la néguentropie. C'est dans cet effet très particulier que nous voulons voir une intention poétique : l'usage de la figure, qui se révèle aussi organisatrice, régulatrice que chaotique, participe bien d'un dynamisme poétique qui vise à rendre sensible le monde, et ainsi tend vers une incarnation du lecteur. C'est pourquoi, bien que le terme de poésie n'apparaisse jamais

---

<sup>355</sup> <http://www.bram.org/alone/index.htm>

<sup>356</sup> On pense notamment à la figure 10 B, à l'écran correspondant à « Comprendre » <http://www.bram.org/beinghuman/conver/ohno.htm>

dans la présentation qu'Annie Abrahams fait de son travail, contrairement à Jason Nelson ou José Aburto, nous ne pouvons dénier l'appartenance de *Being Human* au genre poétique.

Mots et images se mêlent donc dans une même matérialité sensible qui produit l'expérience poétique. Leur relation dynamique est à l'origine de l'incarnation du lecteur, mais cette relation n'est pas exempte d'une certaine forme de conflit.

#### 2.1.2.4. *L'opposition texte/image*

Si le texte et l'image s'unissent pour former une « figure », ils appartiennent aussi à deux espaces qui entrent parfois en conflit, l'image s'affirmant parfois comme « empêcheuse » du texte.

Dès que le texte échappe à la forme linéaire, la lecture se fait plus difficile et le texte se départant de sa lisibilité peut aussi se rapprocher de l'image. Les textes inclinés dans « En movimiento » (J. A. Figure 4), « Conversación » (J. A. Figure 9), « Partidas » (J. A. Figure 18), au niveau 5 de *GGAAG* (J. N. Figure 6 « The tourist or collecting the vague and colonial »), en perdant leur lisibilité, finissent par s'apparenter à de purs visuels. L'image est un après – ou un avant – du texte, un vide de texte désigné au lecteur.

L'image – formes, traits non figuratifs, dénués de sens immédiat, mais jamais d'intention – se manifeste parfois comme une négation ou comme l'envers du texte lisible. Nous pouvons relever plusieurs exemples où l'image, en se superposant au texte, le rend illisible. Lorsque que le texte défile trop rapidement pour que l'œil puisse saisir le sens des mots, ces derniers se transforment en image. De la même façon, lorsque le texte est empêché, il mute en image. On pense par exemple aux ratures du premier niveau de *GGAAG*. (J. N. Figure 2 « The fundamentalist or obsessively charmed by the sun »). Toutefois, dans cet exemple, le texte, malgré les mots barrés, reste lisible, à condition que l'on fasse bien sûr une copie, que l'on sorte du mouvement du jeu. Le texte n'a pas dit son dernier mot face à l'image et l'écran semble bien être le champ de bataille d'une lutte où image et texte se disputent le moindre pixel. C'est d'ailleurs le seul écran où le texte se présente de façon linéaire et n'est pas circonscrit à des vignettes et donc le seul où le mouvement de l'avatar suit la dynamique de la lecture.

Cette lutte, perdue d'avance, entre le texte et l'image est également évidente dans



« Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8). La capture d'écran souligne la similitude avec l'image<sup>357</sup>. Le lecteur, surtout s'il n'a affaire qu'à la capture d'écran, sans avoir été immergé dans la gestuelle qui l'a fait naître, sera sensible au jeu des couleurs, à la rupture du noir, beaucoup plus qu'aux quelques mots qui apparaissent. Le procédé n'est pas original véritablement et fait penser au « Rabot poète » de Philippe Bootz<sup>358</sup>. Si l'on considère que l'image est constituée de l'écran noir, on voit qu'elle recouvre, masque, inlassablement le texte quel que soit le geste du lecteur. L'intérêt de cette œuvre par rapport aux écrans de GGAAG est que c'est le lecteur qui lutte contre l'image par son geste. Il s'agit de gagner la possibilité de lire en augmentant la vitesse de la souris. Le procédé de dévoilement du texte mis en œuvre dans GGAAG est différent puisque le texte, une fois gagné, reste lisible alors que, dans « Arcoiris paranoïco », il est perçu comme inaccessible. La lutte entre le texte et l'image se déroule sous les yeux du lecteur dans GGAAG ; dans le poème « Arcoiris paranoïco », le lecteur est lui-même le soldat vaincu de la guerre pour la lecture. Nous retrouvons au passage ici l'attitude d'inclusion du sujet-lecteur propre à José Aburto alors que Jason Nelson a plutôt tendance à exclure le lecteur – et néanmoins joueur –, à le figer dans une forme de « spécularisation » que nous avons pu identifier précédemment.

Par ailleurs, ce conflit entre le statut du texte lisible et l'image se trouve bien à l'origine de la dynamique des œuvres numériques que nous étudions. Toutes placent le lecteur au centre de ce conflit dialectique et l'entraînent sur le terrain de lutte ; lire ou regarder, empêcher de lire, pour regarder... et vraisemblablement l'amener vers une forme d'interprétation. Le sujet est lui aussi dynamisé dans son travail de lecture. Dans le texte qui accompagne l'œuvre, José Aburto souligne cette nécessité du mouvement :

*[...] el lector no debe quedar nunca inmóvil ante un texto poético. Se necesita de su participación para que la lectura suceda, su movimiento constante es la única manera en que el texto pueda cobrar realidad<sup>359</sup>*

[le poème est basé sur une idée simple, le lecteur ne doit jamais rester immobile devant un texte poétique. Il faut votre participation pour que la lecture se produise, votre mouvement constant est le seul moyen pour le texte de se réaliser.]

Lecture du texte, lecture de l'image, le lecteur ne cesse d'aller de l'une à l'autre. N'est-ce pas dans ce conflit que naît le poème ? Le lecteur n'a-t-il pas l'impression devant le texte

---

<sup>357</sup> Le procédé nous rappelle les « ardoises magiques » de notre enfance. Encore un rappel matériel de l'enfance que nous commenterons plus tard.

<sup>358</sup> URL : [http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas\\_f/collect\\_f/auteurs\\_f/B\\_f/BOOTZ\\_F/Animations\\_F/rabot.html](http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/B_f/BOOTZ_F/Animations_F/rabot.html) (page consultée le 21 juillet 2019)

<sup>359</sup> [entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/arcoiris.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/arcoiris.html)

coloré de « Arcoiris paranoïco » qu'il ne peut saisir, d'assister à la naissance toujours renouvelée d'une parole ? Renaissance par ailleurs évoquée dans le texte même : « *rehacer, renacer, recaer* » [refaire, renaître, rechuter]. Les trois verbes, quand on arrive à les lire, s'attribuent tout aussi bien à la parole poétique qu'au geste du lecteur, la poéticité naissant de la confusion des deux matérialités.

Ouvrons ici une parenthèse pour le travail d'Annie Abrahams dans lequel on a cherché en vain de tels procédés d'illisibilité, dans lesquels le texte est transformé en image. Jamais brouillé, tout au plus perd-il de sa lisibilité d'ensemble par la superposition des fenêtres. Il est difficile de voir une opposition aussi radicale entre texte et image. Les pages les plus difficiles à lire sont peut-être celles présentes dans le déroulement de « comprendre » (A. A. Figure 7 C)<sup>360</sup>. Le lecteur n'est pas empêché dans sa lecture mais la multiplication des fenêtres, parfois accompagnée d'effet clignotant, de texte fragmenté qui défile, fatigue le lecteur, lui « prend la tête » ! Comprendre s'avère alors bien difficile. Il y a bien une rature parfois, mais elle ne gêne en rien la lecture et semble davantage relever du jeu sur les typographies... La seule que nous ayons pu repérer se trouve sur l'écran déclenché en cliquant sur « Tendresse » (A. A. Figure 8 F)<sup>361</sup>. Les mots « je voudrais » apparaissent de façon d'autant plus perturbante qu'ils supportent un lien qui ramène à l'affirmation « je veux tendresse a kiss ». Que les termes soient niés ou non, ils renvoient au désir de contact, d'amour. Le seul élément qui puisse se rapprocher d'un blocage du texte, d'une impossibilité du texte est finalement celui-ci : « Ce site indique : ce n'est pas grave » ... (A. A. Figure 7 A)<sup>362</sup>. On ne peut s'empêcher de sourire à la lecture de cette phrase. L'humour d'Annie Abrahams y est bien présent, l'humour qui colore, humanise de façon paradoxale le rapport à la machine. Mais nous nous éloignons de notre propos sur les rapports texte et image, à moins que l'humanité réside pour Annie Abrahams dans les mots, et non dans les images, plus « mécaniques ». Il y a peut-être bien là, finalement, la trace d'un conflit entre les deux.

L'absence ou la présence de conflit texte/image révèle les procédés mis en place par chacun des trois auteurs, comme leur rapport au texte et leur conception de la poésie. Pour José Aburto, la poésie s'inscrit dans une tradition qui évoque les poètes spatialistes et le lien qui peut alors exister entre l'image et les mots, les mots mis en espace et donc en image. Les

---

<sup>360</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/4fr4.htm>

<sup>361</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/1fr.htm>

<sup>362</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/4fr4.htm>

mots forment l'image. Les rapports qu'entretiennent les mots et l'image sont beaucoup plus conflictuels dans *GGAAG*, notamment parce que les mots appartiennent généralement à ce « *system of belief* » (J. N. Figure 1 Écran d'accueil). Les mots sont entièrement associés aux discours stéréotypés. Le cas d'Annie Abrahams est plus embarrassant, son usage de l'image n'a rien à voir avec une quelconque *mimesis*. Les mots sont davantage une parole qui veut se faire entendre. Encore une fois, chez Annie Abrahams, c'est la communication, le verbe, qui prime.

Revenons finalement à la notion d'effet. L'effet produit par l'image est encore une fois de l'ordre de la subjectivisation. Dans un premier temps, l'image interpelle le lecteur-regardeur et l'installe à sa place, dans son point de vue, dans son lieu de regardeur. Elle produit donc une forme d'incarnation, au sens d'inscription dans un espace. Dans un second temps, la nature du monde représenté ou plutôt le mode de représentation, qui a recours ici au *multimedia*, modifie, altère le sujet, précise sa subjectivisation poétique. Pourquoi plus particulièrement « poétique » ? Parce que l'œuvre souligne des liens, des relations, ou plutôt les rend visibles. La poésie joue avec son rôle heuristique, frôlant l'herméneutique. Néanmoins, l'étape sensitive paraît première et nécessaire avant l'étape herméneutique. Le multimédia permet une appréhension du monde grâce au geste, grâce au prolongement de la vision par le geste. On pense aux mots de Levinas :

Le lien entre vision et toucher demeure essentiel. La vision se mue en prise. La vision s'ouvre sur une perspective, sur un horizon et décrit une distance franchissable, invite la main au mouvement et au contact et les assure.<sup>363</sup>

L'incarnation du lecteur, plus exactement du regardeur, se fait dans un espace, d'abord extérieur à l'image, même si celle-ci l'interpelle vers l'intérieur, peut-être pour le pousser à « lire » l'image. Nous revenons sur la désignation du sujet comme appartenant à un espace extérieur face à un autre espace qui est celui représenté. La volonté de retranscription de l'espace est manifeste chez Jason Nelson bien sûr, dans une moindre mesure chez certains poèmes de José Aburto. La représentation du monde chez Annie Abrahams est totalement différente et échappe à une volonté mimétique. Elle s'apparente davantage à une représentation de ce que serait « l'espace de l'internet ». L'espace y est davantage un espace

---

<sup>363</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, M. Nijhoff, 1974, p. 166.

virtuel propre à l'échange. Les procédés que nous avons mis en lumière précédemment tendent à rendre sensibles les propriétés de chaque univers représenté. La façon dont chaque œuvre schématise un monde, le redessine en soulignant tel ou tel aspect, vise un effet chez le lecteur... Effet que l'on peut qualifier de poétique. Cette interpellation génère une fascination, une sidération.

Si l'image fait sens et nécessite à elle seule une lecture interprétative, sur laquelle nous reviendrons dans une troisième partie, l'intention poétique naît sans doute des relations entre le texte et l'image. Dans le cas plus particulier de *GGAAG*, l'image qui constitue le fond visuel de chaque étape et le texte entrent dans une forme d'affrontement poétique. N'oublions pas que l'image est d'abord, dans *GGAAG*, l'espace du jeu. C'est elle qu'il faut parcourir et dépasser.

Finalement, c'est la lecture effectuée par le lecteur-joueur qui crée l'événement poétique : l'acte de lire impose une rupture dans le flux du jeu, échappe au mouvement, parce qu'il nécessite une pause immobile, puisque l'avatar est immobile le temps de lecture – à moins qu'on ne soit capable de lire et de jouer, ce qui n'a pas été notre cas. La rupture est par conséquent également temporelle. En reprenant la lecture, le lecteur / joueur arrête le temps et impose au texte sa propre chronologie, au rythme de ses yeux. En s'extrayant du mouvement, il se dérobe également au rythme imposé par le jeu. Il est donc nécessaire d'envisager plus précisément l'aspect ludique des œuvres, dans son effet immersif sur le lecteur.

## 2.2. Le lecteur et l'immersion ludique

Jusqu'à présent, nous avons pris en compte un lecteur qui a été immobilisé, fasciné, médusé et nous avons étudié ses relations principalement avec l'aspect pictural de l'œuvre, objet de l'intérêt de notre sujet-lecteur-regardeur. Ce dernier est entraîné dans une relation poétique parce que l'image propose, non seulement un espace qui lui est propre et qui n'est pas celui de la *mimesis*, comme on a pu le remarquer, mais également une temporalité, qui s'apparente plutôt à une forme de présent. Spatialisation et temporalité sont immédiatement sensibles, parce que liées à l'image, qui elle-même se révèle un *medium* plus instantané. On s'autorise à parler de poétique<sup>364</sup> dans la mesure où cette relation peut et doit être pensée en termes d'effet. C'est ce dernier qui crée le poétique, qui crée un lien, sensible entre l'œuvre et le sujet. Ajoutons que sa force est d'autant plus grande qu'il agit sur le corps du lecteur, notamment dans la fascination qu'il exerce. Si nous avons remarqué dans notre première partie que le lecteur de l'œuvre numérique était avant tout empirique, physique, nous pouvons désormais identifier plusieurs effets qui atteignent et ainsi fabriquent le sujet poétique, résultant d'une tension entre le texte et l'image.

Les effets sont, jusqu'alors, engendrés par le rapport d'externalité qu'entretient l'œuvre avec le lecteur, considéré alors comme spectateur. Toutefois, nous avons déjà noté la place, le lieu de ce dernier n'était pas fixe, mais mouvante, inscrite dans un va et vient<sup>365</sup>, de

---

<sup>364</sup> Nous préférons pour l'instant utiliser le terme de « poétique » plutôt que celui de « poésie » qui nous semble intrinsèquement associé au texte, or jusqu'à présent, nous prenons l'œuvre comme une entité qui mêle le texte et l'image, dans laquelle cette dernière dominerait peut-être.

<sup>365</sup> Nous voyons déjà dans ce mouvement du lecteur un indice du jeu tel que le présente Hans-Georg Gadamer (voir *Gesammelte Werk, Hermeneutik I, Wahrheit und Method*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1960, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduction Etienne Sacre, Paris, Seuil, 1976, 1996, p. 121.)

l'intérieur à l'extérieur de l'œuvre. Il s'agit désormais d'étudier les effets poétiques lorsque le lecteur est dans une position interne par rapport à l'œuvre. Ce changement nous amène à envisager une incarnation différente du lecteur engendrant un nouveau sujet poétique.

La question du jeu est désormais un point de passage obligé de toute réflexion sur l'art, surtout lorsqu'il s'agit de numérique. En témoignent les contributions rassemblées dans l'ouvrage d'Alexandra Saemmer et Monique Maza, *E-Formes 2, Au risque du jeu*<sup>366</sup>. Philippe Bootz trouve alors l'occasion de souligner la parenté entre poésie et jeu vidéo<sup>367</sup>. Toutefois, son écrit se place davantage du côté de l'auteur que de celui du récepteur. Par ailleurs, nous avons déjà dit que le joueur avait tendance à ne pas être lecteur, comment serait-il alors, malgré tout, une incarnation d'un lecteur poétique ? À nouveau, il nous faut revenir sur le temps et le lieu. Le jeu, néanmoins, s'apparente à une forme de récit qui nous conduira à étudier la transformation du lecteur en personnage. Enfin, nous verrons plus particulièrement la poétique qui se dégage de la forme ludique.

### 2.2.1. Effets de jeu

Les trois œuvres de notre corpus font référence à des formes de jeu tout à fait différentes. *GGGAAG* revient aux sources du jeu vidéo avec les jeux de plateau ; il s'inscrit dans une tradition propre à l'univers numérique et propose quelque chose qui relève du *game*<sup>368</sup>. José Aburto, avec les pratiques combinatoires, s'inspire de jeux poétiques de langage<sup>369</sup>. Il ne s'agit donc plus exactement de *game* mais plutôt de *play*. Les effets produits, attendus, sont sans doute d'un tout autre ordre. Quant à Annie Abrahams, bien que l'on puisse également

---

<sup>366</sup> Monique Maza et Alexandra Saemmer, *E-Formes 2, Au risque du jeu, op. cit.*

<sup>367</sup> « Compte tenu de leur proximité, il est utile de comparer poésie numérique et jeu vidéo à partir des caractéristiques de la lecture » (voir Philippe Bootz, « Poésie numérique : enjeux de lecture, lecture en jeu ; étude de cas » in *E-Forme, Au risque du jeu, op. cit.*, p. 180.)

<sup>368</sup> Laurent Di Filippo, « Contextualiser les théories du jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois », *Questions de communication*, Presses Universitaires de Nancy-Éditions Universitaires de Lorraine, n°25, 2014, p. 281-308.

URL : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9044> (page consultée le 20 juillet 2019).

<sup>369</sup> On pense au calligramme par exemple.

retrouver des figures de jeux de mots<sup>370</sup>, il semblerait qu'elle utilise des schémas ludiques moins ostensiblement identifiables, mais nul doute que le plaisir du jeu, ne serait-ce qu'à travers celui de l'humour, est présent dans son œuvre, qui, de par sa liberté, relèverait davantage du *play*.

Quelle place le lecteur occupe-t-il dans le jeu ? Jusqu'à présent, nous nous étions souciée de la figure du lecteur qui reconnaissait l'objet-jeu, lequel assignait sa place au joueur. C'est dans sa fonction « identificatrice » que nous avons étudié le jeu tel qu'il apparaissait dans les œuvres de notre corpus, en mettant en relation, rapidement, les structures ludiques identifiables et la lecture. Maintenant, il s'agit de prendre à rebours l'affirmation de Benveniste selon laquelle « on ne saurait attribuer comme fin au jeu de provoquer les émotions qu'il suscite ; ces émotions ne sont que des conséquences et n'intéressent pas la nature du phénomène »<sup>371</sup>. Bien au contraire, les œuvres que nous observons semblent recourir au jeu pour mieux servir les émotions. Elles affirment leur poéticité justement parce qu'elles détournent les codes ludiques, subvertissent le langage habituel du jeu.

La forme du jeu nous permet alors, à nouveau, de penser le lecteur dans sa matérialité, qu'il s'agisse des effets sur le corps ou de son rapport poétique à l'œuvre ; le jeu interroge l'identité du lecteur et apparaît comme essentiel dans sa constitution sensible et non seulement opérationnelle. Si Michel Picard prend *La Lecture comme jeu* dans un sens finalement assez métaphorique, il s'agit pour nous d'adopter un point de vue inverse, de partir du jeu pour aller vers la lecture et la poésie.

### 2.2.1.1. Les catégories selon Roger Caillois et l'incarnation du lecteur

Il est nécessaire de revenir sur les catégories mises au point par Roger Caillois dans *Les Jeux et les hommes*<sup>372</sup>. Ces catégories possèdent l'indéniable avantage pour notre propos de faire intervenir le joueur dans sa matérialité, sa corporéité et d'être souvent proches soit de procédés, soit d'effets mis en pratique par l'œuvre numérique. Nous allons essayer de montrer comment les effets ludiques peuvent être transposés sur le plan poétique, démarche

---

<sup>370</sup> Nous avons déjà étudié les jeux de mots d'Annie Abrahams dans « L'image des mots comme figure » 2.1.2.3.

<sup>371</sup> Emile Benveniste, « le jeu comme structure », *Deucalion - Cahiers de philosophie* 2, 1947, p. 164, cité par Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 97.

<sup>372</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958, Folio Essais, 2014.

qu'a déjà adoptée Michel Picard dans *La Lecture comme jeu*, mais en la rapportant beaucoup plus au récit qu'à la poésie et en choisissant un point de vue plus psychanalytique que phénoménologique. En préférant cette dernière approche, nous nous offrons davantage la possibilité d'évoquer l'incarnation du lecteur et sa présence poétique.

Roger Caillois distingue quatre catégories qui lui permettent de classer les jeux : l'*Agôn*, l'*Ilinx*, l'*Alea*, la *Mimicry*.

La *Mimicry* repose sur :

[...] l'acceptation temporaire, sinon d'une illusion (encore que ce dernier mot ne signifie pas autre chose qu'entrée en jeu) du moins d'un univers clos, conventionnel et, à certains égards, fictifs. Le jeu peut consister, non pas à déployer une activité ou à subir un destin dans un milieu imaginaire, mais à devenir soi-même un personnage illusoire et à se conduire en conséquence.<sup>373</sup>

La *Mimicry* est bien sûr présente dans le jeu avec l'avatar, le jeu de rôle que l'on peut rencontrer dans les œuvres. Nous étudierons plus tard plus précisément la place du personnage. D'une certaine manière, la *Mimicry* est dans tout jeu de langage, de par la nature référentielle du signe et le pouvoir de représentation de l'œuvre. Nous ne reviendrons pas sur les gestes déjà évoqués, chacun pouvant être l'imitation, le « faire semblant », d'un geste concret, comme le grattage dans « Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8). Par ailleurs, nous ne saurions oublier que l'imaginaire d'Internet se construit sur la simulation. Nous avons évoqué le poème de José Aburto « En movimiento » (J. A. Figure 4) dans une référence aux simulateurs de vol. S'il est difficile de lier pour l'instant la *Mimicry* à une incarnation du lecteur, la jouissance que cette dernière peut apporter, ne peut être mise en doute ! Le plaisir suscité par le jeu procède à notre avis de toute incarnation.

La présence de l'*Alea* « qui est en latin le nom du jeu de dés [...] [et qui] marque et révèle la faveur du destin »<sup>374</sup> est curieusement problématique<sup>375</sup>. Certes, le hasard est sensible dans le jeu combinatoire de certaines œuvres, principalement celles de José Aburto. Pourtant, on peine à le relier à un quelconque effet sur le lecteur, à moins de l'associer à l'*Ilinx*. L'*Alea* se trouve davantage du côté de l'objet, ayant recours à des procédés aléatoires que du

---

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>375</sup> Ce qui n'aurait pas été le cas si nous avions choisi des œuvres procédant de générateurs de textes. Nous avons l'intuition que le destin est davantage associé dans l'œuvre numérique à la figure du programme, dans la mesure où toutes les combinaisons possibles sont déjà planifiées en amont. Cela nous ramène à une forme de transcendance que nous n'avons pas explorée jusqu'à présent mais dont Jason Nelson semble avoir parfaitement conscience, puisqu'il se désigne comme le créateur, « *the Maker* » !



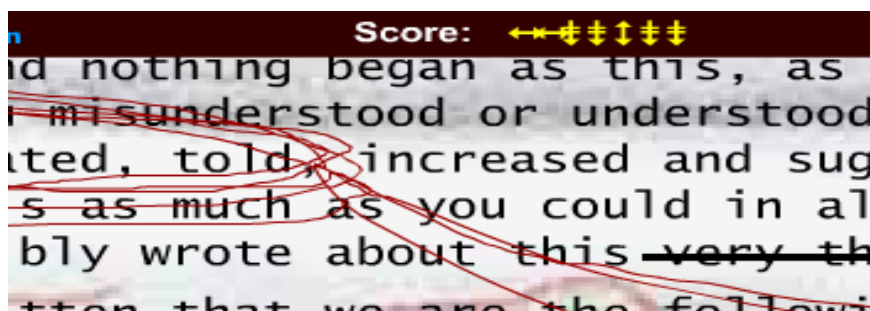
côté de l'expérience du sujet-lecteur-joueur.

L'*Agôn* est finalement la catégorie dont la présence est la plus évidente, la plus liée à la forme du jeu ainsi qu'au lecteur-joueur. Roger Caillois définit ainsi cette catégorie :

*Agôn* – Tout un groupe de jeux apparaît comme compétition, c'est-à-dire comme un combat où l'égalité des chances est artificiellement créée pour que les antagonistes s'affrontent dans des conditions idéales, susceptibles de donner une valeur précise et incontestable au triomphe du vainqueur. Il s'agit donc chaque fois d'une rivalité qui porte sur une seule qualité (rapidité, endurance, vigueur, mémoire, adresse, ingéniosité, etc.)<sup>376</sup>

L'*Agôn* monopolise l'esprit de compétition et c'est bien ce dont il est question dans « Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8) : il faut agiter *toujours plus vite* la souris, pour faire apparaître le plus de texte lisible possible. L'adversaire du lecteur est le programme qui commande le recouvrement du texte. Le lecteur est ici le rival de la machine. Les qualités dont doit faire preuve le joueur dans l'*Agôn*, à savoir « rapidité, endurance, vigueur, mémoire, adresse »<sup>377</sup>, sont bien celles mobilisées par « Arcoiris paranoïco », si le lecteur veut accéder au texte. Il est ici très simple de parler d'incarnation poétique du lecteur, puisque, nous nous répétons, c'est lui qui fait advenir par son geste le poème. L'accomplissement du poème reste l'objectif du jeu. Par ailleurs, l'*Agôn* repose sur les décisions et les capacités du joueur, le place en position de sujet décidant, agissant. Nous retrouvons ici la position centrale dévolue à l'action du lecteur chez José Aburto.

GGGAAG présente aussi une forme agonistique en copiant les codes du jeu vidéo de plateforme<sup>378</sup>. Signe d'une évidente compétition, le compteur présent en haut de chaque écran :



<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>378</sup> Nous avons essayé pour jouer à GGGAAG d'avoir toutes les qualités requises par l'*Agôn* : « le ressort du jeu est pour chaque concurrent le désir de voir reconnue son excellence dans un domaine donné. C'est pourquoi la pratique de l'*Agôn* suppose une attention soutenue, un entraînement approprié, des efforts assidus et la volonté de vaincre » (voir *ibid.*, p. 52.).

Dans un « vrai » jeu, il faudrait aller vite, gagner des points, enjeu dont témoignerait le compteur... Compteur qu'il est difficile de lire et d'interpréter. Quel est le but du jeu ? Dans « Arcoiris paranoïco », l'objectif était clair, lire le texte dissimulé sous l'écran noir ; pour *GGGAAG*, certes, il s'agit de passer d'un niveau à l'autre, de trouver le moyen de manipuler l'avatar correctement, mais pour gagner quoi ? Pour gagner le texte comme pour José Aburto ? Le texte s'affiche finalement de façon extrêmement aisée, il n'est pas nécessaire de le « gagner ». L'absence de difficulté n'en fait pas un enjeu poétique, au contraire. L'incarnation poétique doit se trouver ailleurs. Et le jeu est peut-être lui-même ailleurs. Les capacités décisionnelles du joueur sont-elles vraiment en cause ? Une fois qu'il a intégré le mode d'emploi... il faut néanmoins trouver son chemin, ce qui n'est pas toujours évident. Néanmoins, pour Gadamer :

Pour qu'il y ait jeu, il n'est sans doute pas indispensable qu'un autre joueur participe effectivement au jeu, mais il doit toujours y avoir un élément distinct du joueur avec lequel il puisse jouer, et qui riposte spontanément à l'initiative du joueur.<sup>379</sup>

La présence de ce compteur est en quelque sorte l'indice de la présence d'un autre, d'une autre mécanique avec lequel il faut « compter ». Il n'en reste pas moins que ce compteur est illisible et que l'*Agôn* que nous avons pu repérer se révèle une parodie d'*Agôn* comme *GGGAAG* est un « faux » jeu, un « gag ».

José Aburto prend finalement le jeu beaucoup plus au sérieux. L'exemple d'« Arcoiris paranoïco » donne l'occasion d'aborder une autre catégorie, l'*Ilinx*, défini par Roger Caillois comme « la poursuite du vertige ». L'*Ilinx* réside en effet dans :

[...] la tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse. Dans tous les cas, il s'agit d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une souveraine brusquerie.<sup>380</sup>

Le vertige qui saisit le lecteur est révélateur de la structure d'horizon chère à Michel Collot dans la sensation d'infini que génère le texte, à jamais inaccessible. Le vertige prend alors une valeur poétique puisque qu'il amène à ressentir, physiquement, le langage. Cet horizon pourrait presque atteindre une valeur transcendante, idéale, quand il s'agit de découvrir, dans les œuvres de José Aburto, la phrase d'origine. Ainsi, pour « Mis palabras » (J. A. Figure 5), la phrase d'origine demeure à jamais masquée, comme le poème d'« Arcoiris

---

<sup>379</sup> Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 123.

<sup>380</sup> Roger Caillois, *op. cit.*, p.67-68.

paranoïco ». Là encore, l'incarnation poétique est facile à percevoir : le lecteur est soumis au vertige du texte, aux vertigineuses combinaisons possibles, à cette insaisissable phrase. La poésie combinatoire joue à l'évidence sur l'*Alea*<sup>381</sup>. Nous retrouvons ici une part de la fascination que nous avons évoquée à partir de l'image. L'une et l'autre sensation sont proches et la fascination était peut-être déjà une forme d'appréhension du vertige et de la structure d'horizon caractéristique de la poésie.

Nous avons donc vu que deux catégories propres au jeu étaient sensibles dans les travaux qui nous préoccupent, très clairement pour *GGGAAG*, sensiblement pour *Entalpia...* et sans doute fort peu pour *Being Human*. L'*Ilinx* procède d'une temporalité, propre à l'œuvre poétique qu'il nous faudra explorer davantage. La relation entre l'*Agôn* et une quelconque présence poétique est plus délicate, tant l'*Agôn* demeure peu ou prou lié au récit<sup>382</sup>. Néanmoins, outre le fait qu'il puisse produire l'*Ilinx* et se mette ainsi au service d'une immersion poétique, dans « Arcoiris paranoïco » par exemple, l'*Agôn* est bien la marque de la présence du lecteur-joueur, de son incarnation de lecteur, dans une forme très matérielle. Ces effets sont éminemment poétiques puisqu'ils jouent avec le langage et donnent un nouvel éclairage sur l'horizon de celui-ci. Ils créent un lien matériel et dynamique entre le lecteur et l'œuvre. Par ailleurs, ils ont à voir avec une forme d'ostranénie poétique. Le lecteur est à la fois physiquement perçu comme impliqué dans l'œuvre et se sent dépossédé de lui-même en même temps qu'il appréhende l'étrangeté du langage. Le jeu, comme la lecture en elle-même, participerait d'une forme d'aliénation consentie que nous avons déjà évoquée. Immersion, effets, aliénation ne seraient-ils pas trois aspects d'un même processus poétique ?

L'implication du lecteur dans le jeu se manifeste également par son rapport au temps et à l'espace, rapport que nous devons maintenant observer comme nous l'avons fait précédemment pour l'image.

---

<sup>381</sup> Pour Roger Caillois, « l'*Agôn* est une revendication de la responsabilité personnelle, l'*Alea* une démission de la volonté, un abandon au destin » (*Ibid.*, p. 57.).

Roger Caillois définit à travers l'opposition de ces deux caractéristiques, l'*Agôn* et l'*Alea* deux types de joueurs, l'un actif, l'autre passif. Cette répartition ne nous semble guère appropriée à dissocier deux figures du lecteur, ni par ailleurs à opposer le joueur et le spectateur.

<sup>382</sup> L'*Agôn* est défini par une fin, un but et l'œuvre poétique n'a d'autres buts qu'elle-même. Nous voulons également opposer le temps chronologique du récit et celui qui est mis en œuvre dans le poème.

### 2.2.1.2. L'espace et le temps du jeu

Le jeu, comme la poésie, produit un espace à part, un « hors-lieu ». Alexandra Saemmer<sup>383</sup> et Michel Picard<sup>384</sup> s'accordent sur ce point. De même, la création numérique permet la représentation de non-lieux, indéterminés, certes liés à une forme de réalité, elle-même déformée, comme on peut en trouver dans les autres jeux<sup>385</sup>. À nouveau, il nous faut réinterpréter le non-lieu ludique en fonction des dominantes de chaque œuvre. Pour José Aburto, la page elle-même est le lieu, noir ou blanc, du jeu de langage. On pense à la vague représentation d'un plateau de *scrabble* pour « Mis palabras » (J. A. Figure 5). On notera quelques exceptions que nous avons déjà évoquées plus haut, où la page se confond davantage avec un monde schématisé : « En movimiento » (J. A. Figure 4), « Aplicación de la fuerza de gravedad a los corpos inmóviles » (J. A. Figure 13). La page de « La niña y las cosas » (J. A. Figure 12) s'apparente à un espace ludique qu'il s'agit justement d'explorer à la recherche d'objets, ou plutôt, ici, de mots. La représentation reste suffisamment imprécise pour correspondre au non-lieu attendu du jeu ainsi qu'à l'espace non-référentiel que nous croyons pouvoir attribuer à l'œuvre poétique.

Il en est de même pour *GGGAAG*. La page de Jason Nelson, bien qu'on puisse reconnaître çà et là des immeubles, des paysages<sup>386</sup>, est spatialement indéterminée. L'absence de lieux véritablement identifiables, de perspective également, puisque tout est en deux dimensions, témoigne de l'univers déréalisant propre au jeu<sup>387</sup>. La page et le jeu se confondent grâce au déplacement de l'avatar dont les propriétés dynamiques dessinent les contours. On retrouve les caractéristiques propres à l'espace transitionnel défini par

---

<sup>383</sup> « [...] le jeu construit un territoire en marge d'une réalité qu'il tendrait parfois à faire oublier – il devient dans ce cas le lieu des tentations, des régressions, des addictions et des pertitions. » (Monique Maza et Alexandra Saemmer, *E-Formes 2, Au risque du jeu, op. cit.*, p. 9.).

<sup>384</sup> Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, « Interlude 1 La maison de C, structuration d'une aire de jeu », p. 31-42. Michel Picard associe l'espace à l'aire transitionnelle selon Winnicott.

<sup>385</sup> On pourrait reprendre ici la notion de « référence » que nous avons évoquée par rapport à l'image (2.1.2.1).

<sup>386</sup> Terre et ciel, et « magma » (Figure 2 Niveau 1 première étape titre « the fundamentalist or obsessively charmed by the sun »), paysage urbain (Figure 4 Niveau 3 « The real estate agent or location is fraud and views are hollows »), vue d'avion peut-être (Figure 6 Niveau 5 « The tourist or collecting the vague and colonial »), intérieur d'un laboratoire (Figure 8 Niveau 7 « the chemist or acquiring the temporary and bright ».) autant de lieux plus ou moins identifiables. Quel est le lieu du niveau 4 « the buddhist or geometries are not directions or season » ? Un lieu de méditation ? Le titre est bien là pour donner des indices, ainsi que quelques éléments iconiques. Le lieu est davantage défini par le mouvement.

<sup>387</sup> À bien y réfléchir, cette conception « irréaliste » du jeu vidéo est finalement loin d'être une généralité. Bon nombre de jeux semblent au contraire être ancrés très significativement dans une réalité géographique, historique. Toutefois, cela nous permettrait de les rapprocher davantage d'une forme romanesque que poétique.

## Winnicott dans *Jeu et réalité* :

[... ] le jeu a une place et un temps propres. Il n'est pas au-dedans, quel que soit le sens du mot [...]. Il ne se situe pas *au-dehors*, c'est-à-dire qu'il n'est pas une partie répudiée du monde, le non-moi, de ce monde que l'individu a décidé de reconnaître (quelle que soit la difficulté ou même la difficulté ou même la douleur rencontrée) comme étant véritablement au-dehors et échappant au contrôle magique.<sup>388</sup>

L'écran proposé par GGGAAAG est tout à fait représentatif de l'espace transitionnel, dans lequel il s'agit cette fois d'expérimenter la perte de soi, et ce à plusieurs titres. L'anéantissement est sensible dans la mort de l'avatar, l'avatar faisant office de symbole permettant de surmonter la perte – de la vie – dans ce cas. Le joueur éprouve ainsi sa présence dans le jeu par son action, son absence par sa mort. Peut-on pour autant associer l'espace transitionnel à une création de la part du lecteur ? On peut en douter ici. La création n'interviendra que lorsqu'il y aura interprétation, ou représentation de soi quand les joueurs choisissent de se filmer. L'espace transitionnel reste lié à la notion de désir. L'exemple d'« Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8) matérialise parfaitement le lieu du désir<sup>389</sup> auquel est fortement associée la démarche heuristique<sup>390</sup>. C'est le texte qui est désigné comme un objet désiré, apparaissant, disparaissant, inaccessible toujours. Le geste, le grattage, rejoint celui de l'enfant dans le jeu du « *fort/da* », à la différence que la bobine est ici un objet symbolique, ce que n'est pas le texte, du moins pas dans le même sens. L'enfant éloigne et rapproche la bobine pour appréhender symboliquement la maîtrise de l'absence de la mère ; le lecteur, lui, n'atteindra jamais le contrôle de l'objet-texte-mère<sup>391</sup>. En même temps, le texte révèle ici, encore une fois, sa dimension poétique en tant qu'horizon que l'on ne peut jamais, contrairement à la bobine, approcher, ou rapprocher.

Le désir est tout aussi présent dans le travail d'Annie Abrahams : on pense aux pages correspondant à « Toucher » (A. A. Figure 4)<sup>392</sup>, au « Baiser » (A. A. Figure 8)<sup>393</sup>. Comme dans le jeu de la bobine, comme dans « Arcoiris paranoïco », le lecteur est amené à un geste :

---

<sup>388</sup> D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, Tavistock, 1971, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, traduit de l'anglais Claude Monot et J. B. Pontalis, Paris, Gallimard, 197, Folio Essais, 2016, p. 89.

<sup>389</sup> « Cette relation du désir à un objet manquant, perdu ou prohibé, est exemplifiée par le destin de la pulsion scopique, qui privilégie un objet qu'on ne peut ou qu'on ne doit pas voir. » (voir Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 129.).

<sup>390</sup> On pense également à la page « Echada » (J. A. Figure 16), représentant un corps féminin.

<sup>391</sup> Voir le lien mère-texte dans l'interlude « Le diamant de la reine » de Michel Picard (voir *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 66-87.).

<sup>392</sup> <https://www.bram.org/toucher/index2.htm>

<sup>393</sup> <http://www.bram.org/indexifr.htm>

« toucher ». La part symbolique de l'action se déplace : c'est le clic qui équivaut au geste tactile et dessine l'espace. La problématique du désir, lié à l'autre en même temps qu'à l'espace, est évidente dès la première page du site d'Annie Abrahams :

Sais pas comment m'y prendre, sais pas **Don't know how to tackle it, don't know**  
Faut peut être pas m'écouter **You probably shouldn't listen to me, shouldn't listen to yourself**  
T'écouter  
je voudrais vous toucher – toucher vers vous, vous **I would like to touch you, to touch in your direction, yours**  
Je voudrais **I would like**  
tu voudrais **you would like**  
Me toucher, touchez moi  
TOUCHEZ MOI **to touch me, touch me, TOUCH ME**  
Vers toi, de loin **In your direction,**  
**from a distance** ne me touchez pas **don't touch me**  
ne vous approchez pas, ne frôle pas mes limites, **don't come close, don't feather my limits,**  
chaque parole m'éloigne de toi **every word from you estranges me more**  
je te touche, tu me touches, au-delà de l'espace on se touche, pourtant mes doigts ne sentent rien **I touch you, you touch me, we touch beyond space and still my fingers don't feel a thing**  
... non touché, je te sens, toi, toi qui es loin, toi qui es partout, qui t'étales derrière et même devant **...not-touched, I feel you, you, you far away, everywhere, you who spreads behind and even in front**  
toi dans moi, je te touche **you in me I touch**  
lentement, avec attention, sinon je te perds **slowly, with attention, if not I will lose you**  
restez, touchez, ne partez pas **stay, touch, don't leave**  
quand je te touche, tu me touches **when I touch you, you touch me**  
il, elle me touche **he, she touches me**  
le monde me touche **the world touches me**  
Barrière Obstacle **Obstruction Hindrance**  
Ce monde qui est trop violent, trop vulgaire **This world that is too violent, too vulgar**  
Ma peau est déjà le dehors **My skin is already outside**

Annie Abrahams semble bien ici mettre en scène un jeu très physique, voire sexuel, de va-et-vient<sup>394</sup>. Ici, c'est aussi le langage qui bouge, qui oscille de l'affirmation à la négation « touchez-moi » « ne vous approchez pas ». Nous reconnaissons également dans cet extrait tout le discours de Michel Collot au sujet de la structure d'horizon, discours cette fois appliqué au questionnement sur l'autre : l'horizon est sensible à travers les termes de « distance », de « limite », la fonction distanciatrice du langage est explicitement, concrètement énoncée (« chaque parole m'éloigne de toi »). L'horizon est alors traduit à travers le prisme du corps et surtout du toucher, dans une expérience physique. C'est l'autre qui est ici l'objet du désir. L'attention d'Annie Abrahams porte toujours sur la communication mais *par* les corps. Comment s'exprimer dans l'espace dématérialisé d'Internet ? Il est nécessaire de passer par

---

<sup>394</sup> Rappelons encore une fois l'importance du mouvement de va et vient dans le jeu pour Gadamer pour qui « le mouvement de va-et-vient est si manifestement central pour la définition essentielle du *jeu* ». L'auteur n'évoque toutefois guère le « jeu amoureux » dans ses références ! (voir Gadamer, *op. cit.*, p. 121.).

la médiation de l'image, qui représente le corps (A. A. Figure 4)<sup>395</sup>, et par le clic qui symbolise l'action de toucher et configure l'espace transitionnel. Ce n'est pas tant la pulsion scopique qui anime ici le désir que la pulsion tactile. En ceci, Annie Abrahams déplace l'imaginaire de l'internet que l'on verrait plutôt tourné vers le visuel, vers l'image... mais nous avons déjà relevé son refus de cette dernière perçue comme trop narrative<sup>396</sup>. Quelle place pour les mots, pour la lecture, lecture qui pouvait apparaître, en même temps que le texte, comme objet du désir ? La première page est donnée comme une clé de la démarche d'Annie Abrahams, mais il est difficile de faire du texte seul l'enjeu de l'œuvre, comme on a pu le faire pour José Aburto avec « Arcoiris paranoïco ». Le désir du texte s'avère chez Annie Abrahams plus complexe, notamment quand le texte se retourne pour ne plus être cet objet inaccessible mais au contraire l'objet envahissant des *pop up's*. C'est alors son absence qui est désirée ! Il n'est pas impossible qu'Annie Abrahams évoque également ce désir trop présent dans le récit du rêve : « " Je te veux" dit le poney rose mais je ne veux pas être voulue » lui répond l'autrice (A. A. Figure 4)<sup>397</sup>. Le désir est ici un désir importun.

Quoi de plus incarnant que le désir – ou sa négation ? L'œuvre en passant par le jeu, et son espace transitionnel, met en scène le désir du lecteur, le place au cœur de l'action. Nous pouvons peut-être ici répondre à notre question sur le lien entre l'*Agôn* et l'incarnation poétique. L'*Agôn* est également un désir, un désir de soi en action, projeté vers l'avant. On pourrait, une fois encore, faire le lien avec la structure d'horizon qui, du moins pour Michel Collot, semble bien résumer toute poéticité. L'*Agôn*, en tant que dynamique du désir, est une poussée vers l'horizon, lui-même perçu comme objet du désir toujours reconduit.

Permettons-nous une légère digression. Il n'y a qu'un pas – de côté – de l'atopie textuelle à l'utopie quand l'espace et le désir se mêlent. En effet, l'indétermination spatiale fait système et peut conduire à la notion d'utopie ou de dystopie. C'est sans doute cette configuration en système – forcément signifiant puisque système – que l'on peut qualifier de poétique. Le joueur, parce qu'il est pris dans les règles du jeu (*game*), est amené à être sensible au système. À nouveau, lorsque l'on passe de la perception de l'espace ludique et de ses caractéristiques à l'identification d'une forme d'utopie, nous allons vers une certaine herméneutique. Ainsi, on peut comprendre le monde présenté par Jason Nelson comme une

---

<sup>395</sup> <https://www.bram.org/toucher/index2.htm>

<sup>396</sup> 2.1.2.1. L'image comme organisation d'un monde poétique et lisible

<sup>397</sup> <https://www.bram.org/toucher/index2.htm>

forme dystopique sur lequel nous reviendrons plus tard. Toutefois, la notion d'utopie nous permet-elle d'interroger la poésie de José Aburto ? Il nous faut peut-être dériver vers une utopie du lecteur-poète – et on voit ainsi l'intérêt de l'incarnation poétique du lecteur. L'utopie vise à modifier le regard que le sujet porte sur le monde dans lequel il vit. Pour José Aburto, il semblerait qu'il s'agisse bien effectivement de modifier le lecteur et de transformer le spectateur du poème en acteur du poème. Le lecteur ne se contente pas de dévoiler le poème mais doit le construire dans « Mis palabras » (J. A. Figure 5) et, dans une moindre mesure, dans « Mal envuelto » (J. A. Figure 7). José Aburto propose<sup>398</sup> de partager le code utilisé pour fabriquer « Mis palabras », un lien est présent sur la page correspondant au poème et donne accès au logiciel grâce auquel le lecteur, futur auteur numérique, procédera à sa propre création. Ce projet utopique du lecteur est peut-être également sensible dans *Being Human*, pour lequel il nous est beaucoup plus difficile de parler d'espace<sup>399</sup>. Néanmoins, nous ne pouvons nous empêcher d'évoquer Babel et son utopie d'un langage partagé et compris. Le lieu d'Annie Abrahams est dessiné par les différentes langues qui sont présentes sur la page correspondant à « Confort » (A. A. Figure 3 A)<sup>400</sup>. La géographie d'Annie Abrahams reste une géographie de l'humain.

L'utopie se présente néanmoins généralement insérée dans un récit. Comment pouvons-nous concilier cette thématique narrative et l'exigence de poéticité de nos œuvres ? Ne pourrions-nous pas avancer que nous avons affaire, non pas à des utopies poétiques mais à des utopies de poésie ? Comme si l'ambition de nos auteurs résidait dans l'imagination d'une forme de poésie idéale. L'intérêt de la notion d'utopie est en effet qu'elle s'accompagne d'un projet, qui est ici également celui du lecteur et qui l'inscrit dans une dimension future. Nous retrouvons, à travers l'utopie, le désir associé à un espace projeté en avant. Ce désir nous conduit irrémédiablement à évoquer, encore davantage, les notions de temps et peut-être, à nouveau, de jouissance.

« Le hors-temps auquel accède l'extase poétique est inséparable de l'évanescence d'un pur instant, comme le hors-lieu de l'horizon ne s'ouvre qu'à partir d'un point de vue

---

<sup>398</sup> C'était du moins le cas sur l'ancien site *Entalpia*.

<sup>399</sup> Nous avons déjà rencontré cette difficulté plus haut dans la mesure où l'intention mimétique, la représentation d'un monde, semble absente de la poésie d'Annie Abrahams qui est aux antipodes d'une tradition poétique qui se voudrait un tant soit peu référentielle, ou même « référantielle ». Seules les poésies d'avant-garde de la performance peuvent nous aider à contextualiser la poésie d'Annie Abrahams.

<sup>400</sup> <https://bram.org/confort/rassur.htm>



incarné »<sup>401</sup>. Telle est l'image du temps poétique proposée par Michel Collot. Mais qu'en est-il dans nos œuvres, comprises comme jeu ?

Si l'image, celle que nous avons étudiée précédemment, semblait inscrire le lecteur-spectateur dans un présent, à l'évidence le temps du jeu est bien différent et plus complexe. Il y a fort à parier que nous allons d'ailleurs rencontrer, comme pour notre étude de l'image, plusieurs formes temporelles et qu'il n'est pas impossible que la confrontation de ces multiples temporalités soit également la marque d'une inscription poétique du lecteur, dans la mesure où elles peuvent entrer en conflit au sein de ses perceptions.

Étudions les œuvres de notre corpus à travers ces deux prismes que sont *Chronos* et *Aiôn* définis par Deleuze dans *Logique du sens* :

*Chronos*, c'est le présent qui seul existe, et qui fait du passé et du futur ses deux dimensions dirigées, telles qu'on va toujours du passé au futur, mais à mesure que les présents se succèdent dans les mondes ou les systèmes partiels. *Aiôn*, c'est le passé-futur dans une subdivision infinie de moments abstraits, qui ne cesse de se décomposer, dans les deux sens à la fois, esquivant à jamais le présent.<sup>402</sup>

La lecture en tant qu'opération nécessite un temps chronologique, une progression, un sens, matérialisé dans nos cultures occidentales par un mouvement de gauche à droite. De plus, *Chronos*, dans la place qu'il réserve à l'instant, intervient peut-être davantage lorsque le lecteur est plongé dans la contemplation, dans la spécularisation, face à une image fixe, comme nous avons pu le voir plus haut<sup>403</sup>. Le lecteur, dans l'action, se rapproche de l'*Aiôn*, dans la mesure où il se projette alors toujours vers le futur, un futur qui dépend de l'action passée<sup>404</sup>. Le lien utilisé par l'œuvre numérique favorise l'insertion dans l'*Aiôn*. En effet, il n'est qu'un passage, même pas un instant puisqu'il est totalement vide de contenu, de signification. Il ne sert qu'à articuler le passé, la page s'efface, disparaît totalement pour laisser la place à la page future, qui deviendra elle-même passée dès que l'on aura cliqué sur le lien suivant, la recherche du lien suivant étant toujours une anticipation de celle à venir, donc toujours future. Par ailleurs, le lien se caractérise bien par cette réversibilité du temps de l'*Aiôn* qui

---

<sup>401</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 53.

<sup>402</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969, p. 95.

<sup>403</sup> 2.1.1.3. Le temps de l'image

<sup>404</sup> On pense également au principe d'interprétation selon Eco : « les principes d'identité, de non-contradiction et de tiers exclus sont niés, les chaînes causales s'enroulent sur elles-mêmes en spirale, l'après précède l'avant, le dieu ne connaît plus de frontières spatiales et peut se trouver, sous des formes différentes, dans divers lieux au même moment » (voir Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, op. cit., p. 51.). Ce qu'Umberto décrit ici par rapport à l'espace semble valoir justement pour le temps, notamment par rapport à la réversibilité de l'axe temporel.

peut aller dans un sens ou un autre, vers le présent ou le futur. L'œuvre numérique s'inscrit encore plus dans cette temporalité si l'on prend en compte l'écriture du programme, qui n'est pour ainsi dire qu'une suite d'infinif, d'actions qui ne sont pas ancrées dans une temporalité réelle. Deleuze, opposant *Chronos* et *Aiôn*, écrit « l'un est toujours défini, actif ou passif, et l'autre, éternellement Infinitif, éternellement neutre »<sup>405</sup>. Le programme, tant qu'il n'est pas vécu, activé par l'utilisateur, reste à l'état d'infinif. Si cela est vrai pour toute œuvre tant qu'elle n'est pas lue, qu'il s'agisse d'œuvre imprimée ou autre, cela semble particulièrement probant pour les œuvres numériques qui anticipent non sur une éventuelle lecture mais sur une actualisation, une suite d'actions, que l'on peut traduire en verbes et qui sont davantage propres à s'inscrire dans une temporalité.

GGGAAG offre au lecteur un fonctionnement inséré dans un ordre chronologique, dans une dynamique qui ne peut aller que dans un seul et unique sens, du passé vers le futur. Le lecteur-joueur doit parcourir l'œuvre en passant obligatoirement tous les niveaux dans l'ordre. Cet impératif chronologique fait finalement partie des caractéristiques contraignantes du *game*. Nous avons déjà souligné l'impossibilité, pour nous bien gênante, d'accéder à un niveau en particulier, par l'intermédiaire de l'adresse *http*. L'adresse désigne GGGAAG, dans son ensemble, et n'est pas propre à une étape en particulier. Pire encore, le jeu insiste véritablement sur l'ordre chronologique, impératif, puisqu'il est nécessaire de tout recommencer lorsque l'on s'est arrêté. C'est ainsi que, voulant refaire une capture d'écran du niveau 10 par exemple, il nous faut – et c'est une réelle contrainte – réussir à parcourir les neuf niveaux précédents. Il est impossible, comme dans le temps de *l'Aiôn*, d'aller vers l'arrière, vers le passé. Par contre, le temps chronologique n'interdit pas la figure de l'éternel retour, d'un temps cyclique, dont on peut avoir l'expérience lors de l'échec dans une phase du jeu, puisque la mort de l'avatar le ramène inéluctablement au départ, illustrant ce que Deleuze écrit du temps chronologique : « le temps du présent est donc toujours un temps limité, mais infini parce que cyclique, animant un éternel retour physique comme retour du Même »<sup>406</sup>. Le lecteur - joueur se trouve ici confronté au Même, c'est-à-dire, à nouveau au début de l'étape. Poursuivant cette même page de *Logique du sens*, on peut également lire : « comme retour au Même et une éternelle sagesse morale comme sagesse de la Cause »<sup>407</sup>.

---

<sup>405</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 79.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>407</sup> *Id.*

Ce retour au Même est-il lié aux intentions de Jason Nelson qui sont à l'évidence d'amener son lecteur-joueur vers davantage de sagesse ? Jason Nelson est-il cette Cause ? Nous voulons croire que Jason Nelson parvient ainsi à l'inscrire dans un présent qui est celui de l'action et du jeu. Le recours à un temps chronologique qui n'est guère propre à l'écrit poétique, et caractérise davantage le récit, contribue cependant à l'immersion du lecteur dans l'univers de GGGAAG.

Il est beaucoup plus difficile de repérer l'empreinte d'un temps chronologique ou « aiônique » lorsque l'œuvre n'a pas recours à la mise en mouvement des mots. Cependant, quand l'œuvre se compose ou se recompose grâce à l'action du lecteur, nous pouvons malgré tout identifier l'une ou l'autre forme temporelle. En effet, chez José Aburto, on reconnaît des fonctionnements que l'on pourrait assimiler, parce qu'ils proposent une réversibilité, au temps de l'*Aiôn*. Nous avons déjà abondamment parlé de « In munda » (J. A. Figure 3) qui présente deux écrans, un que l'on perçoit comme extérieur, l'autre comme intérieur. Le lecteur passe de l'un à l'autre en cliquant sur deux zones réactives, situées en haut ou en bas de l'écran, « *dentro de* » (à l'intérieur) et « *fuera de* » (à l'extérieur). Le passage de l'intérieur à l'extérieur peut être pris dans une succession, une alternance, où il y aura bien un avant et un après, mais où passé et futur se succèdent, « dans les deux sens », caractéristique propre au temps de l'*Aiôn*. Cette œuvre évoque d'autant plus l'*Aiôn* que Deleuze associe à cette image du temps la notion de surface et l'œuvre « In munda » donne deux mondes à voir, celui de la surface et celui de l'intérieur, le lecteur en cliquant passe de l'un à l'autre, il se situe véritablement par son action à la frontière, dans ce lieu vide, où il n'y a ni passé ni futur. Le poème peut être perçu comme la traduction spatiale de la figure aiônique du temps. L'œuvre « *Concepción del dragón* » (J. A. Figure 11) développe le texte d'une façon tout à fait originale puisque le poème s'étoffe peu à peu. À chaque fois que le lecteur clique sur la flèche de déplacement vers la gauche, le texte se déplace vers la gauche, certains mots ou phrases sont ajoutés, parfois à la fin, parfois au début de la page. Un ordre chronologique s'installe, rendu encore plus sensible par le mouvement vers la droite, dans le sens de lecture habituel, mais aussi dans le sens de la « flèche de la chronologie ». Le temps de *Chronos* ne va que dans un seul sens, du passé vers le futur. La mise en espace du poème dans la page souligne son inscription dans l'« espace du temps ». Mais l'action du lecteur vient bouleverser, s'il le désire, cette sage chronologie, en cliquant, cette fois, sur la flèche de déplacement vers la gauche. Et le poème de retourner alors à sa forme antérieure, tant et si bien qu'à force de cliquer sur

cette flèche, le lecteur se retrouve face à l'écran vide du néant. L'apparition du poème se fait bien dans les deux sens, la création poétique se situe dans le temps de *l'Aiôn*, ni passé ni présent ou tous les deux à la fois. Mais c'est le lecteur qui est alors maître du temps. *L'Aiôn* n'est plus seulement à voir mais à faire. Grâce à la part d'interactivité requise, l'inscription du poème dans le temps par son mouvement est prise en charge par le lecteur. Il nous semble alors qu'un véritable jeu peut s'installer avec le texte. Le *play* consiste alors à se déplacer sur l'axe aiônique, à l'expérimenter, tout en assistant à la création du poème. Par ailleurs, cette perception du temps aiônique accompagne ici la structure d'horizon du texte, faite de présence et d'absence. On pense à nouveau au jeu de la bobine... Le lecteur, au centre du jeu, est convié à une expérience temporelle, et poétique.

À l'issue de cette rapide réflexion inspirée par la distinction deleuzienne entre *Aiôn* et *Chronos*, pouvons-nous tirer des conclusions réellement précises sur les liens entre la figuration du temps dans les œuvres et le lecteur ? Ce dernier serait-il davantage « manipulé » dans les œuvres qui mettent en place un temps chronologique, qui, nous l'avons dit, peut être associé au *game* ? Le temps chronologique installe une relation téléologique qui entraîne le lecteur-regardeur dans le sens de la flèche du temps. Soit il est « embarqué », malgré lui, dans le mouvement du temps comme dans *GGAAG*, soit il se retrouve figé dans la spécularité face à certaines pages d'Annie Abrahams. *L'Aiôn* est principalement associé aux œuvres qui font appel à l'interactivité et notamment au *clic*, nécessaire pour, non pas avancer car on retrouverait le temps chronologique, mais modifier l'œuvre dans un sens ou dans un autre, et dans ce cas-là, c'est le travail de José Aburto qui paraît le plus représentatif de l'inscription du lecteur dans le temps de *l'Aiôn*. *L'Aiôn* est également lié au *play*. Finalement le jeu non seulement utilise ces formes temporelles comme principe fondateur, principe d'ailleurs toujours traduit de façon spatiale et très visuelle, mais s'en sert à des fins d'exploration, et surtout d'expérimentation physique et matérielle et donc d'incarnation.

À travers ces deux formes temporelles, on pourrait tracer deux lignes parallèles : *l'Aiôn*, serait davantage représentatif du *play*, mais aussi du genre poétique, *Chronos*, quant à lui, est plus lié au *game*, mais également au récit. C'est pourquoi, même si nous gardons à l'esprit la question de la poésie, nous allons explorer maintenant la part narrative et la notion de personnage dans le jeu.

### 2.2.1.3. Retour sur le personnage

L'affirmation de Michel Picard selon laquelle jouer « c'est essayer un rôle, c'est faire semblant, c'est produire un simulacre »<sup>408</sup> ne surprendra personne. Nous retrouvons ici une autre forme de jeu identifiée par Roger Caillois, la *Mimicry*<sup>409</sup>. Le jeu rejoint à l'évidence l'écriture de fiction, le récit, mais il est nécessaire d'envisager la notion de personnage dans un contexte poétique. Nous l'avons déjà commenté<sup>410</sup> dans un cadre qui est davantage celui de la communication lisuelle, de l'énonciation. Le personnage n'est donc pas à prendre dans sa conception d'effet de réel, lié à une représentation, mais à nouveau par rapport à l'immersion, à la présence qu'il peut donner à la figure du lecteur. Il est davantage associé à l'image, telle que le miroir – et nous retrouvons ici notre métaphore initiale – peut le proposer. Si, depuis Aristote, le personnage se caractérise par son action, qu'il s'agisse de celle du jeu, du récit ou de la poésie numérique et ergodique, il est utile de revenir à la définition de l'action du personnage (et donc aussi du personnage) proposé par Ricœur :

Par action, on doit pouvoir entendre plus que la conduite des protagonistes produisant des changements visibles de la situation, des retournements de fortune, ce qu'on pourrait appeler le destin externe des personnes. Est encore action, en un sens élargi, la transformation morale d'un personnage, sa croissance et son éducation, son initiation, à la complexité de la vie morale et affective. Relèvent enfin de l'action, en un sens plus subtil encore, des changements purement intérieurs affectant le cours temporel lui-même des sensations, des émotions, éventuellement au niveau le moins concerté, le moins conscient, que l'introspection peut atteindre.<sup>411</sup>

En quoi le personnage dans l'œuvre numérique, ainsi que nous le dénommons malgré tout, se différencie-t-il de celui que l'on peut trouver dans le récit ? Le premier « personnage » que nous rencontrons dans le corpus semble bien être l'avatar, le gribouillis qui s'agite dans *GGGAAG*. On peut parler à son sujet de *mimesis* d'action au sens où l'entend Ricœur<sup>412</sup>. Toutefois, si l'avatar en lui-même présente quelques caractéristiques du personnage, il n'a de sens qu'en lien avec le lecteur, c'est ce dernier qui lui confère son « âme » de personnage. L'avatar présenterait bien une sorte de grammaire d'actions mais, outre le fait qu'elles sont fort limitées, elles n'existent qu'en termes de potentialité, c'est le joueur qui les actualise.

---

<sup>408</sup> Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 90.

<sup>409</sup> Roger Caillois, op. cit., p. 61.

<sup>410</sup> 1.1.3.2. Le lecteur et le personnage

<sup>411</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, p. 21.

<sup>412</sup> « [...] la notion de personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative, dans la mesure où le récit ne saurait être une *mimèsis* d'action sans être aussi une *mimèsis* d'êtres agissants [...] » (voir Paul Ricœur, *ibid.*, p. 131.)

Quant à l'intériorité... évidemment l'avatar n'en a guère. Il n'est qu'une forme vide, douée de mouvement. L'avatar ne devient personnage que dans son union avec le lecteur.

Néanmoins, dans le contexte numérique, et poétique, la relation entre le personnage et le lecteur va peut-être au-delà de l'identification propre à la narration. Un lien différent est créé par la notion de mouvement. L'identification n'est pas tant psychologique que physique. Nous revenons alors sur la présence corporelle, empirique du lecteur, notamment dans le jeu. L'*Illinx*, que nous avons évoqué, peut être ressenti *via* les mouvements de l'avatar. On comprend bien l'intention de Jason Nelson si l'on considère *GGGAAG* comme un roman d'apprentissage, ainsi que nous y incite le projet de l'auteur annoncé en première page, et surtout les titres de chaque niveau, directement inspirés de ceux du *Bildungsroman* du XVIII<sup>e</sup>. Il s'agit de jouer sur le phénomène identificatoire. Jeu et genre romanesque confondent leurs objectifs : dans un cas comme dans l'autre, les épreuves, une fois franchies, contribuent à la victoire, à l'amélioration du protagoniste. Le lecteur sera-t-il un peu plus sage à la fin du jeu ? Aura-t-il fait, ou plutôt subi l'action ? La représentation de soi par cette forme<sup>413</sup>, finalement bien peu flatteuse, n'entraîne-t-elle pas une démarche réflexive, ou au moins une forme d'autodérision ? Se voir représenté ainsi doit bien amener à s'interroger... L'avatar est peut-être déjà un signe, une interpellation vers une démarche herméneutique. Si l'on revient sur le parallèle que Gadamer trace entre le jeu et l'expérience esthétique, le but de cette dernière est d'amener à une métamorphose de « joueur »<sup>414</sup>. Le lecteur se métamorphose en personnage, et cette transformation engendre, une fois réfléchi – et nous ne faisons plus référence au miroir cette fois –, un autre changement chez le lecteur-joueur. Si l'on peut parler de personnage dans un contexte poétique c'est d'une part parce que c'est le lecteur qui devient personnage, grâce à une action qui le modifie lui-même.

Il est moins évident de déceler dans les poèmes de José Aburto une configuration narrative. Toutefois, dans « La niña y las cosas » (J. A. Figure 12), le lecteur-joueur est bien une

---

<sup>413</sup> Si l'on observe le « personnage » de l'avatar, de quel type de « héros » peut-on le rapprocher ? Certainement pas d'un héros mythique et divin, bien qu'il soit malgré tout assez immortel. Il faut plutôt aller à l'autre bout de « l'échelle » pour trouver notre avatar, qui par ses possibilités d'actions plus que limitées, avancer, sauter, nous semble nettement inférieur au plus stupide des êtres humains. De par son infériorité, l'avatar appartient à la catégorie « ironique » déterminée par Northrop Frye (voir *Anatomy of criticism*, Princeton University Press, 1957). Désigner cette chose informe vaguement gribouillée du nom de « personnage » paraît déjà assez ironique, se voir représenter, soi joueur-lecteur, dans cette forme n'est pas plus flatteur, et demande une certaine forme d'humour cette fois. La figuration de l'avatar rejoint bien l'esprit parodique évoqué plus haut.

<sup>414</sup> « Ce qui fait l'être véritable de l'œuvre d'art, c'est qu'elle devient l'expérience qui métamorphose celui qui la fait. » (voir Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 120.)

entité qui explore la page, mène une forme d'enquête, accède à la dimension de personnage par son regard, ses gestes, son déplacement dans l'écran. On retrouve ici certains points tout à fait semblables finalement à ceux mis en lumière à propos de *GGGAAG*, mais nous devons souligner l'importance que José Aburto accorde au point de vue. Nous avons déjà dit que le lecteur était réduit, dans *Entalpia*, à un point de vue, et cette notion semble finalement plus pertinente que celle de personnage. Si on peut comprendre « La niña y las cosas » comme un récit, le rôle du lecteur n'est pas de participer à l'action, mais, comme dans bien d'autres poèmes de José Aburto, de reconstituer une trame préexistante, de remettre en ordre. Le lecteur est ainsi, une fois de plus, mis à la place du concepteur, c'est lui qui fabrique l'œuvre, comprise comme un assemblable à modifier, ou bien souvent à retrouver. L'image du puzzle, dans son morcellement comme dans ses agencements virtuels correspond à bien des poèmes de José Aburto et la notion de personnage n'y a guère sa place.

Dans le travail d'Annie Abrahams, nous pensons que c'est davantage la forme du *play*, notamment le jeu sur les identités, qui crée le personnage. Il serait difficile de reconnaître un récit, hormis celui du rêve qui accompagne « Toucher » (A. A. Figure 4)<sup>415</sup>. Contrairement aux œuvres précédentes, qui installent dès l'ouverture du jeu le personnage (ou le point de vue) du lecteur, le place au centre du jeu, lui donne, davantage bien sûr pour *GGGAAG*, une forme, *Being Human* offre implicitement au lecteur de jouer avec sa propre identité. Annie Abrahams questionne le lecteur en tant que personnage, elle ne l'impose pas. C'est aussi grâce à cette liberté que l'on peut davantage parler de *play* que de *game*. On pense au baiser et à la question « *I only kiss people whose name I know, what's yours ?* »<sup>416</sup>.

La notion de personnage est certes propre au récit, mais l'œuvre numérique partage avec le récit le rôle fondamental dévolu à l'action elle-même, qui permet de redéfinir le personnage. Se met en place une forme de renversement, puisque l'action fait ici le personnage, et l'identifie au lecteur. Les principes du récit glissent vers ceux de la poésie, glissement encore une fois facilité par la dimension ergodique. Ainsi, la dynamique du récit est quelque peu différente de celle de la poésie dans le rapport que le lecteur entretient avec le protagoniste. Dans les œuvres de notre corpus, le lecteur entre presque « magiquement » dans l'œuvre puisqu'il peut la modifier. La poésie réside une fois de plus dans ce mouvement, mais aussi dans l'aspect tout à fait matériel de l'action de lecteur. Le détour par la notion de

---

<sup>415</sup> <https://www.bram.org/toucher/index2.htm>

<sup>416</sup> Toutefois, la question pose une condition au jeu. Serions-nous alors dans le *game* ?

personnage nous permet de retrouver les trois formes d'incarnation représentatives, mais pas exclusivement, de chacune des œuvres de notre corpus. Le lecteur devient personnage par son alliance avec le mouvement (*GGGAAG*), soit par l'échange de la parole (*Being Human*), soit par le regard inquisiteur (*Entalpia*).

L'image produit ainsi une incarnation du lecteur par le rythme et la dynamique contradictoire qu'elle imprime à l'œuvre. Le jeu, tel que nous le découvrons ici, propose lui-aussi une immersion. Ses effets, associés aux catégories définies par Roger Caillois, produisent une incarnation dans la mesure où ils mobilisent, physiquement, le corps du lecteur-joueur : *l'Ilinx* en est l'exemple le plus frappant. La matérialité de l'œuvre et celle du joueur sont liées par la dynamique ludique. C'est dans le lien que se noue la poésie de l'œuvre, faite de matérialité et de dynamisme. Le jeu a ainsi partie liée avec une certaine déréalisation : temporalité et spatialité, même si elles peuvent relever de la narration, se rapportent à un univers loin de toute tentatives réalistes. L'espace est celui du désir, celui de l'aire transitionnelle. La temporalité, dans son éternel recommencement, diffère de celle du récit et se rapproche d'une forme itérative qui serait celle du poème. De ces différents effets de jeu découle une forme d'ostranénie, d'étrangéisation propre à la poésie. Le temps et l'espace du jeu sont autres, le personnage – forme vide, indéfinie que le joueur est seul à même de remplir, contrairement au personnage narratif – est, ici du moins, à la fois, le semblable et l'autre du lecteur.

Les œuvres de notre corpus utilisent ainsi le jeu à des fins poétiques, mais également parce que celui-ci est lié à l'Internet, ainsi qu'à son imaginaire. Elles en proposent une recontextualisation<sup>417</sup>, propres aux dispositifs poétiques selon Christophe Hanna. Cette recontextualisation est liée à un détournement des codes du jeu qu'il nous faut désormais explorer.

---

<sup>417</sup> Christophe Hanna, *op. cit.*, p. 22.



### 2.2.2. Détournement du modèle ludique

Nous avons peut-être confondu un peu vite jeu, poétique et poésie. Le jeu est-il forcément poétique ? L'enfant qui tourne et tourne sur lui-même peut certes ressentir le vertige, *l'Illinx*, mais son jeu sera-t-il poétique ? et celui du lanceur de dé ? On nous objectera que les jeux que nous avons explorés, *GGAAG* ou ceux proposés par José Aburto, ont affaire avec le langage, l'écriture, les mots... Le cruciverbiste fait-il également de la poésie ? Par ailleurs, bien des procédés propres au jeu pourraient également caractériser le récit et non la poésie. Michel Picard dans *La Lecture comme jeu* s'appuie principalement sur des exemples narratifs. Gadamer, quand il évoque le jeu, fait davantage référence au théâtre. Néanmoins l'incarnation et la présence engendrée par le jeu favorisent évidemment une poéticité que nous avons tenté de souligner. Le jeu serait en quelque sorte une passerelle entre le récit et la poésie. Finalement, si les œuvres de notre corpus s'apparentent au jeu, c'est davantage pour en détourner les codes que pour les illustrer.

Jason Nelson dans une interview donnée au magazine *Digicult* explique clairement comment il a procédé pour imaginer *GGAAG* :

*During my initial research, I examined first person shooter game engines, dissecting the open source code and fondling the folders for the images and sounds. And once I've identified the purpose of certain images, I create transparent jpegs of the same name or insert animated gifs of landscapes in the place of character movement files. Although my results so far haven't been very successful, the hope is the game will eventually look nothing like and play nothing like the original or any game. There is no way I can compete with large multi million dollar animation and coding budgets. So why not corrupt the game format entirely. To offer the hint that a user/reader/player is within a game environment but birth their 3-dimensional experience to not resemble anything in the physical world.<sup>418</sup>*

[Au cours de mes recherches antérieures, j'ai examiné le fonctionnement des jeux de tir à la première personne, disséquant le code source et classant les dossiers pour les images et les sons. Et une fois que j'ai identifié l'usage de certaines images, je crée des *jpegs* transparents du même nom ou j'insère des gifs animés de paysages à la place des fichiers de mouvements de personnages. Bien que mes résultats n'aient pas été très réussis jusqu'à présent, l'espoir est que le jeu ne ressemblera finalement à rien et ne jouera pas comme l'original ou n'importe quel jeu. Il n'y a aucun moyen pour que je puisse rivaliser avec de gros budgets d'animation et de codage de plusieurs millions de dollars. Alors pourquoi ne pas corrompre entièrement la forme du jeu. Offrir l'impression à son utilisateur/lecteur-joueur qu'il se trouve dans un environnement de jeu, mais que son expérience en trois dimensions ne ressemble à rien du monde physique.]

---

<sup>418</sup> Interview de Guilia Semi, *op. cit.*

La poésie ne se situe pas tant dans le jeu lui-même que dans la représentation du jeu dans le détournement du jeu. Jason Nelson utilise le terme « *corrupt* ». Il s'agit bien d'une parodie. Plus loin dans la même interview Jason Nelson reprend le terme qui a servi à Christophe Hanna à définir les dispositifs poétiques, dont le principe réside dans la « recontextualisation ». *GGAAG* se présente en effet comme une recontextualisation du motif ludique :

*Through the artwork I tried then to recontextualize some of the main features of videogames. some of the main features of the game. For example, the score, replaced with arrows/characters, continually spins, responsive to game play but numerically meaningless. There are unlimited lives within the game, with the only consequences of encountering enemies being pushed back to the levels starting point, and announcing in a disembodied voice "come on and meet your maker". Some levels use the "warp" function to transport the creature to certain locations. This warping is taken to absurdity in the levels where the character cycles through falling, and represents the fruitless personal investigation of belief and the always altering lens.*

[À travers l'œuvre d'art, j'ai alors essayé de recontextualiser certaines des principales caractéristiques des jeux vidéo, certaines des principales caractéristiques du jeu. Par exemple, le compteur, remplacé par des flèches/personnages, tourne continuellement, en fonction du jeu mais numériquement vide de sens. Les vies sont illimitées dans le jeu, avec pour seule conséquence face aux ennemis rencontrés d'être renvoyé au point de départ du niveau, accompagné par la voix spectrale "venez rencontrer votre créateur". Certains niveaux utilisent la fonction "retour" pour transporter la créature à d'autres endroits. Cette déformation est poussée à l'absurde dans les niveaux où le personnage tourne en tombant et représente la vacuité de la quête personnelle de la croyance et d'un objectif toujours changeant.]<sup>419</sup>

Entrons à nouveau dans les œuvres de notre corpus pour observer les indices de cette corruption poétique du code du jeu. Jason Nelson est-il le seul à s'y livrer ? Quelles sont les conséquences incarnantes pour le lecteur ?

### 2.2.2.1. Mise en abyme ludique

Le jeu en tant que tel n'incite pas celui qui en fait l'expérience à réfléchir sur lui-même mais plutôt à s'oublier<sup>420</sup>. Le jeu se suffit à lui-même. Toutefois, dans les œuvres qui nous préoccupent, le lecteur-joueur est amené à prendre du recul en même temps qu'il est immergé. Nous ne cessons de revenir à cette double dynamique, à ce mouvement d'intériorisation/extériorisation qui semble être propre à la lecture autant qu'à la poésie. Il va être finalement difficile de séparer incarnation poétique et interprétation. L'incarnation

---

<sup>419</sup> URL : <http://digicult.it/digimag/issue-027/game-game-game-and-again-game/> (page consultée le 18/03/2000)

<sup>420</sup> On peut y voir un autre point commun avec la lecture en général.

poétique n'existe-t-elle que lorsqu'elle incite le sujet à réfléchir, à se retourner sur lui-même et sur le dispositif ?

Les éléments qui poussent vers l'interprétation sont de l'ordre de la dissonance. Ils sont semblables à la métaphore qui, pour Jean-Marie Klinkenberg, permet de « décrypter le monde de manière nouvelle »<sup>421</sup>. Selon Alexandra Saemmer, « en défiant les attentes du lecteur, tout jeu non conventionnel sur le langage provoque cependant une dissonance cognitive [...]. Idéalement, l'atypique incite le lecteur-interpréteur à se lancer dans une entreprise d'interprétation »<sup>422</sup>. C'est ainsi que nous pouvons reprendre l'exemple du compteur visible sur les écrans de *GGGAAG*. Il se présente bien comme une dissonance par rapport au modèle du jeu-vidéo. Nous retrouvons la notion d'écart bien souvent rencontrée par rapport à la figure de style. Le faux compteur est d'autant plus poétique qu'il joue sur une contradiction. Nous reconnaissons l'idée de conflit que nous avons déjà évoquée pour tenter de définir la poéticité : le compteur est absurde en soi, et de surcroît illisible dans l'utilisation des signes inconnus, mais signifiant par son absurdité et révélateur de l'absurdité de l'*Agôn* inhérent à la forme du jeu en même temps que de l'incarnation agonistique du lecteur - joueur.

Une telle dissonance est également sensible dans certaines œuvres d'Annie Abrahams, notamment chaque fois que la machine prend l'initiative et plus particulièrement l'initiative de la rupture. On pense aux différentes fins de « Comprendre » (A. A. Figure 7 C)<sup>423</sup>. L'« au revoir » qui termine le bref discours fait penser au « *game over* » qui sonne la fin d'une partie, et, en même temps, il détonne dans le contexte machinique. Cet « au revoir » résonne comme une dissonance propre à l'univers poétique d'Annie Abrahams qui brouille les frontières entre l'humain et la machine. Ici, c'est à la fois la machine qui décide, assez abruptement, de terminer le jeu, mais la formulation reste celle d'une personne qui quitterait, poliment, la conversation. Les dissonances ludiques dans *Being Human* résident souvent dans ce flou de la communication, dans ce simulacre de dialogue qui finit par remettre en question et le rapport à la machine et la relation à l'humain.

De façon générale, le jeu conduit à une forme de dépossession de soi, d'aliénation du sujet. Pourtant, dans les œuvres qui nous préoccupent, le jeu n'existe donc pas en soi, il se

---

<sup>421</sup> Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck et Larquier S.A., 1996, Seuil, 2000, p. 369, 366.

<sup>422</sup> Monique Maza et Alexandra Saemmer, *E-Formes 2, Au risque du jeu*, « Introduction à la première partie », *op. cit.*, p. 17.

<sup>423</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/eind3.htm>

met au service de la poésie et de l'incarnation du lecteur. En effet, il n'est pas uniquement présent pour ses valeurs ludiques mais pour les effets qu'il produit afin que le lecteur s'interroge face à une œuvre qui joue avec les codes du jeu, comme elle pourrait jouer avec ceux du langage. C'est ainsi que le jeu accède à une valeur poétique, en détournant ses propres codes. Le terme de « dissonance » que nous avons utilisé trouve son équivalent dans ceux de « figure », « d'écart ». Toutefois, comme nous avons déjà pu le constater à plusieurs reprises, la poésie numérique suscite un questionnement sur l'inscription temporelle du lecteur et le jeu génère également une sorte de dissonance temporelle, voire un anachronisme qui n'est pas sans produire, lui aussi, des effets poétiques.

#### 2.2.2.2. *Origine et anachronisme*

Si le lecteur est amené à entrer et sortir du jeu, de l'espace ludique, dans le but d'interroger sa propre pratique, on peut imaginer le même mouvement par rapport à la temporalité. Dans notre première partie, nous avons fait la brève remarque que Jason Nelson proposait une forme de jeu de plateau, qui copiait les écrans apparus bien des années auparavant<sup>424</sup>. La forme ludique joue comme une référence, s'affirme non comme intertextualité mais comme « interludicité » si l'on peut dire. Il s'agit ici d'un indice de la « recontextualisation » opérée par Jason Nelson. La valeur poétique de l'œuvre est d'autant plus importante que le lecteur fait réellement l'expérience de ce va-et-vient temporel entre le présent où il joue et sa mémoire qui le ramène peut-être à ce passé où il a joué à ces jeux de plateau. Une fois encore, nous voulons voir dans la poésie, et surtout la poésie numérique, la volonté d'interroger la place du lecteur dans l'espace comme dans le temps. Ici, l'œuvre se double également d'un horizon en quelque sorte temporel<sup>425</sup>. La poésie de l'œuvre naît de ce « double fond temporel » dans lequel le lecteur est ramené à lui-même, à son enfance peut-être. La configuration utilisée par Jason Nelson est anachronique et le lecteur, que ce soit celui de la première publication de *GGGAAG* en 2005 ou celui d'aujourd'hui, en a forcément conscience. Peut-être faut-il reprendre à ce titre le propos de Georges Didi-Huberman sur

---

<sup>424</sup> Première partie, 1.2.3.3. « Les limites du jeu ».

<sup>425</sup> Michel Collot souligne le lien entre l'horizon spatial et l'horizon temporel même s'il reconnaît que ce dernier est plus souvent associé au futur qu'au passé : « Éloignement, mobilité et indétermination : telles sont les caractéristiques faisant du passé, pour la pensée phénoménologique et pour la sensibilité poétique moderne, au même titre que l'avenir, un horizon. » (voir *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 57.)

l'histoire de l'art et le généraliser à toute forme d'art, y compris la poésie numérique :

Une histoire de l'art qui, en ce sens précis, pose une question d'origine sera donc une histoire de l'art attentive aux tourbillons dans le fleuve des styles, aux fractures dans le sol des doctrines esthétiques, aux déchirures dans le tissu des représentations. [...] Parce qu'elle n'a "rien à voir avec la genèse des choses", l'origine en ce sens cristallise dialectiquement la nouveauté et la répétition, la survivance et la rupture : elle est d'abord *anachronisme*.<sup>426</sup>

Le lecteur ne peut qu'être sensible à cet anachronisme dissonant par lequel Jason Nelson désigne une forme d'origine à sa poésie numérique. Il inscrit son œuvre dans une « histoire de genre ». L'origine est dans le jeu, le premier jeu vidéo. En même temps, cette origine se voit détruite parce que perçue comme dépassée, inactuelle. La simplicité trop évidente du jeu, les phénomènes de répétitions, jusque dans le nom *Game, game, game and again game* ne sont-ils pas des marques de destruction de la forme ludique ? On comprend les interrogations des joueurs qui ont découvert *GGAAG* sur les plateformes réservées aux jeux. Le choix d'une esthétique dépassée, brouillonne, est affiché par ailleurs comme un refus des conventions en vigueur dans le monde numérique. Ainsi, Jason Nelson amène le lecteur à réfléchir sur le langage du jeu vidéo, en l'inscrivant dans une histoire. C'est cette proposition de démarche réflexive que nous aurons tendance à qualifier de poétique. L'anachronisme permet de voir que le but de l'œuvre, son enjeu, n'est pas le jeu lui-même, mais qu'il s'agit beaucoup plus de produire un effet sur le lecteur que de l'entraîner dans un « simple jeu ». C'est vers un « au-delà » du jeu que Jason Nelson nous emmène. L'attention à l'effet, à l'action produite sur le lecteur, témoigne à nouveau de la poéticité de l'œuvre.

La démarche de José Aburto est plus simple, l'inscription dans une histoire de la poésie ne passe pas réellement par la référence au jeu, mais davantage dans une allusion aux avant-gardes et à la poésie spatiale. L'anachronisme se situe peut-être dans cet écho à une poésie temporelle. La dimension ludique relève, quant à elle, des jeux de langage, des jeux combinatoires, rencontrant là aussi, une poésie plus ancienne. Certains poèmes font cependant appel à la mémoire ludique du lecteur : « De regreso » (J. A. Figure 14), « Propagación de la fragilidad » (J. A. Figure 10). Le rappel des jeux anciens, s'il produit le même écho mémoriel que le jeu de plateau de Jason Nelson, a vraisemblablement un but différent : celui que nous avons déjà identifié précédemment, d'accentuer la référence/ « référence » matérielle, concrète et sensible. Toutefois, l'image du dé, de la toupie chez José Aburto, le parcours de l'avatar dans *GGAAG* jouent également le rôle de « survivance ». Nous

---

<sup>426</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 83.

repreons ici le terme avancé par Georges Didi-Huberman, terme qu'il emprunte à Walter Benjamin et à Warburg :

Le paradoxe de l'anachronisme commence de se déployer dès lors que l'objet historique est analysé sur le mode symptomal : dès lors que son apparition - le présent de son événement - est reconnue comme faisant resurgir la longue durée d'un Autrefois latent, ce que Warburg nommait une "survivance" (*Nachleben*). Lorsque Benjamin, dans son *Livre des passages*, analyse le "Paris antiquisant" du XIX<sup>e</sup>, il remet en jeu, très précisément, la notion warburgienne de survivance.<sup>427</sup>

Remarquons ici que c'est le geste du lecteur, sa participation au jeu, qu'il lance la toupie de « De regreso » (J. A. Figure 14), le dé de « Propagación de la fragilidad » (J. A. Figure 10), qu'il fasse courir et sauter son avatar dans *GGGAAG*, qui active la « survivance ». L'effet, un fois de plus, provient du lecteur matériel.

Le souvenir provient du geste et c'est le geste qui réactive le passé, le ramène au présent et crée « l'événement ». Ce n'est pas la lecture mais le corps matériel du lecteur, et sa mémoire, peut-être gestuelle d'ailleurs, qui sont en jeu ici encore. Il serait intéressant pour traduire la poéticité de l'œuvre de mettre en lumière le rôle de la mémoire du lecteur et de montrer que celle-ci est ravivée par le geste. Le lecteur de poésie numérique est et demeure un lecteur matériel. Cependant, nous sommes amenée, encore une fois, à parler d'expérience du « poétique » plus que de la poésie. Ici, c'est le procédé de l'œuvre, davantage que le texte, qui agit directement, par le biais de la mémoire sur le lecteur-joueur. L'œuvre opère, en ce qui concerne le travail de Jason Nelson, réellement comme un « dispositif ». Cette notion semble beaucoup moins pertinente pour José Aburto.

Christophe Hanna, dans sa conception du dispositif, ne s'intéresse guère à ce que ressent le destinataire, la réception le concerne assez peu. Toutefois, il nous semble qu'il ne faut pas négliger la production d'une forme de jouissance soulignée par Roland Barthes :

Or c'est un sujet anachronique, celui qui tient les deux textes dans son champ et dans sa main les rênes du plaisir et de la jouissance, car il participe en même temps et contradictoirement à l'hédonisme profond de toute culture [...] et à la destruction de cette culture : il jouit de la consistance de son *moi* (c'est son plaisir) et recherche sa perte (c'est la jouissance).<sup>428</sup>

Nous allons désormais observer de plus près cette jouissance pour définir dans quelle mesure elle produit une incarnation poétique du sujet-lecteur.

---

<sup>427</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 92.

<sup>428</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, Points Essais, 1973, p. 26.

### 2.2.2.3. De la jouissance du jeu à la joie

L'incarnation du lecteur, son incarnation poétique, passe, à n'en pas douter, par une forme de plaisir, quasi physique. Jouer, jouir, la différence tient dans une voyelle et l'effet produit par le jeu nous semble bien être, avant tout, une forme de jouissance, sensation que l'on a déjà pu éprouver face à l'image d'ailleurs.

Il y a dans le jeu une jouissance tout à fait matérielle<sup>429</sup>, qui tient justement au refus de la pensée, et même au refus de la lecture, pour se perdre dans l'action, dans une action effrénée, captivante. Cette jouissance est produite par *l'Inlx*, comme on a pu le relever dans certaines pages. Nous n'avons pas suffisamment évoqué l'aspect sonore de *GGGAAG*, mais il y a fort à parier que la musique minimaliste et répétitive a sa part dans le plaisir de l'envoûtement, au même titre que les couleurs « *flashy* » de *Being Human*. Nous associons les deux car il nous semble justifié de dresser un parallèle entre l'effet stroboscopique du clignotement, rythme visuel, et celui du fond sonore. Le plaisir de l'oubli de soi, que ce soit dans la fascination ou dans l'action du jeu, demeure, participe de la jouissance. Le rythme que les deux présentent est nécessaire et à l'incarnation, et à la jouissance. Le rythme a maille à partir avec l'oubli de soi nécessaire, au moins au texte de plaisir et joue son rôle dans le divertissement. Sans doute est-ce bien là le but de la musique de *GGGAAG* : prendre possession du corps pour mieux endormir l'esprit, pour que le lecteur soit davantage détourné de ses pensées. La poésie réside à la fois dans cette déprise de soi et cette participation à l'œuvre que le rythme permet également, posture évidemment contradictoire, source de tension à l'intérieur même de la personne du lecteur.

L'enfance, la régression, autre forme de déprise peut-être, ont également leur part dans le plaisir du jeu. Ce n'est certainement pas pour rien que Jason Nelson utilise ce graphisme puéril, cette forme de jeu dépassé... Tout ceci ramène en arrière, comme nous avons pu le voir précédemment : l'anachronisme de l'œuvre est un indice, voire un élément déclencheur de ce mouvement régressif. La demande de l'ordinateur « *Do you want a kiss ?* » relève également du langage, de la question enfantine, de la pulsion à satisfaire. On a déjà mentionné également l'importance du désir, désir de gagner, désir du texte. La jouissance s'inscrit justement dans le jeu entre la satisfaction et la frustration. Les figures

---

<sup>429</sup> « Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi » (*Ibid.*, p. 30.).

d'empêchement que nous avons déjà repérées et qui jouent le rôle d'adversaires dans le jeu sont autant d'amplificateurs de jouissance. Ce sont elles qui font passer du « texte de plaisir » au « texte de jouissance », défini en ces termes par Roland Barthes :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.<sup>430</sup>

Il nous est difficile de ne pas lier plaisir ou jouissance, enfance et poésie. Pour quelles raisons ? Confusément nous sentons que la poésie renvoie à un avant, à une origine qui se confond avec ce temps de l'enfant, cet horizon du passé que la poésie porte et ramène, joyeusement. Certes, nous témoignons ici d'un imaginaire de la poésie bien romantique, bien naïf, mais il n'est pas exclu que Jason Nelson, José Aburto ne s'en nourrissent également. Serait alors poésie ce qui ramène à l'enfance, écriture à rebours. Serait également poésie ce qui fait vibrer l'autre en nous, l'autre et le même à la fois. L'enfant auquel parle la poésie est peut-être cet autre et ce même. Nous pouvons également tenter de tresser les fils de l'enfance, de la poésie et de la joie. Parfois, la poésie ferait resurgir une joie enfantine.

On a peu parlé encore de l'humour et de l'autodérision présents tout autant dans *GGGAAG* que dans *Being Human*. *GGGAAG* est drôle, ne serait-ce que par le décalage entre les dessins et les sujets apparemment sérieux, les dessins toujours et les titres copiant ceux du roman du XVIII<sup>e</sup>. Il faut aussi un peu d'humour pour accepter son avatar... Notons également l'autodérision de Jason Nelson qui se met en scène, dans des positions peu avantageuses au niveau 9 « The collection officer or life insurance is a soft bullet » (J. N. Figure 10). Au niveau 2 (J. N. Figure 3 « The faithfull or symbols clang the loudest in pre-school »), le détournement proche du *non-sense* des langages stéréotypés ne peut que faire sourire le lecteur. Et cette fois, il s'agit bel et bien du lecteur. La part humoristique ne lui est pas réservée, puisqu'elle est présente dans l'image même, mais il en est un destinataire privilégié. Pause dans le jeu, la lecture est aussi parenthèse de connivence.

Même autodérision, proche du *non-sense*, chez Annie Abrahams lors qu'elle se met en scène sur la page d'accueil de *Being Human* (A. A. Figure 2 C)<sup>431</sup>.

---

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>431</sup> <http://www.bram.org/indexifr.htm>



I always liked to sing, but everyone told me not to, anyway, I stopped smoking / J'ai toujours voulu chanter, mais on me disait de ne pas le faire, de toute façon, j'ai arrêté de fumer. **Not a web work.**

"Je Confirme / I confirm", cdrom. "Eh, Monsieur, Madame, est ce que vous pensez que c'est de l'art ici autour de nous?"

Les fenêtres constituent parfois ces parenthèses de connivence qui permettent à la relation humoristique de s'établir ; nous pensons notamment à celle-ci :



Le sourire est d'ailleurs pour Annie Abrahams le moyen de communication primordial, premier et nécessaire :

you can find some co(m)nfort ?  
being human  
please, smile on your neighbour

Le rire<sup>432</sup> du lecteur-joueur est bien évidemment un effet, d'autant plus incarnant qu'il met en jeu le corps et l'installe dans une réaction instinctive avec l'œuvre, avec le monde figuré. Cette fois-ci, l'incarnation n'est pas à lier à une forme de réflexion sur soi, mais à un simple « être soi », souriant d'être en connivence avec le monde.

<sup>432</sup> Nous avons beaucoup plus de difficulté à trouver des exemples « drôles » dans la poésie de José Aburto qui semble finalement plus idéaliste et cérébrale, moins « incarnante » par rapport au lecteur si ce n'est pas son regard.

La forme ludique nous semble particulièrement adéquate pour parler de la présence poétique du sujet : outre les effets qu'elle peut produire physiquement, elle induit une relation au monde qui par le « faire semblant » évoque le langage poétique. Dans son incarnation<sup>433</sup> par le jeu, le sujet travaille bien à une forme de présence/absence de soi qui est au cœur de la relation poétique et qui n'est présence poétique que parce qu'elle est également absence. La réapparition du motif de l'enfance s'avère significative de ce rapport d'antagonisme. L'enfant est bien le destinataire à la fois effacé et rappelé par le texte. À nouveau, le temps entre en jeu. La poésie fait basculer le lecteur d'une époque à une autre, du présent incarné au passé devenu présent, et incarnant à son tour.

Mais s'il est bien évident que la part ludique des œuvres que nous avons observées joue un rôle particulièrement important dans l'incarnation du lecteur, ce n'est plus vraiment le lecteur qui se trouve incarné poétiquement, mais le joueur. Pour ce joueur poétique, comme pour le regardeur que nous avons étudié précédemment, la lecture semble bien secondaire, ce n'est pas vraiment elle qui a provoqué les « effets poétiques » que nous avons cherché à identifier. On aurait aimé inverser la proposition de Michel Picard et envisager « le jeu comme lecture », mais, à moins de considérer la lecture uniquement comme interprétation, cela semble difficile<sup>434</sup>.

Reste à savoir si nous ne pouvons pas nous rapprocher de la lecture à travers une troisième figure à identifier dans notre corpus, plus traditionnellement attachée à la poésie à lire : le sujet<sup>435</sup> lyrique. Si le lecteur lyrique existe au miroir d'un sujet - auteur lyrique, il nous semble nécessaire de repérer dans les œuvres de notre corpus, les traces éventuelles de lyrisme.

---

<sup>433</sup> C'est toute la thèse de Michel Collot dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon*.

<sup>434</sup> Sauf pour GGAAG qui oblige souvent le joueur à parcourir l'écran de façon assez linéaire, et surtout à *tout* jouer. Le jeu comme la lecture est bien progression dans l'œuvre.

<sup>435</sup> Rappelons que le terme est souvent entendu du côté de la figure auctoriale et que nous voulons voir ici son reflet dans le sujet-lecteur.

## 2.3. Un lyrisme numérique ?

Toutes les études qui portent sur le lyrisme s'attachant au « je » lyrique ou au « sujet lyrique » désignent par cette expression le Poète, à défaut d'une figure auctoriale plus précise, et ne s'intéressent guère au sujet-lecteur. Seule Joëlle de Sermet, dans son texte sur l'adresse lyrique<sup>436</sup>, prend en compte la figure du lecteur. Néanmoins, ce qui définit le lyrisme n'est-il pas de l'ordre de l'effet perceptible au lecteur ? On parle de la voix... mais cette voix n'est-elle pas entendue ? Le rythme n'est-il pas éprouvé par le lecteur ? Les sentiments traditionnellement, du moins en ce qui concerne les définitions les plus scolaires et limitées, associés au lyrisme, ne sont-ils également liés aux sensations ? Essayons de construire l'hypothèse d'un sujet-lecteur lyrique, qui serait lyrique parce que sensible aux émotions, grâce à des sensations.

En effet, comme le souligne Dominique Combe dans l'article « La référence dédoublée »<sup>437</sup>, la notion même de lyrisme évolue et se réinvente pour, à chaque fois, coïncider avec une définition d'une poésie « moderne ». Le « je » lyrique se distingue de plus en plus d'un « je » autobiographique. Ne peut-on penser qu'avec la poésie numérique, on aboutisse à une nouvelle étape de ce glissement du « je » lyrique, qui pourrait se déporter pour atteindre finalement le destinataire de l'œuvre, créant un « tu » lyrique, à l'origine d'une nouvelle modernité poétique ?

L'évolution d'une poésie lyrique paraît aller dans les deux sens, et c'est bien là ce qui peut être moderne ; d'une part elle retrouve un lyrisme ancien, celui de la voix, de l'oralité,

---

<sup>436</sup> « Le texte lyrique convie le lecteur à épouser, à contrefaire la voix du locuteur, il semble lui tendre le leurre d'une identification facile. » (voir Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, Puf, 1996, p. 95-96.).

<sup>437</sup> In *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 39-63.

d'autre part elle abandonne la notion de sujet lyrique. En effet, il est assez évident que dans les œuvres qui nous intéressent, le lyrisme, poursuivant l'évolution initiée par Mallarmé, s'est dissocié de la « voix » poétique et auctoriale pour se réincarner sous une autre forme. Alors que l'histoire va vers une paradoxale dépersonnalisation du « je », le lyrisme, en se portant sur le destinataire de l'œuvre, ne contribue-t-il pas au contraire à son incarnation<sup>438</sup> ?

### 2.3.1. Des « traces » de lyrisme

Il est nécessaire, avant de déplacer le lyrisme sur la personne du lecteur, d'en poser les bases. Bien que le lyrisme ne soit pas, *a priori*, la caractéristique première de la poésie numérique, il n'est pas impossible d'en trouver des traces, thématiques, dans les œuvres qui constituent notre corpus. Ces traces s'avèrent même nécessaires à la dialectique du lyrisme que nous voulons tenter de mettre au jour. Si la poésie numérique se veut une recontextualisation, elle doit nécessairement faire référence à une poésie antérieure, elle-même marquée par le lyrisme. Il ne s'agit pas de se défaire de la prégnance romantique<sup>439</sup> qui marque jusqu'aux théories littéraires du sujet, mais plutôt de l'utiliser, de la retourner... Par ailleurs, les auteurs de notre corpus semblent avoir pour ambition une forme de réhumanisation du milieu numérique, il est en quelque sorte logique de voir la figure du sujet réapparaître d'une certaine manière dans leurs travaux. Reste à savoir comment la matérialité de l'œuvre influencera la représentation de ce sujet lyrique. Si l'œuvre numérique est marquée par la présence, réelle, physique, de l'auteur, il est assez naturel de retrouver l'expression d'un lyrisme qui soit attaché à cette même figure auctoriale. Retrouverons-nous pour autant le sujet lyrique défini par Antonio Rodriguez comme « l'instance qui unit en un

---

<sup>438</sup> Et nous retrouverions ici la volonté de Jason Nelson de réincarner la poésie, même s'il n'est pas certain que l'auteur australien accepte la dénomination de lyrisme, son œuvre semble parfois la plus numériquement lyrique.

<sup>439</sup> Christophe Hanna souligne « la vision de l'écriture très fortement dépendante de l'idée d'«écrivain moderne» (c'est-à-dire, en réalité, très influencé par le romantisme allemand) » (voir Christophe Hanna, *op. cit.*, p. 11.).

effet-personnage, la voix lyrique et le patient, lorsqu'il est principal ou embrayeur »<sup>440</sup> ?

### 2.3.1.1. Dialogues lyriques existentiels

Nous l'avons déjà suggéré précédemment, c'est sans doute chez José Aburto que la relation lyrique entre le lecteur et l'auteur s'établit de la façon la plus évidente, finalement assez « conventionnelle », du moins d'une façon semblable à celle qu'on pourrait trouver dans un texte imprimé. Jouant d'abord sur les mots, sur la présence textuelle d'un « je » qui pourrait bien se rapprocher d'un « je origine » tel que le présente Käte Hamburger<sup>441</sup>, l'énonciation qui s'exprime alors est plus aisément identifiable par le lecteur. Nous l'avons d'ailleurs constaté en travaillant sur *Entalpia* : la capture d'écran, et donc l'impression possible, rend finalement assez bien compte du poème, en propose une version très lisible – sauf évidemment pour « Arcoiris paranoïco ». Le « je » est présent dans plusieurs poèmes et s'accompagne souvent d'un « tu ». « En movimiento » (J. A. Figure 4) « Mis palabras » (J. A. Figure 5) « Ros[z]a » (J. A. Figure 6) « Conversación » (J. A. Figure 9) présentent une alternance de pronoms de la première et deuxième personne. La relation entre les deux subjectivités reste généralement lisible sur le plan textuel, dans la reproduction d'un discours, adoptant une thématique, une visée lyrique très reconnaissables. Il est par exemple difficile de trouver plus lyrique que le poème « Propagación de la fragilidad » (J. A. Figure 10) dont nous reproduisons ici le texte lisible :

*Los reflujos me tiraran contra las constantes y mi cuerpo cederá se doblará, se rajará se partirá  
de sí mismo pero no morirá  
de muerte terca en forma líquido cederá al espacio que otros dejaron que desgastaron  
que horadaron que partieron consigo mismo y ahí vivirá entre tumbas*  
[Le reflux me jettera contre les constantes et mon corps cédera la place Il se pliera, il se brisera  
de lui-même, mais il ne mourra pas mort têtue sous forme liquide cédé à l'espace d'autres  
laissés à l'usure qui attendaient qu'ils partent avec eux-mêmes et là, il vivrait parmi les tombes.]

Le seul titre « Propagación de la fragilidad » présente une intention propre au lyrisme : toucher le lecteur, faire naître un sentiment, celui de sa fragilité. Si la poésie, et la poésie lyrique en particulier, doit donner à entendre, à voir, à sentir, et également à lire, la finitude, « Propagación de la fragilidad » en incarne l'exemple parfait. José Aburto mêle ici la thématique du corps qui se dissout dans la mort à l'idée selon laquelle la poésie change d'état,

---

<sup>440</sup> Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 145

<sup>441</sup> Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 208.

image fondatrice de son œuvre<sup>442</sup>. La poésie, la vie, le corps, tout est amené à se transformer physiquement. L'image d'un visage – féminin, comme si toute poésie lyrique ne pouvait s'adresser qu'à un corps de femme – que le passage du curseur fait changer de format illustre ici le principe du poème. Cette image nous conforte dans l'idée que le « je » qui s'exprime ici est loin d'un « je » autobiographique : contrairement à Annie Abrahams ou à Jason Nelson qui se mettent en scène en tant que sujet, José Aburto choisit de montrer le corps de l'autre féminin en rapport avec le « je » qui s'exprime. Quel rôle joue le dispositif multimédia dans ce poème ? Le dynamisme, le phénomène de grossissement de l'image, qui, une fois effleuré, se transforme en plan très rapproché, fait office d'interpellation, de déclencheur du mouvement émotionnel. Encore une fois, la matérialité de l'œuvre trouve écho chez le lecteur. Le lyrisme, vécu ici comme un échange de force, de chaleur, de mouvement surtout entre l'œuvre et le lecteur, est indissociable de la conception de la poésie de José Aburto, liée aux échanges thermodynamiques. Le terme « *Propagación* » témoigne de la dimension concrète de cet échange. Si l'on poursuit la métaphore de la relation au miroir induite par le lyrisme, le lecteur ne doit-il pas d'une certaine façon changer également d'état ? Le poème « Arcoiris paranoico »<sup>443</sup> nous conforte dans cette idée que le lyrisme chez José Aburto a partie liée avec le mouvement, et que celui-ci est ce qui permet au lecteur de participer au rythme, à l'action, de faire l'expérience du poème, expérience qui génère le lyrisme. Dans le paratexte qui accompagne l'œuvre, l'auteur souligne l'importance du rythme : « *Así es él quien marca el ritmo* »<sup>444</sup> [c'est lui qui marque le rythme]. Le rythme ne dépend plus des mots du poème, mais bien du mouvement du lecteur, le facteur lyrique s'est ainsi déplacé, grâce au dispositif, de l'œuvre au lecteur.

Si la poésie de José Aburto évoque la thématique de la finitude humaine textuellement, dans des pages au lyrisme évident – et somme toute assez conventionnel, puisque associé aux mots lisibles, même si nous avons vu que l'image a aussi sa part dans l'émotion ressentie – Jason Nelson s'empare d'une façon beaucoup plus originale du *topos* en proposant, ou plutôt en obligeant l'avatar du lecteur à mourir régulièrement. Certes, il s'agit de mourir pour

---

<sup>442</sup> Du moins avant qu'elle ne change de sous-titre pour celui, peut-être plus lyrique encore de *Poesía inesperada...*

<sup>443</sup> Le texte en lui-même est particulièrement lyrique : nous reconnaissons la première personne, l'importance de la thématique du temps, d'une temporalité qui échappe, la relation du poète au monde qui l'entoure (voir texte lisible en annexe)

<sup>444</sup> [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/arcoiris.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/arcoiris.html)

renaitre, et recommencer, mais l'expérience est un peu traumatisante la première fois du moins, surtout lorsque l'on n'arrive pas à sortir du premier niveau, condamné à une mort récurrente, obsédante<sup>445</sup>... Ici encore, c'est le mouvement de l'avatar, soit celui du dispositif qui concourt à l'émotion du lecteur. Les thématiques lyriques sont donc en quelque sorte mises en pratique, données à expérimenter, concrètement, même si l'expérience reste de l'ordre du simulacre.

Ce lyrisme, aux thématiques traditionnelles, voire romantiques, nous a dans un premier abord échappé, en ce qui concerne *Being Human* et ceci pour une raison très simple : rares sont les écrits, conventionnels, qui pourraient se nourrir de l'imaginaire lyrique. Et pourtant, les titres qui apparaissent sur la page sommaire de *Being Human 2004* se rapportent tous à une forme de lyrisme, tous à un sentiment : peur, solitude, compréhension, affection... Le lyrisme est alors évident mais, dans l'action collective d'écriture, il s'est complètement déplacé sur le lecteur comme dans « Solitude » (A. A. Figure 5 )<sup>446</sup>

Nous constatons un déplacement du lyrisme, dans la mesure où l'expérience n'est plus celle du « je lyrique » mais celle du lecteur, ou de son avatar, expérience intrinsèquement liée à l'action requise lors de la lecture. Soit le « je » a été remplacé par un « tu », celui du destinataire, soit, le « je » est devenu celui du lecteur dans un déplacement du centre, de l'origine, que nous avons déjà évoqué<sup>447</sup>. Le lecteur n'est plus censé être le miroir de l'émotion de l'auteur, il est amené à éprouver lui-même l'émotion, dans l'action, dans l'écriture également. La mort, fictive bien sûr, n'est plus inscrite dans les mots du texte, mais associée à l'action du lecteur. C'est lui qui devient le « patient » évoqué par Antonio Rodriguez<sup>448</sup>, c'est son action qui le fait « pâtir ». Les mots d'Emmanuel Hocquard résonnent alors : « On n'insistera jamais assez sur le destinataire. Tout est là. [...] Mon intention est mon destinataire. Personne d'autre »<sup>449</sup>. Par le procédé du jeu, par le rôle dévolu à l'avatar pour Jason Nelson, par le mouvement et l'adresse textuelle pour José Aburto, le dispositif modifie le rapport le rapport lyrique lecteur / auteur. Chez Annie Abrahams, cette altération du lyrisme prend toutefois encore une autre forme, qu'il nous faut étudier plus en détail.

---

<sup>445</sup> Nous parlons ici de notre propre expérience mais nous ne doutons pas qu'elle ait été partagée par d'autres joueurs qui ont buté, inlassablement, sur le premier niveau de *GGGAAG*.

<sup>446</sup> <http://www.bram.org/solitude/index2.htm>

<sup>447</sup> Première partie.

<sup>448</sup> Antonio Rodriguez, *op. cit.*, p. 144.

<sup>449</sup> Emmanuel Hocquard, « Ma vie privée », in *La Mécanique lyrique, Revue de littérature générale*, n°1, Paris, POL, 1995, p. 225.

### 2.3.1.2. Le lieu partagé du lyrisme

Le « je » lyrique est justement un « je » troué, nécessairement troué pour faire la place à l'autre, qui peut se glisser dans les interstices laissés à sa disposition. La subjectivité lyrique est forcément une subjectivité partagée, avec l'auteur, avec l'œuvre, mais également ici avec les autres lecteurs. C'est Annie Abrahams qui s'aventure le plus loin dans la tentative, non dénuée d'humour, d'ironie et de distance, pour expérimenter un lyrisme partagé dans lequel le lieu du lecteur est expressément désigné.

On retrouve des fichiers sonores contenant les voix des intervenants à la page <http://www.bram.org/txt/indexuqam.html> à partir de « Solitude » (A. A. Figure 5) en cliquant sur « esolitude song ». Cette fois, l'inclusion sonore est l'enregistrement d'une performance. Les voix entendues sont celles des participants. Le « je » qui s'exprime alors est un « je » pluriel, multiple. Nous retrouvons finalement toutes les caractéristiques d'un lyrisme très « traditionnel », presque pris « au pied de la lettre », à la fois musical et émotionnel puisqu'il s'agit de l'expression d'un sentiment, la solitude, qui plus est d'un sentiment chanté, qui met en valeur la voix, mais ne provient plus d'un « je origine » mais de plusieurs « je origine » dont nous pouvons entendre les voix. Le lyrisme doit ici être associé à un « nous » puisque ces différents « je » se mêlent pour ne former qu'une seule œuvre, qu'une seule voix, dans une dimension chorale propre au travail d'Annie Abrahams qui amplifie l'effet des mots eux-mêmes. Le « nous » lyrique joue le rôle d'une chambre d'écho à destination du lecteur.

Dans cet exemple, le lyrisme se trouve doublement incarné, le sujet-émetteur, bien que démultiplié, est matérialisé par la personne qui parle, le sujet-lecteur étant forcément concrétisé du fait qu'on s'adresse directement à lui. Avec *GGGAAG*, le « je » lyrique s'était déporté de l'auteur vers le joueur. On ne pouvait plus assimiler le lyrisme à une relation spéculaire, alors que l'on peut la retrouver sur cette page « Solitude ». À quelques nuances près. Annie Abrahams donne bien l'impression de refuser la fonction d'auteur, du « je » origine. Ce sont les participants de l'expérience qui occupent cette fonction. Le lecteur, ou plutôt l'auditeur ici, va entrer en relation avec une multiplicité d'auteurs. Le miroir qui lui est tendu est un miroir à facettes, qui renvoie une image, multipliée, divisée peut-être.

Mais le lyrisme se situe également ailleurs, dans l'essai – plus ou moins réussi certainement, avec plus ou moins d'ironie et de distance – de partage d'un lieu, d'appartenance à une communauté. Nous rejoignons peut-être à nouveau ce qu'Hartmut



Rosa appelle « résonance ». Il s'agit bien de tisser des liens entre personnes, de s'émouvoir l'un l'autre. On peut se demander si l'ambition d'Annie Abrahams ne se situe pas davantage dans l'affirmation d'un « nous » lyrique, d'une communauté de lecteurs. Le lieu partagé par les sujets lyriques selon Annie Abrahams demeure le lieu de l'Internet, et non celui du monde. Le lyrisme prend naissance dans un rapport au monde, qu'Annie Abrahams remplace par un rapport aux autres *via* Internet. Le monde, ce sont les autres, le lien est évidemment le *medium*.

### 2.3.1.3. Le lyrisme du mouvement du monde

La question du rapport au monde et de sa représentation demeure importante pour interroger le lyrisme numérique. Cette fois encore, c'est chez José Aburto que nous devons trouver la création la plus « traditionnellement » lyrique. Qu'on nous pardonne le long développement qui va suivre sur le poème « Grandes esferas celestes » (J. A. Figure 15)<sup>450</sup> qui nous permet clairement d'identifier une forme de lyrisme associée aux procédés numériques d'animation, dans la mesure où le destinataire est immergé dans le mouvement du monde. On observe bien une représentation quasi cosmogonique. La moitié supérieure de l'écran est semée de sphères bleutées, la partie inférieure est quant à elle semblable au fond d'une piscine, carrelée d'une mosaïque bleue également. Le bleu est commun à l'air et à l'eau, aux parties inférieures comme supérieures de la page. Au centre, une ligne de texte. Ce sont les mots « *casualidad crece hasta desordenar mis necesidades y traspapela los cadaveros junto con los silencios* » [Une chance grandit jusqu'à ce que je gâche mes besoins et égare les cadavres avec les silences]. Le même texte apparaît chaque fois que l'on ouvre la page contenant le poème. Les sphères, une fois effleurées par le curseur, plongent dans l'eau pour y éclater, après avoir modifié la ligne de texte centrale. On retrouve le mouvement évoqué plus haut. L'air et l'eau se mélangent, les différents états gazeux et liquides fusionnent. Et c'est le langage qui s'en trouve modifié. Le monde, si les sphères appartiennent au monde, n'est pas sans incidence sur le langage. Nous avons essayé à de multiples reprises de faire varier le

---

<sup>450</sup> Le poème en question fait partie des six retenus sur le dernier site de José Aburto, cette permanence témoigne sans doute de son importance pour l'auteur. On peut consulter une captation sonorisée au lien suivant [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/esferas.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/esferas.html). Cette captation rend cependant compte du principe mais ne permet pas évidemment d'expérimenter toutes les combinaisons possibles. La sonorisation amplifie cependant l'atmosphère lyrique du poème.

premier élément de la phrase qui apparaît « *una casualidad* » [chance ou coïncidence] pour obtenir successivement « *el destino* » [le destin], « *ese dios* » [ce dieu], « *lo que falta* » [ce qui manque], « *la madurez* » [la maturité]. Le travail combinatoire se développe en fonction d'un paradigme moral lié au destin. Le monde représenté, certes de façon très abstraite, est coloré de connotations morales. Le mouvement des sphères vers le bas, altérant le langage, humain, fait naître l'image du destin, et peut-être d'un langage qui obéit autant au hasard qu'au destin. La deuxième portion de phrase, au départ « *crece* », se modifie ensuite pour prendre les formes « *termina par* » [terminer], « *muere para* » [mourir], « *intenta* » [essayer], « *insiste en* » ([insister sur], « *parece* » [paraître] : autant de verbes qui décrivent l'action humaine, son inscription dans la durée, son développement, sa finitude. La représentation d'un monde dans lequel s'insérerait la condition humaine se confirme. La troisième partie propose également, d'après nos essais du moins, quatre possibilités : « *desordenar* » [désorganiser], « *expandir* » [développer], « *humedecer* » [humidifier], « *humillar* » [humilier]. Si les deux premiers verbes sont cohérents dans l'idée d'un ordre, d'une organisation, les verbes « *humedecer* » et « *humillar* » surprennent davantage. Le lecteur se voit obligé de modifier sa stratégie de lecture. Jusqu'à présent, la lecture se faisait grâce à de multiples tentatives qui ont également à voir avec le jeu, puisqu'il s'agit, une fois que l'on a compris le principe de la phrase, de viser avec les sphères pour modifier certaines portions de la phrase. La lecture est alors une exploration du paradigme développé par chaque portion pour lister les multiples solutions. On pense à la lecture hermético-symboliste évoquée par Umberto Eco dans laquelle on parcourt le texte « en recherchant l'infinité des sens que l'auteur y a introduits »<sup>451</sup>. Toutefois, la différence est grande ; il ne s'agit pas de parcourir la multiplicité des sens mais la multiplicité des mots, chaque portion présentant, à ce qu'il nous semble, un ensemble assez cohérent d'un point de vue sémantique. Nous en oublions l'ensemble de la phrase. Il faut ici pour comprendre le rôle du verbe « *humillar* » reprendre une lecture plus syntagmatique. La quatrième partie fait apparaître une forme pronominale et inscrit trois personnes, un « je », un « tu » un « nous », trois formes du discours « *tus intentos* » [tes tentatives], « *tu religion* » [ta religion], « *mi necesidad* » [mes besoins], « *mi esperanza* » [mon espérance], « *nuestros errores* » [nos erreurs]]. On retrouve des termes liés au religieux, à l'existence humaine. Un groupe pourrait dénoter « *los horizontes* » mais la dénotation spatiale contribue également à

---

<sup>451</sup> Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, 1990, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 31.

la thématique de l'existence, vécue peut-être dans une opposition à la transcendance divine évoquée par « *mi speranza* » ou « *tu religion* ».

Un lyrisme manifeste se révèle à la description du fonctionnement de ce poème. Qu'il s'agisse des pronoms du discours, des réseaux sémantiques, le poème « mis à plat », dépourvu de son système machinique, correspond à un poème peu éloigné d'un lyrisme romantique dans la place qu'il désigne au sujet. Le sujet qui s'exprime ici est bien un sujet lyrique : un sujet qui appartient au monde, un sujet qui se manifeste par son « *Da sein* », sa condition humaine... L'intérêt de l'œuvre réside davantage dans la participation du lecteur, de façon très concrète et interne au mouvement de l'œuvre. C'est ce mouvement qui permet d'expérimenter le lyrisme. Le lecteur imprime aux mots du monde un mouvement, il s'insère lui-même en créant cette dynamique dans un monde mouvant, il se fait centre d'un mouvement dont il est l'origine. C'est donc le mouvement créé par le lecteur, qui situe ce dernier à l'origine et fait définitivement de lui un sujet (origine) lyrique <sup>452</sup> inséré dans le monde.

On en arrive à l'idée que c'est la participation du sujet à l'espace et surtout ici au mouvement qui en fait le lyrisme<sup>453</sup>. Dans ce cas, pourquoi ne pas parler également de lyrisme pour *GGGAAG*, puisque le lecteur, par principe est au centre du déplacement ? La différence réside néanmoins dans ce qui est mis en mouvement. Dans l'œuvre de José Aburto, c'est le monde que le sujet anime, dans *GGGAAG*, le monde-image reste fixe même si l'avatar se situe en son centre. Ce n'est que l'avatar qui est en mouvement. Il est ainsi plus difficile d'évoquer le lyrisme de Jason Nelson de ce point de vue. Pourtant, à bien y réfléchir, si on garde à l'esprit que *GGGAAG* fonctionne comme un « dispositif poétique » – ce qui semble beaucoup moins flagrant pour Entalpia – on peut se demander si la figuration d'un sujet mobile dans un monde immobile ne traduit pas justement une marque d'impossibilité du lyrisme dans le monde numérique, une forme de rupture, voire d'aliénation. L'aliénation, telle que la définit Hartmut Rosa<sup>454</sup> ne s'oppose-t-elle pas à toute forme de lyrisme ? La relation « figée » n'est-elle pas

---

<sup>452</sup> On peut voir le même effet lyrique dans l'œuvre de Serge Bouchardon. En acceptant de voir utilisée sa propre image, qui est ensuite soumise à un mouvement destructeur, le lecteur-spectateur est bien placé en sujet lyrique : lyrique parce qu'au centre et parce qu'en mouvement. (voir Serge Bouchardon, « Déprise », 2010, 2018, URL : <https://bouchard.pers.utc.fr/deprise/chapitre1>, page consultée le 17/02/2022)

<sup>453</sup> L'association lyrisme et mouvement n'a rien de nouveau. Elle est déjà dans toutes les avant-gardes. Nous revenons ici sur l'idée que la poésie numérique ne fait que donner une forme concrète et sensible, dans une matérialité plus explicite, aux pratiques des avant-gardes.

<sup>454</sup> Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, op. cit., p. 23.

relation à un « monde figé » ? Le lyrisme est ainsi également dépendant du mode d'interpellation du sujet. Dans « Grandes esferas celestes », le sujet est interpellé en tant qu'acteur qui vient de l'extérieur et agit sur l'objet poème-monde. L'interpellation de *GGAAG* est différente puisque dès le départ, dès l'acceptation de l'entrée dans le jeu, le sujet est incorporé au jeu, prédéfini dans son rôle de « *reader-gamer* » – la terminologie utilisée par Jason Nelson est en soi une interpellation, une définition de l'identité. Cette interpellation laisse-t-elle suffisamment de liberté pour assumer une forme de lyrisme ? Le sujet *reader-gamer* a-t-il une quelconque intériorité qui lui permettrait d'être lyrique ? Le milieu numérique lui permet-il cette intériorité ? C'est également cette question de la possibilité de relation, d'émotion que pose le travail d'Annie Abrahams.

L'œuvre numérique nous pousse à réviser notre conception du lyrisme. Certes, les thématiques, proches de la vision « romantique », que l'on ne peut s'empêcher de qualifier de « conventionnelle », tant les caractéristiques en ont été rebattues – mais peut-être est-ce la réflexion d'un professeur fatigué par certains programmes scolaires – sont encore présentes dans les œuvres de notre corpus, mais il semble que ce soit justement l'expérience qui constitue le cœur de l'effet lyrique. Ce n'est plus celle de l'auteur, à l'origine de l'écriture, mais celle du lecteur qui « fait » désormais le lyrisme. Nous pouvons reconnaître alors une forme de recontextualisation qui serait à la fois celle d'une poésie lyrique habituelle – « romantique » encore une fois – et celle du *medium* de communication qui a bien souvent tendance à jouer sur les « sentiments » de son destinataire. À nouveau, chacune des œuvres de notre corpus propose un lyrisme recontextualisé, un usage différent du dispositif. Annie Abrahams utilise l'espace de communication, en privilégiant la notion de communauté, d'ensemble. José Aburto met en mouvement la substance du monde, en positionnant en son centre le lecteur. Quant à Jason Nelson, bien que le monde qu'il donne à voir puisse présenter les mêmes caractéristiques lyriques que celui de José Aburto, nous avons l'étrange impression qu'il s'agit d'un anti-lyrisme... Peut-être parce que le lyrisme présuppose une liberté qui nous paraît absente de l'œuvre de Jason Nelson, tout entière occupée au contraire à démonter les déterminismes du monde. C'est seulement en abordant la question de l'interprétation que nous pourrions éclairer ce point. Il n'en demeure pas moins que le sujet qui se trouve au centre de ce nouveau lyrisme demande encore à être précisé.

### 2.3.2. Énonciation lyrique : un sujet en question

Au cœur du lyrisme, numérique ou imprimé, se trouve donc un sujet, auteur ou lecteur. Il faut ainsi revenir sur l'énonciation telle qu'elle s'exprime dans les œuvres qui nous intéressent, pour y découvrir d'autres « traces » de lyrisme selon l'expression que nous avons employée plus haut.

Nous avons déjà relevé la complexité de l'énonciation, davantage d'ailleurs dans les œuvres de Jason Nelson et d'Annie Abrahams que dans celle de José Aburto. Les deux premiers auteurs s'amuse, on le suppose, à brouiller les pistes énonciatives et jouent sur l'introduction d'une voix « machinique ». Toutefois, le renoncement à un unique « je lyrique » ne devrait pas être un obstacle à l'établissement d'une forme de lyrisme. En effet, pour Dominique Rabaté, « l'énonciation lyrique est travaillée de fragments de voix, de leur croisement »<sup>455</sup>. Le lyrisme est pluriel et ses voix se doivent cependant d'être « indiscernables »<sup>456</sup>. Si cela nous semble correspondre aux différentes paroles qui s'expriment dans *GGGAAG*, et le collage est alors une forme d'unification ; la parole présente dans l'œuvre d'Annie Abrahams s'attache à des personnes beaucoup plus identifiables, par leur nom, leur photo. Sans doute la dimension émotionnelle recherchée par Annie Abrahams est-elle renforcée par l'aspect personnel, et non fictif, des « je » qui se font alors entendre. Quant à José Aburto, le « je » qui s'exprime se confond-il uniquement avec celui du Poète ?

#### 2.3.2.1. De la pluralité des voix et du lyrisme

Ainsi reconnaît-on dans notre corpus trois formes du « je lyrique ». Dans l'œuvre de José Aburto, le « je » qui se lit est assez similaire au « je » origine, ni autobiographique, ni totalement séparé d'une quelconque circonstance, atteignant encore, à la fois, les dimensions

---

<sup>455</sup> Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 77.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 78.

personnelle et universelle que l'on a pu rencontrer même chez des poètes romantiques. Ce « je » clairement inscrit dans le texte nous semble le moins problématique des trois, celui qui se prête le plus facilement au glissement, par identification, à un lecteur lyrique.

Jason Nelson multiplie au contraire les figures du « je », complexifie l'énonciation qui s'établit finalement sur trois plans : il n'est pas impossible d'identifier la voix du Poète, la voix de l'auteur, placée alors comme une transcendance organisatrice, à laquelle s'ajoutent toutes les voix « citées » par le principe du collage, sans qu'elles soient clairement identifiables. Le dispositif intervient dans l'uniformisation de ces voix, qui apparaissent toujours dans les mêmes « circonstances », lorsque l'avatar saute et déclenche l'ouverture de l'encart lisible. Il est déjà intéressant de noter que la « voix » est liée au mouvement de l'avatar. La parenté des notions de lyrisme et de mouvement<sup>457</sup> est ici inscrite dans le principe même du jeu, dans son écriture. Nous avons déjà avancé l'idée que le lecteur-joueur se fait lyrique par son mouvement, mais nous reviendrons sur ce point. Quittons le joueur pour revenir au « je » qui s'exprime explicitement.

Les pages d'Annie Abrahams proposent un « je » plus identifiable, beaucoup plus proche d'un « je » autobiographique, au plus près de l'expérience émotionnelle. C'est d'autant plus évident à l'écoute du fichier sonore correspondant au rêve, que l'on peut entendre à partir de la page « Toucher » (A. A. Figure 4)<sup>458</sup>. Le multimédia, avec les ressources sonores et visuelles, tend à inclure le « je » dans le champ autobiographique comme nous l'avons dit précédemment<sup>459</sup>. Néanmoins le texte d'Annie Abrahams est-il un véritable rêve ? On peut se demander s'il ne parvient pas au contraire à déconstruire la fiction d'un « je autobiographique » tant ce texte semble chargé et signifiant au niveau inconscient (« “Je te veux” dit le poney rose »)... Le travail d'Annie Abrahams n'est-il pas encore une fois une expérience des limites dans laquelle le « je lyrique », qui s'ancre dans une forme autobiographique, est poussé dans ses retranchements, jusque dans un inconscient trop lisible pour être honnête, inconscient qui relève davantage d'une fiction ironique que d'une réalité autobiographique ? À ce titre, on peut le rapprocher de la conception de Laurent Jenny du lyrisme qui y voit « un jeu sur la limite »<sup>460</sup>.

---

<sup>457</sup> On pense ici au lyrisme tel que le décrit Marinetti dans *Les Mots en liberté* (URL : [https://www.unidue.de/lyriktheorie/texte/1913\\_marinetti1.html](https://www.unidue.de/lyriktheorie/texte/1913_marinetti1.html), page consultée le 21/06/2019)

<sup>458</sup> <http://www.bram.org/toucher/fr/index2.htm>

<sup>459</sup> Première partie 1.1.1.2. « La présence collatérale de la figure de l'auteur »

<sup>460</sup> Laurent Jenny, « Fictions du moi et figurations du moi », in *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 99.

L'énonciation quelque peu surprenante, déviante, des œuvres numériques de notre corpus, ne paraît finalement pas, dans l'état des recherches sur la notion de lyrisme tel que le propose l'ouvrage *Figures du sujet lyrique*, auquel nous avons beaucoup fait référence, être un obstacle au qualificatif « lyrique ». Au contraire, les œuvres de notre corpus s'inscrivent dans le prolongement d'une réflexion sur le sujet lyrique et peut-être, son éclatement.

L'œuvre numérique dévoile son lyrisme en interrogeant le sujet et sa voix, ou plutôt ses voix. Nous allons voir maintenant dans quelle mesure elle présente une exploration du sujet-lecteur, et comment celui-ci, mis en question, peut devenir, parce qu'il est mis en question, lyrique.

### 2.3.2.2. *La mise en question du lecteur lyrique*

Si le lyrisme est une proposition de relation du sujet au monde, la fragmentation du sujet lyrique qui s'exprime ici prend tout son sens. L'univers numérique dans l'imaginaire est associé à une division du sujet. Si nous poursuivons notre hypothèse d'un sujet-lecteur lyrique qui s'inscrit en miroir, nous devrions aboutir à une image également morcelée de celui-ci.

Comment la fragmentation lyrique du lecteur est-elle opérée par l'œuvre numérique ? Celle-ci se révèle comme une mise en question du « je » du lecteur dès que la figure de la rupture apparaît, dès qu'une faille se laisse entrevoir, dans le sujet-lecteur. Revenons sur la notion d'intimité, garante de l'intégrité. Joëlle de Sermet définit « l'expérience du lecteur de poésie » comme une « expérience troublante où s'entremêlent distance et proximité, indiscretion et participation, extranéité et complicité »<sup>461</sup>. Pour Yves Vadé, « la voix lyrique devient en effet la voix de l'intime »<sup>462</sup>, elle est « l'expression d'une « instance d'énonciation produisant des énoncés poétiques dont le référent serait l'intimité même de l'auteur, en tant qu'elle partage un domaine commun avec l'intimité du lecteur »<sup>463</sup>. Si le lyrisme se définit par le rapport que la voix entretient avec la chair intime du poète, nous pouvons affirmer que le lyrisme numérique vise plus particulièrement l'intimité, charnelle, du sujet-lecteur lyrique. Nous avons déjà vu que cette instance d'énonciation, le « je » origine, était fortement altérée

---

<sup>461</sup> Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », in *Figure du sujet lyrique*, op. cit., p. 81.

<sup>462</sup> Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique », in *Figure du sujet lyrique*, op. cit., p. 13.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

par le numérique. Soit elle se confond avec l'auteur réel et réduit la distance nécessaire à l'établissement d'une relation d'intimité, faite de proximité comme d'éloignement protecteur, respectueux, soit la figure auctoriale disparaît totalement, réduisant à néant la notion de « partage », d'échange, conduisant au sentiment d'intrusion que certains lecteurs ont pu ressentir comme on a déjà pu l'avancer<sup>464</sup>. Autant on peut trouver chez José Aburto une forme d'intimité, partagée dans la page/écran avec le sujet auctorial, dans une relation confortable, qui ne remet pas en cause le sujet<sup>465</sup>, autant cette question se fait plus délicate, et intéressante, dans le travail d'Annie Abrahams qui échappe au lien traditionnel intime et lyrique. Il s'agirait ici davantage d'une effraction – et nous ne pouvons nous empêcher de percevoir ici une forme de violence – de l'intimité de l'instance lectoriale. On pense principalement à la page correspondant à « Toucher » (A. A. Figure 4)<sup>466</sup>. Il faut étudier de façon plus précise le procédé que cette page met en place. Une situation de voyeurisme s'installe dans laquelle le « je » est d'abord celui du personnage féminin représenté sur l'image. Le corps est ici la représentation d'un sujet. L'intimité violée par le geste interdit du clic tactile serait donc celle de ce personnage et non celle du lecteur qui se trouve alors dans la peau du violeur. Dans ce cas, comment pouvons-nous dire que c'est l'intimité du lecteur qui se fissure ? Peut-être l'idée d'identification, bien qu'elle soit inappropriée au contexte poétique<sup>467</sup>, est-elle nécessaire : le lecteur est à la fois la main et l'image, le violeur et le violé... Le mouvement, cette fois encore, permet l'identification et matérielle presque. Les mots de Joëlle de Sermet que nous avons mentionnés plus haut correspondent parfaitement à cette situation où le lecteur se trouve en même temps dans deux espaces entre « indiscretion et participation, extranéité et complicité ». Est-ce le malaise que l'on éprouve face à cette page qui effectue le renversement et ébranle la tranquillité et l'intimité du lecteur ? Sans doute l'aspect particulièrement concret, ergodique, suscite le malaise. Nous sommes propulsée, face à cet écran, dans une expérience des limites. Nous reconnaissons ici une dialectique de l'espace que nous avons déjà rencontrée précédemment. L'intérêt de la poésie numérique réside dans ce va et vient entre les espaces et l'écran, du lecteur, dans leur entrelacement.

---

<sup>464</sup> Première partie 1.1

<sup>465</sup> On pourrait néanmoins s'interroger sur le rôle d'un certain voyeurisme (« Echada » Figure 16), le voyeurisme n'a-t-il pas pour fondement une division du sujet ?

<sup>466</sup> <https://www.bram.org/toucher/index2.htm>

<sup>467</sup> Nous avons dans un premier temps utilisé le terme d'« identification », en pensant au processus mis en place par le récit, mais il est bien évident que cette même identification est au cœur du lyrisme, elle en est le principe fondateur...



Étrangement, la page d'« Echada » (J. A. Figure 16)<sup>468</sup> de José Aburto ne produit pas le même malaise. Le lecteur est pourtant dans la même position de voyeurisme, face à un corps féminin, le geste y joue le même rôle, mais le dialogue institué par Annie Abrahams en est absent. Le lecteur occupe une place beaucoup plus circonscrite par son propre regard alors que la page d'Annie Abrahams est un lieu d'échange entre le « je » inscrit sur la page et celui du lecteur. Le dispositif proposé par José Aburto ne met en scène « que » le voyeurisme, sans présenter cette porosité des espaces et des sujets qui est si caractéristique du travail d'Annie Abrahams et qui se révèle beaucoup plus dérangement. Le mélange image, geste, dialogue, produit ce trouble qui conduit à une véritable aperception lyrique du sujet-lecteur.

Si cette aperception du sujet-lyrique se fait sur le mode du malaise, c'est peut-être parce que nous retrouvons ici une forme d'aliénation que nous avons évoquée précédemment. Pour Michel Collot :

Si le sujet lyrique cesse de s'appartenir, c'est qu'il fait l'épreuve de son appartenance à l'autre, au temps, au monde du langage. Loin d'être le sujet souverain de la parole, il est *sujet à* elle et à tout ce qui l'inspire. Il y a une passivité fondamentale dans la position lyrique, qui peut être assimilée à un assujettissement.<sup>469</sup>

Ne retenons pour l'instant que le lien entre le lyrisme et l'altérité. L'altérité permet la prise de conscience de son propre horizon poétique. Les trois œuvres de notre corpus présentent plusieurs schémas de confrontation du sujet-lecteur à l'autre. Nous pouvons considérer l'altérité comme une rupture de la continuité du soi, dans quelle mesure l'action-même du lecteur contribue-t-elle à cette continuité<sup>470</sup>? Comment au contraire joue-t-elle sur la rupture et brise-t-elle l'unité subjective du lecteur ?

C'est peut-être, à nouveau, dans la poésie de José Aburto que cette continuité est la plus sensible. Le sujet-lecteur y est moins interrogé que dans les autres œuvres. Il constitue une identité solide en tant qu'association geste/regard. Même dans « Arcoiris paranoico » (J. A. Figure 8), poème sur lequel nous nous sommes beaucoup appuyée, le lecteur ne se

---

<sup>468</sup> [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/echada.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/echada.html)

<sup>469</sup> Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », in *Figure du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 114.

Le propos de Michel Collot concerne toutefois la figure de l'auteur et non celle du lecteur, et l'aliénation est produite par le langage, alors que, dans notre cas, elle nous semble produite par le geste.

<sup>470</sup> Nous nous sommes appuyée ici sur Ernst Mach : « le moi n'est pas une chose une inaltérable, déterminée ou strictement délimitée. Ce n'est point l'immutabilité, ni la différenciation définie d'après les autres moi, ou la stricte délimitation, qui compte vraiment, car tous ces moments varient déjà d'eux-mêmes au cours de la vie de chaque individu ; ces changements, l'individu s'emploie activement à les produire. Seule importe finalement la continuité [...] Mais cette continuité n'est encore qu'un moyen pour préparer et garantir le contenu du moi », (voir Ernst Mach, *op. cit.*, p. 25.)

trouve confronté qu'à l'altérité du texte qui lui échappe. On pourrait dire que si la fin lui échappe, c'est que son identité de lecteur est également remise en question, mais le lecteur n'est finalement confronté qu'à un échec poétique et non amené à une transformation de lui-même. L'altérité peut également être comprise comme émanant de la machine, le programme, mais, dans la mesure où il est rare dans les poèmes d'*Entalpia* que l'objet à lire agisse de lui-même, cette altérité n'est guère sensible. Les figures d'empêchement, identifiées tout au long de notre étude, pourraient avoir cette fonction de remise en cause du lecteur, mais elles s'arrêtent à l'horizon du texte sans atteindre celui du sujet. Le dispositif reste sagement dans sa position objectale et n'empiète que rarement sur les terrains du sujet-lecteur, qui, peut-être, est finalement beaucoup moins interpellé et remis en cause par *Entalpia* que par les autres œuvres.

*GGAAG* s'oppose en cela à *Entalpia* et joue davantage sur les deux pôles : continuité, rupture. La continuité du jeu, qui confirme l'identité du lecteur, est assurée par les règles invariantes – c'est l'aspect *game* –, par la structure chronologique que nous avons mise en valeur, par le style graphique... Mais c'est surtout la présence constante de l'avatar, représentant toujours le lecteur qui contribue à la cohérence de l'œuvre et de son destinataire. En même temps, l'avatar est évidemment le moyen de se percevoir comme un autre, par sa forme, par son mouvement stéréotypé et bidimensionnel, par sa mort et sa renaissance surtout. Le principe du jeu est bien l'occasion d'éprouver une forme d'altérité.

Il est, *a contrario* des auteurs précédents, beaucoup plus difficile de trouver dans l'œuvre d'Annie Abrahams des figures de continuité : au niveau de la lecture, et de l'unité du lecteur, on peut évoquer l'utilisation des jeux sur la graphie, mais surtout le fait que la lecture se fasse uniquement grâce au lien. Le lecteur est conforté dans son rôle de lecteur-cliqueur tout au long de *Being Human*. La figure de l'altérité, si importante pour Annie Abrahams<sup>471</sup>, est par contre très présente, ne serait-ce que par l'utilisation de langues étrangères<sup>472</sup>, par l'utilisation de photos d'identité, par le constant dialogue entre le « je » et le « tu ». L'œuvre est tout entière organisée par un jeu en entre le « je » et l'autre. Toutefois, cet autre est également perçu comme appartenant à une communauté et on finit par se demander si le but d'Annie Abrahams n'est pas justement, par son utilisation de l'écriture collective, d'aboutir à

---

<sup>471</sup> En témoignage le titre de son dernier ouvrage, imprimé celui-ci.

<sup>472</sup> L'ouvrage d'Annie Abrahams, *From estranger to e-stranger, living in between languages* résume dans son seul titre tout le propos que nous tentons de développer ici (Éditions +++plus+++ 2014)

la création d'un moi collectif, d'une véritable *Gestalt*, dans laquelle le « soi » s'inscrit avec les autres, un « soi » comme les autres.

Nous revenons à nouveau à notre base de réflexion sur le Moi, c'est-à-dire aux écrits d'Ernst Mach :

Celui-ci [le moi], cependant ne se limite pas à l'individu. Excepté quelques souvenirs de peu d'importance et sans valeur aucune, ce contenu est préservé chez d'autres, après la mort des individus. Les éléments de la conscience d'un même individu entretiennent une relation forte entre eux ; ils n'ont qu'un rapport faible avec ceux d'un autre individu. C'est pourquoi chacun pense avoir connaissance de soi seul, en cela qu'il s'appréhende comme une unité indivise et indépendante. Mais les contenus de conscience de portée universelle transgressent les limites de l'individu, et poursuivent une existence impersonnelle, supra-individuelle, quoique liée à des individus, et affranchie de la personnalité au sein de laquelle ils se développent.<sup>473</sup>

Ernst Mach propose une hiérarchie entre les « souvenirs de peu d'importance » et « les contenus de conscience de portée universelle », distinction bien loin de notre propos. En effet, les traces laissées par le lecteur, soit généralement sa contribution aux écrits collectifs, sont toutes conservées par la « mémoire machinique » de l'œuvre, du moins un certain temps<sup>474</sup>. La « mémoire » de l'œuvre ne hiérarchise aucun contenu et a également ses limites. Notre contribution à la page d'Annie Abrahams semble avoir disparu depuis belle lurette. Néanmoins, pendant un temps, le fait de lire nos propres écrits, de les voir imprimés, a permis de les percevoir comme autres, et surtout de nous percevoir comme autre. Même s'ils ont disparu, nos mots se sont ajoutés aux autres, sont entrés en connexion avec les notes posées par d'autres scripteurs. À travers la page, ce sont plusieurs « moi » qui se sont réunis, et pourquoi pas touchés, au sens émotionnel d'abord, mais nul doute que le désir d'Annie Abrahams ne soit que cette communauté, cette communion prenne également corps. Ces différents « moi » se sont rencontrés dans des espaces différents, différents en fonction de leurs temporalités. C'est parce que l'œuvre se modifie dans le temps que ces rencontres ont pu avoir lieu.

Si le lyrisme est bien une participation au monde, celle-ci passe ici par le devenir autre, par l'étrangeté à soi, la perte de soi peut-être, l'anonymisation dans le flux numérique qui permet d'atteindre l'impersonnalité inhérente au sujet lyrique, en même temps que la

---

<sup>473</sup> Ernst Mach, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>474</sup> « [...] le moi ne peut, en aucun cas, être sauvé » telle est l'affirmation d'Ernst Mach (*ibid.* p.27). Il semblerait bien que ce soit encore vrai face à la machine, bien que le fantasme de la sauvegarde du moi soit extrêmement vivace dans toute littérature romanesque mettant en scène l'ordinateur et la machine. On peut évidemment citer le *Neuromancien* de William Gibson, mais aussi la *Toile* de Jean-Pierre Balpe. Nul doute que les écrits transhumanistes ne soient animés par le même fantasme d'une immortalité du moi.

communion avec le monde des autres. Le lyrisme numérique réside-t-il paradoxalement dans la construction d'une identité multiple, dans la destruction de l'identité subjective ? Il semblerait que toutes les tendances se mêlent dans les œuvres et justement les dynamisent car c'est bien, une fois encore, le mouvement qui se trouve au centre de la poésie, de la poétique numérique en s'exerçant à la fois physiquement et émotionnellement sur le lecteur.

Finalement comment s'effectue l'incarnation poétique ? Comment cette incarnation met-elle en question le sujet-lecteur et l'objet-à-lire dans leur relation réciproque ? Nous ne pouvons que souligner la part du dispositif dans une incarnation qui s'opère en termes de dynamique, et bien souvent de dynamiques contradictoires qui contribuent de ce fait à une forme de division du sujet.

Nous avons tenté de clarifier le rôle de l'image qui, grâce à sa profondeur, au mouvement, semble aller au-devant du lecteur, pour mieux se rendre présente au destinataire et, comme par ricochet, rendre ce dernier plus sensible également. Nous reconnaissons ici une figure d'interpellation d'autant plus significative qu'elle joue non seulement sur la notion d'espace mais également sur celle de temps, privilège de l'image en mouvement. En même temps, et c'est toujours ce « en même temps » qui révèle les contradictions et faire naître ce que l'on peut appeler un « effet poétique », la profondeur et le mouvement témoignent de l'« horizon » du poème et en font un objet qui échappe sans cesse à son lecteur. L'image apparaît également comme poétique dans la mesure où elle s'accompagne d'une immersion dans une représentation du monde, certes organisée, mais qui s'écarte généralement de la simple référence. Cet antagonisme dynamique se rencontre également dans le jeu, lui aussi facteur d'immersion. En produisant des effets sensoriels, voire sensuels, il permet, tout comme l'image d'accéder à une perception, à un espace sans référence. Davantage peut-être que l'image ; il interroge le sujet-lecteur dans son aliénation comme dans la jouissance de son « être-soi ». Enfin, cette dualité du sujet, soi-même et un autre, trouve son acmé dans la figure du sujet-lyrique. Les procédés, encore une fois dynamiques entraînent le lecteur dans une expérience des limites où son identité comme son rapport au monde sont interrogés.

Que ce soit face à l'image, au jeu ou au motif lyrique, le sujet est tiraillé dans son espace, sa temporalité, voire son être-même. Jusqu'où peut aller ce « tiraillement », ce travail du lecteur ?

Peut-on aller jusqu'à l'hypothèse d'une destruction du sujet ? Dans nos réflexions sur l'œuvre numérique, et plus particulièrement sur le temps, nous avons rencontré la pensée de Georges Didi-Huberman qui, en s'appuyant sur les écrits de Carl Einstein et de Walter Benjamin, voit dans l'œuvre d'art un « cristal de temps »<sup>475</sup>, expression qui résume la complexité temporelle des œuvres d'art. Pour Georges Didi-Huberman, les œuvres plastiques sont composées de :

[...] *processus destructifs* et agonistiques qui font de toute expérience visuelle "un véritable combat", dans la mesure où toute forme est l'assassinat concerté d'autres formes, dans la mesure aussi où, par son champ de forces, "l'action de l'œuvre d'art consiste dans la destruction du contemplateur" – du moins la destruction de ses "points de vue" préalables<sup>476</sup>.

Ces affirmations sont particulièrement pertinentes pour l'œuvre numérique qui s'inscrit sans doute dans une destruction<sup>477</sup> des formes précédentes et fait du lecteur lui-même le lieu d'un « combat ». Les derniers mots de Georges Didi-Huberman nous confirment dans notre intuition première, celle par laquelle notre réflexion personnelle a débuté : l'œuvre numérique s'en prend bien aux points de vue du contemplateur, que nous avons évoqués précédemment en parlant d'un lecteur situé soit à l'intérieur, soit à l'extérieur de l'œuvre. Quel rapport enfin avec le lyrisme ? Si l'on considère avec Michel Collot que le sujet lyrique est « hors de soi », « dépossédés »<sup>478</sup>, c'est à une dépossession du lecteur que l'on assiste, puisqu'il se trouve dépossédé de son lieu de contemplation, de sa fonction de lecteur.

Peut-on, pour autant, affirmer que l'œuvre numérique a d'une certaine manière « tué le lecteur » pour faire advenir un « autre » sujet poétique ? Ne faudrait-il pas distinguer le lecteur du sujet poétique ? Le destinataire ne devient lyrique qu'au prix d'une rencontre avec son altérité, les moyens qui nous ont permis jusqu'à présent de témoigner de l'incarnation du lecteur passent bien souvent au-dessus de la lecture. Si on peut repérer des processus destructifs, ce sont bien plus des procédés négateurs du principe de lecture que destructifs de l'œuvre elle-même : tous les procédés d'empêchement convergent davantage vers un empêchement de la lecture que vers un empêchement de l'œuvre. L'œuvre continue à se construire malgré la lecture, mais généralement grâce au lecteur. Nous ne pouvons donc pas affirmer que le lecteur est nié. Bien au contraire, il ne cesse d'être confirmé dans sa corporéité

---

<sup>475</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 218.

<sup>476</sup> *Id.*

<sup>477</sup> Il est fort possible qu'il entre dans cette destruction une part de jeu, de massacre, qui n'est pas pour rien dans la jouissance que nous avons évoquée précédemment.

<sup>478</sup> Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 114.

(lyrique) par l'œuvre par les procédés que cette dernière déploie. Le lecteur est simplement nié dans sa fonction de lecteur<sup>479</sup>. Mais si le lecteur est nié qu'en est-il de sa fonction interprétative ?

En étudiant la position du lecteur telle qu'elle est définie dans, hors et surtout par l'œuvre, nous avons essayé de voir quelles perceptions, sensations, d'ordre poétique (le poétique plus que la poésie) pouvaient advenir, conduisant à une incarnation poétique du lecteur qui bien souvent passe « par-dessus » la lecture. Nous retrouvons ici l'idée que le poème est un objet et que la poésie numérique poursuit d'une certaine manière la tradition mallarméenne. Pour Michel Collot :

Certaines poétiques radicalisent cette opacification, au point de faire du mot un "aboli bibelot d'inanité sonore", et, de la poésie, un monde qui tend à se substituer au monde des choses au lieu de renvoyer à lui. Mais jusqu'en cet hermétisme, souvent cultivé, depuis Mallarmé, par la poésie moderne, on peut se demander si le poème ne se réfère pas indirectement au mode d'être des choses. Lorsqu'il occulte sa référence, ne reproduit-il pas d'une certaine manière la structure énigmatique de toute manifestation ?<sup>480</sup>

Nous avons déjà laissé entendre que si ces effets étaient poétiques, c'est non seulement parce qu'ils existaient en tant qu'effets, en soi, et poussaient le lecteur à une incarnation différente, à une apperception du monde dans un temps et un espace différent, mais aussi parce qu'ils incitaient à une forme d'herméneutique.

---

<sup>479</sup> On peut finalement imaginer que l'aboutissement du numérique réside dans la destruction de l'image du lecteur. On pense ici à la création de Serge Bouchardon où le lecteur voit sa propre image se dématérialiser. Le numérique parvient véritablement à aller jusqu'au limites du lyrisme qui glisse d'abord sur la personne du lecteur pour finalement se retourner contre lui et le détruire. La poésie numérique semble avoir incarné le lecteur, pour mieux le détruire dans une apothéose lyrique.

<sup>480</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 178-179.

### 3. Herméneutique de la matérialité.

La poésie numérique résiderait donc dans une forme de matérialité qui résonne, en écho chez un lecteur, lui aussi très concret, considéré également comme un corps. De cette matérialité résulterait une présence poétique, au sein même de l'œuvre. Le lecteur n'occupe donc plus uniquement un point de vue extérieur à la page/écran. Celle-ci n'a de cesse de l'immerger dans un espace, dans une temporalité, pour le rendre présent. C'est cette présence conjointe mais clivante, de l'œuvre au lecteur et du lecteur dans l'œuvre, qui constitue l'expérience esthétique et poétique tout en produisant une forme de division du lecteur.

Cette immersion du sujet dans l'œuvre nous amène-t-elle à dépasser le dualisme entre sujet et objet, ce qui correspondrait justement davantage à une perspective phénoménologique ? Le sujet est traditionnellement perçu dans sa faculté à interpréter l'œuvre-objet, dans une position externe à cette dernière. Le lecteur ne s'accomplit en tant que tel que lorsqu'il s'empare de l'œuvre et lui confère un sens, une signification, en suivant les chemins que l'auteur a dessinés dans la perspective d'un déchiffrement futur. Cette démarche herméneutique est finalement à l'origine de l'avènement, peut-être de l'événement, et du sujet-lecteur, et de l'œuvre elle-même, l'un naissant conjointement à l'autre. En quoi la présence immersive que nous avons observée peut-elle remettre en question l'interprétation, qui constitue, après la progression, le deuxième versant de la lecture selon Bertrand Gervais, dans la mesure où la présence inclut le lecteur ? Présence et



interprétation peuvent-elles, par le positionnement du lecteur par rapport à l'œuvre, susciter une forme de tension ? Quelles incidences la division du sujet peut-elle avoir sur la fabrication du sens ?

Si la dualité intérieur/extérieur a pu être remise en cause par la réhabilitation de l'émotion et d'un certain lyrisme, elle ressurgit dès qu'apparaît le terme d'interprétation. Dès que l'on passe de l'expérience à l'intellection, les frontières séparant l'objet du sujet se lèvent à nouveau. La question doit maintenant être envisagée en tentant de mesurer la part du contexte numérique dans le mécanisme herméneutique<sup>481</sup>.

Revenons donc à notre point de départ : la définition de la lecture proposée par Bertrand Gervais :

L'acte de lecture consiste à la fois à progresser et à comprendre, et la variété de ses manifestations dépend de l'importance accordée à l'un ou l'autre de ces gestes. La complémentarité de ces deux procès est en fait un trait fondamental de la lecture.<sup>482</sup>

Bertrand Gervais n'aborde pas directement la question de l'interprétation dans sa définition de la lecture, mais nous pouvons supposer que celle-ci est incluse dans le terme « comprendre »<sup>483</sup>. Cette pensée de la lecture s'organiserait autour de deux axes : le premier, celui qui gouverne la progression, trouverait sa dynamique dans une certaine linéarité, sensible dans l'espace matériel de l'œuvre, linéarité souvent mise à mal par le numérique. Le deuxième axe, qui s'apparente à l'autre pôle de la lecture, celui de la compréhension, évoque davantage une profondeur. Comprendre, n'est-ce pas pénétrer l'œuvre, entrer à l'intérieur et surtout en dépasser la surface, y compris la surface matérielle du signe, qui se présente alors presque comme un obstacle ? Le processus de compréhension est généralement perçu comme une dynamique qui va de l'extérieur vers l'intérieur de l'objet à déchiffrer. Or, si le lecteur n'est plus placé à l'extérieur de l'œuvre, comment ce mouvement herméneutique peut-il s'opérer ? Quels autres moyens d'interprétation faut-il imaginer ?

Pour Hans Ulrich Gumbrecht, dont le travail nous a permis d'articuler interprétation et

---

<sup>481</sup> Néanmoins, même si nous tentons de prendre en compte le contexte numérique dans le processus d'interprétation, nous sommes obligée de laisser de côté l'éventuelle difficulté liée au support même, difficulté qu'a pu révéler Alexandra Saemmer dans ses études de pratique, notamment à Lyon 2 en 2006 (voir Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture et anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2015, p. 60.).

<sup>482</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 105.

<sup>483</sup> Yves Citton, quant à lui, intègre au contraire la lecture dans l'acte interprétatif lui-même, acte qui se développe selon « deux modalités, proches et liées entre elles, de cet acte interprétatif – celui de la *lecture* et celui de l'*interprétation* proprement dite. » (voir *L'Avenir des humanités, Économie de la connaissance ou culture des interprétations*, Paris, La Découverte, 2010, p. 22.).

matérialité, la signification désigne « quelque chose de spirituel, porté par la matière et qui doit être recherché “sous” la surface “purement matérielle” »<sup>484</sup>. La corporéité du signe nécessite d’être brisée pour délivrer finalement son sens. L’entrée dans le sens de l’œuvre se fait par effraction du signe. De plus, Hans Ulrich Gumbrecht oppose la notion de signification à celle de présence<sup>485</sup>, qu’il rapproche bien souvent de la matérialité de l’œuvre. À notre tour, nous voulons voir dans ces deux notions un fort antagonisme. La présence nécessite d’abord immersion, union avec l’objet, alors que l’interprétation, elle, est au contraire extériorisation, distance, par rapport à l’objet, et finalement idéalisation sans doute. La présence s’organise dans une dynamique qui part de l’objet pour aller vers le sujet alors que l’interprétation, elle, s’agence à partir du sujet, vers l’objet, dans une relation davantage dirigée vers une forme d’idéal. La présence, notamment par le lyrisme que nous avons pu mettre en évidence dans les œuvres qui nous intéressent, naît d’un processus de fusion, même s’il produit également une fissure du lecteur ; or, l’interprétation, elle, est issue de la fission, de la séparation, du détachement et de la mise à distance, mais cette fois par rapport à l’œuvre elle-même.

D’un point de vue spatial, la lecture telle que la conçoit Bertrand Gervais, en tant que démarche interprétative, reproduit justement « la distinction très nette, inhérente au champ herméneutique, opérée entre la surface purement matérielle du signifiant et la profondeur purement spirituelle (ou conceptuelle) du signifié »<sup>486</sup>, ainsi qu’un va-et-vient entre une position externe reproduisant un parcours linéaire, et une situation interne associée à l’interprétation et à l’intériorité. Au regard de la définition initiale, nous nous apercevons que Bertrand Gervais conçoit finalement la lecture comme il penserait le signe même, c’est-à-dire comme une structure duale, présentant deux éléments certes complémentaires, mais surtout dynamiquement contradictoires. Nous pouvons alors nous demander si le signe, dans le contexte numérique, peut toujours être envisagé en fonction de ces deux axes, à savoir, en fonction d’une bipartition qui a tendance, bien souvent, à négliger la part de l’interprétant, pourtant au centre de notre réflexion actuelle. Nous devons interroger l’opposition entre ces

---

<sup>484</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence. What meaning cannot convey*, Stanford, California, Stanford University Press, 2004, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, traduit de l’américain par Françoise Jaouën, Paris, Libella/Maren Sell, 2010, p. 36-37.

<sup>485</sup> « [...] dans cet esprit, il [ce livre] proposera par exemple d’envisager l’expérience esthétique comme une oscillation (et parfois une interférence) entre “effet de présence” et “effet de signification” ». (*Ibid.*, p. 18.)

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 72. Il n’est pas surprenant que l’auteur fasse ici référence et à Mallarmé, et aux tentatives des avant-gardes, pour mettre en adéquation la forme et l’action herméneutique. Nous ne pouvons nous empêcher de croire que la poésie numérique poursuit les tentatives de réconciliation du signe des avant-gardes.

deux mouvements, mais il nous faudra également tenter de saisir leur complémentarité.

Ainsi, nous voudrions émettre l'hypothèse que dans le signe numérique, et peut-être même davantage encore dans la *poésie* numérique, présence et interprétation ne sont pas si antagoniques et doivent même se nourrir l'une de l'autre, car le signe lui-même ne témoigne peut-être plus de cette dualité : aspect matériel, aspect idéal. Aussi allons-nous tenter de penser l'herméneutique dans le rapport au contexte numérique, qui diffère de celui de l'imprimé pour plusieurs raisons que nous examinerons, en essayant de dépasser cette dualité, elle-même engendrée par la modification de la position du lecteur. Il est d'ores et déjà nécessaire de souligner que les auteurs de notre corpus n'apportent évidemment pas la même réponse à ce questionnement. Le rapport interprétation/présence doit être distingué pour chacun d'eux, chacun ne proposant sans doute pas le même « type » de signe numérique par ailleurs.

En effet, le signe numérique s'écarte d'un simple signe textuel comme on l'a vu précédemment. Il s'agit peut-être même de le redéfinir. Si, pour Ricœur, l'herméneutique se joue à la « charnière du langage et de l'expérience vécue »<sup>487</sup>, celle-ci ne saurait se passer d'une référence au *medium* numérique<sup>488</sup>. Le lecteur se conçoit également dans le rapport à l'expérience sensible et vécue que lui apporte l'œuvre numérique qui devient alors forcément vecteur de sens. Les questions que pose un « signe numérique » sont donc nombreuses. Si le numérique est, comme nous voulons le croire, une forme *nouvelle* par la modification des rapports entre l'œuvre et le lecteur, qu'il s'agisse d'espace ou de temps, il est nécessaire de repenser le signe, en termes d'espace et de temps, de mouvement, en prenant en compte les caractéristiques inhérentes à l'œuvre digitale<sup>489</sup>.

À partir de ces quelques réflexions sur l'herméneutique et le signe numérique, nous voudrions, modestement et autant qu'il est possible, redéfinir le lecteur de la même façon que Ricœur le fait pour le *Cogito* qui est « à la fois la position d'un être et d'un acte ; d'une

---

<sup>487</sup> Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, Points Essais, 2013, p. 103.

<sup>488</sup> Rappelons que notre travail s'inscrit à la fois dans une réflexion sémiotique, puisque le signe numérique est à différencier d'un signe imprimé, dans une démarche sémantique, puisque nous avons affaire à la création d'un sens, et enfin pragmatique puisque nous ne pouvons négliger le contexte médiologique.

<sup>489</sup> « Toute forme nouvelle présente une nouvelle "construction" du monde qui s'accomplit selon des normes spécifiques et valables pour elle seule » (voir Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 127.)

existence et d'une opération de pensée »<sup>490</sup>. Le lecteur « est » une existence matérielle<sup>491</sup> qui se définit dans son action de lecture, à laquelle s'ajoute la nécessaire intelligence de soi qu'apporte la lecture, à la fois divertissement, détournement, aliénation, comme nous avons essayé de le montrer dans les pages précédentes, et retour sur soi, réflexion, réflexivité, ce que nous tentons d'explicitier à présent. L'Être-lecteur est bien un Être-là par la présence et une conscience qui se révèle à elle-même par une action particulière, la lecture en tant qu'interprétation. Mais la lecture de poésie le conduit-elle à une conscience différente, à l'issue d'un parcours herméneutique lui aussi modifié par l'altération du support ? Là encore, les trois auteurs donnent naissance à un Être-lecteur fort dissemblable.

Cependant, cette conscience, dans sa nouveauté peut-être, dans son émergence, nous amènera, puisque nous sommes face à un *medium* particulier, à aborder un autre versant de l'interprétation. Depuis les premières heures de notre réflexion aventureuse sur le lecteur numérique, une étrange impression ne nous quitte pas. L'œuvre numérique ne serait-elle pas surdéterminée, trop chargée en intention, ce qui ne pourrait qu'entraver la formation d'une signification ? Ne tendrait-elle pas davantage à produire un lecteur qu'à le faire naître ? La poésie n'est-elle pas justement ce qui doit amener, plus qu'un autre texte, le lecteur à *être*, et non pas à *être produit* ? Sans doute nous laissons-nous aller à rêver presque « romantiquement » d'une poésie révolutionnaire, douée d'une force politique, s'opposant à un système... La poésie numérique est-elle cette poésie-là, qui libère le lecteur, ou ne fait-elle que l'entraver un peu plus ?

Notre réflexion portera donc d'abord sur l'étude du signe numérique et sur la fabrication d'une herméneutique – au sens de compréhension – pour montrer que ce processus vise à l'émergence d'une conscience du lecteur, d'un être lecteur, et enfin nous nous demanderons si ce processus n'apparaît pas finalement quelque peu coercitif, à tout le moins contraignant, réduisant la part de liberté du lecteur voire son « être-lecteur », lui faisant violence, de façon, peut-être, à le faire naître autre.

---

<sup>490</sup> Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, op. cit., p. 41.

<sup>491</sup> Nous avons trouvé la confirmation de notre intuition d'un sujet matériel dans les propos d'Hans Ulrich Gumbrecht dans son *Éloge de la présence*. Notre sujet-lecteur se rapproche presque de l'Être, du *Dasein* de Heidegger, dans la mesure où il s'agit ici de mettre en évidence sa corporéité, et non plus de l'opposer en tant que sujet spirituel à la matérialité de l'objet.

## 3.1. Les signes numériques et l'herméneutique

Comme on l'a vu, il est nécessaire de s'interroger sur ce que l'on entend par « signe herméneutique » dans le contexte numérique, et peut-être encore davantage lorsqu'il s'agit de poésie numérique. Si « en herméneutique, il n'y a pas de clôture de l'univers des signes » et si « le régime d'ouverture est lié à l'échelle même où il opère »<sup>492</sup>, nous devons distinguer des signes propres au numérique. Mais si le *medium* informatique produit des signes distincts de ceux de l'imprimé, comme nous le croyons, produit-il pour autant une nouvelle herméneutique ? Faut-il imaginer pour le numérique une nouvelle sémiotique qui engendrerait une sémiose différente<sup>493</sup> ? L'œuvre numérique utilise toujours le mot, mais outre le fait que l'image et le son viennent s'ajouter aux éléments textuels, un répertoire d'actions, de mouvements, comme nous avons pu le constater, anime l'œuvre. L'agaçante question persiste : comment, en quoi peut-on parler de « signe » par rapport aux phénomènes propres au numérique ? Si l'on en reste à la définition saussurienne, la réponse paraît délicate. La bipartition signifié/signifiant n'est plus pertinente. Le référent fait bien souvent défaut.

---

<sup>492</sup> Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, op. cit., p. 103.

Par ailleurs, Ricœur ne ferait-il rien d'autre qu'entériner « l'être au monde » propre à Heidegger ? Il est certain que notre démarche, depuis le départ, vise à ramener le lecteur à sa matérialité, à sa corporéité, ainsi qu'à une forme d'être au monde, dans un espace et une temporalité communs au *medium*. De ce fait, nous ne pouvons qu'abandonner le modèle d'un lecteur cartésien, qui serait tout entier dans une interprétation, et fort peu dans l'expérience de l'œuvre.

<sup>493</sup> Il semblerait bien qu'il faille définir, face au *medium* que constitue Internet, un nouveau « champ sémiotique » comme le propose déjà Emmanuel Souchier dans l'article « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale » (voir *Les Cahiers de médiologie*, vol. 6, no<sup>o</sup>2, 1998, p. 137-145.).

Toutefois, il est difficile de ne pas voir dans ces traces ponctuant l'écran des indices<sup>494</sup> de signification. Que faut-il retenir du concept de signe : le lien entre une forme et une substance – pour reprendre une distinction plus aristotélicienne – ou l'intention signifiante<sup>495</sup>? Quelle est, de plus, la part du lecteur dans la création de ce signe, dans son décodage et dans son herméneutique ? Ce signe qui ne s'inscrit pas forcément dans le système de la langue et échappe donc aux usages habituels de production d'un sens nous oblige à le redéfinir. N'est-il pas nécessaire d'imaginer un signe multimodal, ou faut-il considérer séparément les éléments sonores, verbaux, iconiques, dynamiques ? Quelle peut être l'unité sémantique ? Cette question a-t-elle encore un sens dans un contexte différent de celui du texte ? À l'évidence, les signes numériques s'agencent autrement que les signes purement textuels. La phrase, unité sémantique reconnue<sup>496</sup>, est beaucoup plus difficilement identifiable dans les œuvres qui nous intéressent. Il semble donc nécessaire de réviser notre idée d'une unité sémantique et ce d'autant plus que nous sommes face à de la poésie.

Le fonctionnement du signe doit également être mis en rapport avec la lecture elle-même. Si, comme l'avance Wolfgang Iser, le sens et la signification se construisent à partir de blancs, d'absences, relativement identifiables dans le texte, qu'en est-il dans l'œuvre numérique ? Que deviennent ces lieux d'indétermination si nécessaires à la compréhension comme à l'interprétation ?

Dans la dynamique herméneutique, le signe, qu'il soit numérique ou non, participe d'une référence. Dans quelle mesure celle-ci permet-elle l'émergence d'une poétique et plus particulièrement d'une signification poétique, si l'on peut donner quelque « sens » à cette expression, ce qui est justement l'objet de notre réflexion ici ? Quelle distinction faire entre la

---

<sup>494</sup> Husserl distingue les signes « expression » et les signes « indice ». Les signes numériques, et nous pensons plus précisément au lien, appartiennent visiblement à la deuxième catégorie, ce qui n'empêche pas d'évoquer leur signification. « L'indice est un signe, comme l'expression. Mais, à la différence de cette dernière, il est, en tant qu'indice, privé de *Bedeutung* ou de *Sinn* : *bedeutungslos*, *sinnlos*. Ce n'est pas pour autant un signe sans signification. Il ne peut par essence y avoir de signe sans signification, de signifiant sans signifié. » (voir Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène, introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Puf, 1967, 2018, p. 19.)

Toutefois, si l'on intègre le lien dans le discours de l'auteur, il retrouve une fonction de « vouloir dire ». Le lien est alors une forme d'expression [*Bedeutung*], de là toute l'ambiguïté du signe numérique qui ne peut guère être distingué de l'intention de l'auteur. Le lien est-il alors un signe ou un indice ?

<sup>495</sup> Pour Husserl, c'est bien l'intention qui détermine le concept de signe, contrairement à l'indice : « Il n'y a pas d'expression sans l'intention d'un sujet animant le signe, lui prêtant une *Geistigkeit* » (*Ibid.*, p. 38.)

<sup>496</sup> « [...] la nouvelle unité linguistique sur laquelle la phénoménologie de la signification peut faire fond n'est plus de langue, mais de parole ou de discours ; et cette unité est la *phrase* ou énoncé » (voir Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique, op. cit.*, p. 341.)

signification, résultat d'un simple décodage, et l'interprétation qui procède d'une nécessaire dimension réflexive, d'un recul, et par rapport au texte, et par rapport à soi-même ? Quels rapports l'une et l'autre peuvent-elles avoir avec la référence ? Celle-ci intervient certes dans le décodage (usage sémiotique), mais elle a forcément sa part dans l'interprétation (usage sémantique), ne serait-ce que par l'imaginaire que l'objet numérique véhicule. Ces trop nombreuses questions, qu'il s'agisse de la nature du signe ou du mécanisme interprétatif, doivent être abordées dans l'optique d'une herméneutique modifiée par le contexte numérique. La spécificité de celui-ci réside par ailleurs dans l'importance accordée, non seulement au corps poétique et émotionnel du lecteur, mais à ses gestes. Il est donc particulièrement nécessaire de nous intéresser à la valeur herméneutique du geste et du mouvement, qui, comme on a pu le voir précédemment, restent des marqueurs distinctifs de l'œuvre numérique.

À nouveau, on en vient à se demander si les différentes œuvres dont nous parlons utilisent les mêmes signes et leur attribuent le même langage, et la même fonction poétique. Ne glissons-nous pas de la rhétorique du numérique vers une forme de stylistique, qui tendrait à montrer de quelle manière les auteurs s'emparent du langage et le transforment différemment pour leur lecteur ? Il est certain que chaque auteur construit son « texte », crée des pages qui s'agencent différemment, sans doute en fonction d'un projet qui lui est propre, projet qui s'affirme également peut-être dans une référence, elle aussi, à chaque fois, personnelle.

### 3.1.1. La part du geste et du mouvement dans l'herméneutique

Il paraît évident que le signe numérique se caractérise d'abord par sa nature ergodique<sup>497</sup>, par le geste qui s'esquisse ou plus exactement par *les* gestes : d'abord celui,

---

<sup>497</sup> Nous ne faisons ici qu'élargir au signe la définition d'Espen J. Aarseth du cybertexte : « *During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concept of "reading" do not account for. This phenomenon I call "ergodic".* » (Espen J. Aarseth, *Cybertext, Perspectives on Ergodic Literature*, op. cit., p. 1.) [Au cours du processus cybertextuel,

supposé, par le concepteur, ensuite celui effectué par l'utilisateur, et enfin celui que dessine le mouvement réalisé sur l'écran. Comment considérer ces gestes comme des signes ? Quel rapport entretiennent-ils avec un éventuel référent ? Qu'en est-il de leur interprétation ?

Pour essayer de mieux comprendre la spécificité du signe numérique, en tant que geste et signe, nous avons d'abord choisi de faire appel à Umberto Eco :

Un indicateur gestuel a la même structure sémiotique qu'un indicateur verbal, la même capacité à être analysé en marques sémantiques et syntaxiques mais certaines de ses marques syntaxiques semblent être motivées par ses marques sémantiques.<sup>498</sup>

Est-il réellement possible d'assimiler totalement le signe numérique et gestuel à un signe ordinaire ? Nous nous heurtons d'abord à la définition du signe lui-même et nous ne sommes guère plus avancée par la proposition d'adéquation que fait Umberto Eco. Dans la mesure où l'on ne peut échapper, dans l'œuvre numérique, au dynamisme qui caractérise le signe, notre conception se rapprocherait davantage de celle formulée par Cassirer :

Le signe n'est pas donné, il est symbole-produit ; il œuvre dans l'objet où il est précisément le vecteur du principe formateur de cet objet, mais il est également forme de déploiement, trace de la voie suivie par l'esprit dans le processus d'objectivation.<sup>499</sup>

Même si Cassirer n'y pensait évidemment pas, cette redéfinition illustre de façon lumineuse notre propos et notre idée du signe numérique. Celui-ci apparaît davantage comme un procès lié à une action, voire à deux actions : celle du lecteur, et celle proposée par le concepteur. Il prend alors sens, *en dehors de toute référence*, à l'intérieur de l'œuvre, au sein de ce que Peter Stockinger nomme « les lieux d'action »<sup>500</sup>.

---

l'utilisateur aura effectué une séquence sémiotique, et ce mouvement sélectif est un travail de construction physique dont les différents concepts de "lecture" ne rendent pas compte. C'est ce phénomène que j'appelle "ergodique".]

<sup>498</sup> Umberto Eco, « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *Communications*, n° 29, 1978. *Image(s) et culture(s)* sous la direction de Christian Metz et Michel Rio, p. 141-191, p. 149.

URL : [www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1978\\_num\\_29\\_1\\_1438](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1978_num_29_1_1438) (page consultée le 5/08/2019)

Umberto Eco renverse ici le concept de geste tel que le présente Husserl. Pour Husserl, le geste est non intentionnel et ne peut être considéré que comme un indice. (voir Jacques Derrida, chapitre III « Le vouloir dire comme soliloque », *La Voix et le phénomène, introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl, op. cit.*).

<sup>499</sup> Nous reprenons ici les propos d'Alina-Elena Romascu dans l'article « Le signe multimédia : contribution à une herméneutique du web », *Communication*, Vol. 28, n°1, 2010, p. 226-240. URL : <http://journals.openedition.org/communication/2128> (page consultée le 12/07/2020).

<sup>500</sup> « [...] il ne faut pas [...] oublier que le site Web, lui, représente un autre lieu, un lieu qui constitue – techniquement parlant – son référent. En effet, tout site a) est composé, d'une part, d'un ensemble de lieux d'action et d'interaction plus spécifiques qui forment son territoire – lieux d'action et d'interaction plus spécialisés s'exprimant sous forme de rubriques ou pages spécifiques du site, et b) réfère d'autre part, au territoire du domaine, du monde qui préexiste et qu'il imite, par rapport auquel il se différencie, qu'il élargit, réinterprète, etc. » (voir Peter Stockinger, *Les Sites Web. Conception, description et évaluation*, Paris, Lavoisier, 2005, p. 26.)



Essayons maintenant de décomposer le signe numérique en termes d'action. Il serait donc à penser en trois moments : d'abord la marque matérielle préexistante (le trait de soulignement par exemple), trahissant l'intention de l'auteur, l'adresse et l'interpellation du lecteur ; puis l'action qu'effectue ce dernier, action qui réalise l'intention du concepteur et que le lecteur découvre en même temps qu'il l'effectue ; enfin, l'interprétation *a posteriori*. Nous avons avancé que le référent était absent du signe numérique mais il sera sans doute nécessaire de le réintroduire. Ne serait-il pas à rechercher dans *l'intention* de l'auteur<sup>501</sup>, dirigeant les actions du lecteur ?

Revenons sur les propos d'Alina Romascu, qui s'appuie sur l'acception du signe selon Cassirer :

[...] le signe "est porteur d'une polarité entre le sensible et le sens et dès lors le symbole devient une activité de remplissage par le sens". Les concepts de sens et de signification étant dans la pensée de Cassirer comme des "niveaux de compréhension" ou comme des "niveaux d'action" où le sens sera attaché plus à l'action pratique, alors que la signification sera vue comme un niveau plus élevé dont la compréhension est faite en fonction du contexte. Les prestations d'information correspondent à cet égard au pôle actif de la signification et du sens alors que le site Web contient passivement cette production, ce qui est signifié. Cela veut dire que le rôle du site Web comme mise à disposition des prestations d'information, mais aussi comme appropriation de ces prestations, est un rôle de "signe signifiant" qui consiste à créer la signification, certes, mais aussi à donner le sens au signe même. Dans les termes de Cassirer, cela correspond à un dépassement de la fonction reproductive du signe par son articulation avec l'autre fonction majeure participant du signe, la fonction formatrice.<sup>502</sup>

De ceci, nous voulons retenir que le signe, y compris le signe numérique, est lié au « sensible » et que le « sens » dépend quant à lui d'une action. Ces deux éléments doivent nous permettre de faire le lien entre l'herméneutique, le don du sens et l'aspect matériel, ergodique du signe, en essayant de montrer, une fois de plus, que leur association fait émerger le poétique. Qui plus est, le signe selon Cassirer implique une dynamique interne, à l'intérieur de l'objet. Le signe doit être pensé dans son rapport avec son milieu principalement et ainsi par rapport à ce qui fait sa caractéristique dans l'œuvre numérique : l'aspect ergodique.

---

<sup>501</sup> Il est possible que là se trouve la raison de notre réticence personnelle par rapport au numérique : la forte présence d'une intention auctoriale, au sein même du signe numérique, entre en conflit avec la liberté que le lecteur, et le lecteur de poésie encore plus, peut entretenir dans son rapport référentiel aux signes. Par ailleurs, l'action peut également s'opposer à la liberté interprétative. Cependant, n'est-ce pas le cas de toute fiction, de toute création artistique ? À ceci près que, dans l'œuvre numérique, l'intention est liée à une action, et non à une représentation dépendant d'un référent.

<sup>502</sup> Alina-Elena Romascu, *op. cit.*

### 3.1.1.1. Le mouvement, facteur d'unité de la page

Le signe est donc à prendre en compte par rapport à son milieu, c'est-à-dire par rapport à sa relation à la page. L'élément qui permet le mieux de comprendre cette relation entre le signe et son environnement est sans doute le mouvement. Les œuvres de notre corpus ne le prennent pas en compte de la même manière et de ce fait, il entre en jeu de façon dissemblable dans l'élaboration du sens ou de la signification. Notons, dans un premier temps, que le déplacement est souvent envisagé à l'échelle de la page, que l'on considère alors comme une unité sémantique et indivisible, organique, au même titre qu'un texte. La page/écran constitue ainsi, du moins dans le cas de *GGGAAG* et des poèmes de José Aburto, qui n'utilisent ni l'un ni l'autre de lien externe<sup>503</sup>, un espace clos, une structure qui lie les différents éléments dans un rapport d'association, de complémentarité. Le lecteur ne peut fragmenter l'espace de l'écran, le décomposer, bien que le cas de *Being Human* soit rendu plus complexe par la présence de liens. Seules, quelques pages chez Annie Abrahams sont construites autour d'une unité de mouvement : on peut citer celle associée à « comprendre » (A. A. Figure 7 A)<sup>504</sup> dans laquelle les lettres composant les fragments « com » « prendre » s'évanouissent dans le côté gauche de l'écran. Ce mouvement d'ensemble, généralisé à toutes les lettres qui recouvrent la page/écran, est à l'évidence porteur de signification. La fuite des lettres vers la gauche de l'écran doit-elle être mise en lien avec l'impossibilité de « comprendre » ? L'effacement dit-il l'incommunicabilité ? Le lecteur est pris au piège dans une sorte de paradoxe : l'effacement des lettres ne l'empêche pas de lire, ni d'attraper le sens premier du verbe « comprendre ». La fragmentation du mot ne gêne pas davantage la saisie du sens, tout au plus permet-elle de se remémorer la traditionnelle étymologie du verbe « comprendre », à savoir « prendre avec ». Le mouvement de disparition évoque plutôt une signification désignant l'incapacité de comprendre. Cependant les syllabes réapparaissent sans cesse, renouvelant la tentative de compréhension. Le mouvement est ainsi lui-même un facteur de construction sémantique de la page en tant qu'il est producteur également d'une unité, d'une structure d'ensemble<sup>505</sup>, puisqu'il ne prend effet que dans la clôture de la page.

---

<sup>503</sup> Encore que l'apparition des textes soit évidemment de l'ordre du lien, fonctionnellement parlant. Néanmoins le procès d'apparition est bien différent puisqu'il est, du moins la première fois que l'on joue, indépendant de la volonté du lecteur. Le lien n'est pas recherché, il advient. Il relève de la surprise et non de l'attente.

<sup>504</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/ohno.htm>

<sup>505</sup> Rappelons que tout effet de structure peut être considéré comme un effet de sens.

Il est difficile de ne pas envisager la démarche herméneutique autrement que comme une recherche d'unité.

Si « comprendre » réside dans cette quête des facteurs de cohésion, de ce qui fait que la chose est *une*, le lecteur est donc, nécessairement, sensible à cette unité constituée par un mouvement d'ensemble. On notera, par exemple, que, pour *GGGAAG*, chaque page ou presque nécessite un type de mouvement qui constitue son identité, et peut-être, prend sens, différemment, pour chaque page. En effet, la dynamique pour sortir de la page-écran est bien l'objectif de la page. Le lecteur-joueur est amené à découvrir par quel moyen atteindre ce qu'il a pu repérer comme étant l'issue. Le mouvement est perçu dans *GGGAAG* comme une finalité, une fin et même une finitude : il est l'objectif en lui-même, c'est-à-dire, il faut bien en convenir, la source du sens de l'œuvre. Le joueur doit sortir du niveau et se défaire du système de croyance illustré par chaque étape, comme le souligne Jason Nelson dans sa récente présentation de *GGGAAG*<sup>506</sup>. Ainsi, si le mouvement se confond avec le jeu, avec l'objectif à atteindre comme nous l'avons écrit précédemment, nous devons toutefois rappeler que le jeu n'est pas à prendre « au premier degré ». En effet, le mouvement peut aussi être compris comme la dynamique évolutive du lecteur-joueur. Il est désormais nécessaire d'observer comment se présente chaque étape. La page/écran est, en général, l'association de deux types de gesticulation : la base, invariant quel que soit le niveau, des déplacements de l'avatar, sauts et avancées, indiqués par le mode d'emploi, et les « directions » de la page, suivant deux lignes qui combinent l'horizontalité à la verticalité (la chute), à laquelle s'ajoute parfois une forme de diagonale, chaque niveau produisant une combinaison différente. La figure d'une progression linéaire, sur deux ou trois étages, domine le jeu. Elle est en effet présente aux niveaux 3, 5, 7, 8, 9, 11... Notons le clin d'œil à la linéarité du niveau 8 « *beyond this there is no evidence that the world is linear* » [au-delà de cette limite, il n'y a aucune preuve que le monde soit linéaire]. Le *topos* de la chute nécessaire est forcément récurrent, la porte étant généralement située en bas de l'écran, mais il est parfois mis en valeur par une « ligne directe ». On retrouve la chute aux niveaux 1, 6 en combinaison avec une forme de linéarité. Le niveau 10 présente une certaine originalité puisqu'il se réduit à une chute non maîtrisée, sans étape intermédiaire. On peut voir, dans ces « lignes de mouvement », une construction semblable aux lignes de force d'un tableau. L'unité de la page, et peut-être son sens, répétons-

---

<sup>506</sup> Entretien avec Dene Grigar, démonstration du jeu par l'auteur lui-même, (01/01/2021), URL : <https://vimeo.com/496284391> (page consultée le 18/01/2021)

le, naît de l'association de ces deux types de mouvements, ceux « en soi » qui sont du ressort de l'avatar, et ceux liés à la géographie potentielle la page. Le sens est produit à la fois par l'action de l'avatar et par l'action programmée par la page, par la conjugaison des deux. On ne reviendra pas sur la signification à attribuer à la chute du premier niveau de *GGGAAG*, où, *a priori*, les mouvements nécessaires à la sauvegarde de l'avatar entrent en conflit avec le répertoire du joueur, ces idées préconçues qui lui feraient éviter l'abîme. La dynamique interne de la page s'oppose à la grammaire habituelle du jeu. L'œuvre joue avec la notion d'écart par rapport aux codes habituels du jeu. C'est dans cet écart que l'œuvre s'affirme comme œuvre d'art, comme œuvre poétique et non comme jeu, et c'est dans la prise de conscience de l'écart qu'apparaît le sens. Il serait peut-être intéressant de voir dans les deux types de mouvements mis en place une figure du signe numérique : un élément relevant du dynamisme, de la volonté du lecteur – même si, encore une fois, la grammaire d'action lui est imposée par le « mode d'emploi » – et un élément inscrit dans la page comme potentialité. Nous retrouvons le couple actualisation/potentialité. L'herméneutique ici ne peut qu'être associée à la réalisation des potentialités inscrites par l'auteur dans le texte<sup>507</sup>.

Le mouvement doit également être considéré comme un facteur d'unité dans certaines pages animées de l'œuvre de José Aburto. On pense notamment à celles où le mouvement est donné d'emblée, comme « Ros[z]a » (J. A. Figure 6). La signification est sans doute ici beaucoup moins complexe que dans *GGGAAG*, dans la mesure où le couple actualisation/potentialité est moins présent. Certes, le lecteur peut, dans une certaine mesure, modifier la vitesse des mots qui parcourent l'écran, mais il ne s'agit ici que d'une variation<sup>508</sup> du procédé cinétique. La fonction du mouvement est sensiblement différente dans « En movimiento » (J. A. Figure 4). Il est à la fois facteur d'unité et en quelque sorte référentiel puisque l'image représente une route. On relèvera cependant que, contrairement à *GGGAAG*, la dynamique de la page n'entre apparemment pas en jeu dans une quelconque relation narrative. Nous avons précédemment dit que, dans *GGGAAG*, l'avatar était dirigé, nécessairement, vers l'issue de la page, et le niveau suivant. Le mouvement est bien

---

<sup>507</sup> Le lien pourra-t-il être compris de la même façon ? il semble bien évident que, comme le mouvement que nous étudions, il est une potentialité qui doit être activée pour comprendre l'œuvre.

<sup>508</sup> Il n'est pas exclu cependant que la portée signifiante de cette variation introduite par le lecteur soit plus importante qu'il ne nous a paru au premier abord. N'y a-t-il pas une réflexion sur la notion de point de vue et son rapport à la vitesse ? l'expression d'une relativité de la vitesse en fonction du choix du lecteur... L'œuvre est, là aussi, ouverte à la réflexion, à l'interprétation... et donc forcément poétique.

conditionné à une chronologie, à une narration elle-même liée à une herméneutique. Il n'en est rien chez José Aburto. Le mouvement n'a ni finalité évidente, ni finitude d'ailleurs puisque l'œuvre peut, en général, être animée de façon infinie. Le sens du mouvement chez José Aburto est donc à chercher ailleurs, lié essentiellement à l'effet esthétique produit par l'émotion suscitée par l'animation. On pourrait le concevoir comme étant plus « poétique », uni à une sorte d'état du monde, alors que chez Jason Nelson, le mouvement demeure plus narratif et finalement linéaire. Est-ce à dire que le mouvement serait signifiant parce que lié à une narration dans *GGGAAG* alors qu'il serait plus « vide » d'interprétation chez José Aburto ? La signifiante, ou son absence, rejoindrait-elle la partition générique ? La notion de « référence » nous aiderait peut-être à répondre à cette question.

Chez Annie Abrahams, les effets de mouvements sont rares mais procèdent encore d'une autre stratégie. Dans « Seul » (A. A. Figure 6)<sup>509</sup>, le mouvement permet le jeu de mots entre *alone* et *all one*. Le mouvement est, comme bien souvent dans *Being Human*, l'occasion de jouer, de brouiller les frontières, de faire advenir un autre sens parmi les sens. Le mouvement ne crée pas le sens mais révèle une altérité des sens, et c'est dans cette altérité, visible, perceptible dans le mouvement donné à l'écran, que naît la signification. Il est particulièrement intéressant de voir comment Annie Abrahams joue de l'espace, des propriétés physiques du mot pour en déduire une altération des propriétés signifiantes.

Le mouvement peut donc tout à fait apparaître comme une fin herméneutique. Cela nous semble être également le cas aussi bien chez Jason Nelson que dans certaines pages créées par José Aburto où le lecteur doit comprendre comment activer le texte et le mettre en mouvement. On pense notamment à « Concepción del dragón » (J. A. Figure 11), dont nous avons très laborieusement et très tardivement saisi le mécanisme opératoire, comme si la création littéraire, la « conception » du poème, devait forcément être associée à une recherche difficile. L'animation paraît bien liée à un décodage de la page, dans son ensemble, à la finalité de l'œuvre, à un décodage producteur de sens. Le mouvement permet de prendre en compte l'œuvre numérique comme une forme de *Gestalt*<sup>510</sup> et l'interprétation – ou plutôt

---

<sup>509</sup> <https://www.bram.org/seul/index.htm>

<sup>510</sup> On aurait pu assimiler ceci à ce qu'Umberto Eco appelle *l'intentio operis* dans *Les Limites de l'interprétation*, en s'autorisant à prendre cette expression au pied de la lettre. Il s'agit bien de découvrir l'intention de l'œuvre, ce qui la fait exister, être opérationnelle, une fois encore. Cela amène à considérer l'œuvre d'une bien étrange façon, comme si elle était une volonté à laquelle il s'agit d'obtempérer, comme si l'œuvre était douée d'une vie propre...

la signification – qui en découle associe le corps et l'esprit.

Essayons maintenant d'approfondir notre réflexion en passant du sens à la signification, au sens de construction d'une interprétation. Sachant que la signification sous-entend justement une action du lecteur, quel lien faire entre l'opérativité de l'œuvre et l'interprétation ?

Nous allons tenter de penser le signe et le mouvement en fonction des éléments qui incitent à l'interprétation. Comme on l'a vu précédemment, le fait que l'œuvre présente un facteur d'unité est vraisemblablement une invitation à la recherche herméneutique. Le sens d'une œuvre est ce qui lie les éléments en un tout et inversement, le fait d'apparaître comme un ensemble unifié est vecteur de signification. Toutefois, l'œuvre n'est pas un monolithe, organisé dans une seule direction signifiante, les fractures dans le bloc sont autant d'indices porteurs d'interprétation possible. L'œuvre esthétique naît de ce jeu entre l'unité et la dispersion. Mais quelle part le dynamisme présent, dans la page/écran comme dans les signes qui la composent, a-t-il dans ce jeu entre unité et fragmentation ?

Nous avons déjà considéré chaque niveau de *GGAAG* comme une image, un tableau qui aurait une unité signifiante. Le tableau est ressenti comme un fond, permanent et donc statique. L'unité qui s'en dégage est davantage du ressort d'une immobilité que l'irruption des encarts vient rompre. La signification apparaît bien dans cette rupture. Le signe, et tout particulièrement ici le signe textuel puisque les encarts sont faits de texte, de discours, brise l'image. Le mouvement des signes suscite la signification par son pouvoir d'effraction. Le rythme, autre vecteur de signification, s'installe dans cette rupture entre fixité et apparition des encarts. Par ailleurs, l'utilisateur est bien souvent confronté à une autre brisure du rythme lorsqu'il choisit d'arrêter sa progression de niveau en niveau, pour lire une vidéo. Là encore, fixité et mouvement s'opposent, la fixité – momentanée – de l'avatar et du regard du lecteur conditionnant l'apparition d'images mobiles.

Nous avons déjà relevé la fonction signifiante des *pop up's* d'Annie Abrahams : même effet intrusif sur un fond, perçu, et là est toute la différence, comme relevant de l'espace personnel du lecteur, dans son intégrité visuelle ! La signification de ce fait s'en trouve également modifiée, comme le processus d'interprétation. L'image/écran est perçue comme un reflet personnel, comme une image de soi<sup>511</sup>. C'est à une agression qu'il faut trouver sens.

---

<sup>511</sup> Du rôle du *fond d'écran* comme image métonymique de soi... Le terme « personnaliser » n'est-il pas récurrent dans les menus informatiques ?

La distance nécessaire à l'interprétation est peut-être d'autant plus difficile à trouver, et d'autant plus intéressante, que l'intrusion témoigne d'un rapprochement de la personne du lecteur. Le rapport au sens se double d'un rapport au « soi ».

Si ce jeu entre dynamique d'ensemble et fragmentation semble évident pour *GGGAAG* et les poèmes d'Annie Abrahams, il est moins fréquent dans les pages de José Aburto sauf, peut-être, sur le poème « La niña y las cosas » (J. A. Figure 12) qui procède du même schéma d'apparition d'encarts textuels que *GGGAAG*. L'unité des poèmes d'*Entalpia* est très forte, à tel point que c'est parfois toute la page qui produit un sens, entraîne une interprétation. On pense notamment à « In munda » (J. A. Figure 3). Les éléments visuels sont tellement répétitifs qu'ils ne peuvent que former une seule unité sémantique, et il nous semble bien que ce soit le mouvement opéré par le lecteur en cliquant sur « *dentro de* » ou « *fuera* » qui donne justement un sens au passage d'un intérieur à un extérieur et inversement. Ce glissement d'un espace à un autre peut apparaître ici comme une métaphore de l'interprétation, José Aburto étant coutumier de ces clins d'œil métalinguistiques.

Ainsi, le mouvement peut parfaitement intervenir sur les deux aspects nécessaires à l'interprétation, en participant tout autant de l'unité que de la disjonction, mais il fera toujours sens parce qu'il est mouvement, c'est-à-dire changement dans un état préexistant. Le sens se fabrique certainement dans cette dynamique parfois contradictoire entre plusieurs éléments, plusieurs signes, plusieurs espaces. Si, pour Wolfgang Iser, le sens se jouait dans le blanc, il est possible que dans l'œuvre numérique, le sens naisse de la contradiction, de la confrontation des espaces signifiants, du rythme que suscite cet antagonisme entre mouvement et immobilité. Le mouvement lui-même peut être compris aussi bien comme une continuité, voire une unité (la dynamique de l'avatar) que comme rupture (l'apparition des encarts textuels, des *pop up's*) : dans un cas comme dans l'autre, le mouvement fait sens. Il faut bien alors comprendre les variations du mouvement comme des facteurs rythmiques, chargés de signification, puisqu'ils créent un lien entre le lecteur et l'espace dynamique de la page-écran. Nous avons déjà repéré précédemment les effets de rythme, en les liant à l'incarnation poétique du lecteur. Il semblerait qu'à travers la notion de rythme présence et signification se rejoignent.


Par ailleurs, l'interprétation est en soi mouvement, changement de point de vue et le mouvement, en suscitant un changement de point de vue, engendre l'interprétation. Le mouvement participe donc de l'interprétation en tant que tel mais également parce qu'il


installe un rythme dans l'œuvre ; le mouvement n'est pas uniquement continuité, il est également rupture. De cette confrontation naît à nouveau l'interprétation, conçue davantage comme un mouvement réflexif, voire comme une boucle herméneutique.


### 3.1.1.2. Le mouvement : signe réflexif

La transformation du signe linguistique et textuel en signe numérique, c'est-à-dire notamment en signe déplaçable, que l'on peut doter d'un mouvement, permet justement une réflexion sur le signe, sur le sens mais peut-être également sur l'interprétation elle-même, c'est-à-dire la signification, qui advient alors dans un processus de mise en abyme.

*GGGAAG* nous est d'un précieux secours pour saisir – presque au sens propre – l'arbitraire du signe. En effet, quel lien peut-on faire entre le texte qui apparaît et les différentes images qui conditionnent son dévoilement ? L'œuvre de Jason Nelson nous invite à imaginer autrement le signe, puisque le principe du jeu associe une image et l'apparition du texte. D'une certaine manière, on retrouve une forme de dualisme propre au signe : d'un côté la forme matérielle, signifiante avec le dessin, de l'autre, le signifié et le texte. Peut-être avons-nous ici un signe redondant. L'image représente déjà forcément quelque chose et le texte retrouve la forme habituelle du signe à lire. Encore une fois, le signe semble être mis en abîme. Cette mise en abîme peut-elle souligner une forme d'arbitraire dans la mesure où le graphisme n'est pas toujours en lien évident avec le texte ? Au premier niveau (J. N. Figure 2), il est vrai

que les deux flèches<sup>512</sup> croisées  qui motivent l'inscription d'un bloc de texte

paraissent assez sibyllines, de même que les fusées du niveau 3 (J. N. Figure 4) , les formes triangulaires du niveau 4 (J. N. Figure 5), les formes encore moins identifiables du

niveau 11 (J. N. Figure 12) mais les poissons du niveau 2 (J. N. Figure 3)  sont davantage en accord avec l'imagerie religieuse dominante, comme les dollars du niveau 6

---

<sup>512</sup> Jason Nelson, commentant *GGGAAG*, a lui-même remarqué l'abondance des flèches dans le jeu. Il en propose l'interprétation suivante : il aurait eu peur que le lecteur ne sache pas où aller... (voir l'entretien avec Dene Grigar, démonstration du jeu par l'auteur lui-même, *op. cit.*)





(J. N. Figure 7)

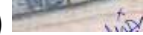
ou les seringues du niveau 7 (J. N. Figure 8)



Les « helicautomobiles », véritables images-valises du niveau 11, sont bien en rapport avec le sujet de la page et surtout au texte qu'elle propose. Quant à la présence de la figure de l'auteur



lui-même... est-elle plus motivée au niveau 9 (J. N. Figure 10)



qu'à un autre ? On

peut se le demander. Le dessin en tant que signe apparaît donc comme relativement arbitraire, d'autant plus que, quelle que soit la forme qu'il prenne, le résultat sera toujours le même : l'apparition d'un encart textuel. Le graphisme est, malgré tout, souvent en lien avec la thématique générale de la page. Les différents signes semblent obéir à une double articulation : leur justification se situe « en amont » du parcours du joueur, en lien avec le niveau, mais pas « en aval », par rapport au texte qu'ils peuvent générer.

Le signe n'est donc pas systématiquement arbitraire – à moins qu'un lecteur plus futé que nous ne parvienne pas à trouver ce qui l'a motivé – ce qui dénote de toute façon un lien ténu avec une signification clairement lisible. Le lecteur est donc convié dans un premier temps à questionner la motivation de ce signe pictural. D'autre part, ce signe donne accès à un texte qui s'inscrit dans le texte de l'image. Il s'agit bel et bien d'une mise en abîme du texte. Comme souvent, dans ce procédé, le lecteur est invité à s'interroger sur le mécanisme lui-même, sur la production de signes et, ici, sur l'insertion du signe dans un texte. Finalement, ainsi que dans toute lecture, l'utilisateur fait un va-et-vient entre les éléments qui constituent le texte et le texte dans son ensemble. Encore une fois, nous sommes face à cette boucle herméneutique, dans laquelle le lecteur est contraint de réfléchir, par le procédé de mise en abîme, à la place du signe lui-même. Le clic apparaît donc comme porteur de signification davantage que de sens. Mais peut-être est-ce là justement que réside l'interprétation poétique qui va au-delà du sens, qui ouvre le signe et en dépasse le sens ?

On peut sans doute voir un propos assez semblable au premier abord chez José Aburto, notamment dans « Mal envuelto » (J. A. Figure 7). Le principe du poème est simple, le lecteur peut déplacer à son gré, ou presque, les lettres de l'écheveau qu'il a devant les yeux. Notons également que cet écheveau n'est pas sans évoquer une machine à écrire. Nous avons, dès

la découverte de ce poème, compris le jeu de mot implicite sur le fil et le tissage du texte. La récente version du poème sur le dernier site de José Aburto rend les intentions de l'auteur encore plus explicites puisque le poème est accompagné du paratexte suivant :

[...] *reflexiona sobre el lenguaje como un constructo cuya célula es la letra. Sus partes se van desensamblando para crear nuevas palabras que el lector va escribiendo a su ritmo. Todo poema es un tejido para ser desenvuelto al ser leído.*

[Réflexion sur la langue comme une construction dont l'unité est la lettre. Ses éléments se désassemblent pour créer de nouveaux mots que le lecteur écrit à son propre rythme. Chaque poème est un tissu à débrouiller lorsqu'il est lu.]

Il est désormais impossible de remettre en question la visée critique de José Aburto, son poème est d'abord une « *reflexiona sobre el lenguaje* », [une réflexion sur le langage], où les mots révèlent une forme d'arbitraire. L'impulsion initiale peut bien être imprimée dans un premier temps par le lecteur mais les mouvements finaux ne dépendent pas de la volonté d'origine. Le premier geste entraîne toute une série d'autres modifications et le sens final ne sera guère représentatif du désir du lecteur. Une étrange logique se met en branle et révèle que le signe n'existe pas uniquement en lui-même, mais au sein d'un réseau signifiant. À nouveau, nous pensons au signe tel que le présente Cassirer, signe qui révélerait « la logique des choses »<sup>513</sup>. Toutefois, le système, ainsi conçu par José Aburto, met davantage en valeur une logique inhérente au langage et étrangère au monde des choses, même si l'aspect matériel, référentiel est bien présent dans la forme de la machine à écrire. José Aburto se rapproche davantage d'un langage poétique, tel que Jakobson le présente, où le poème est un monde à part, et finalement fort éloigné de tout référentialité. La réflexion sur le signe, révélée par le mouvement du lecteur, est également sensible dans « Mis palabras » (J. A. Figure 5), à juste titre baptisé « *poema desconstructivo* »<sup>514</sup>. Dans ce poème également, le lecteur peut déplacer les mots pour créer son propre texte, les mots ne semblent donc guère avoir de sens en eux-mêmes. Ils ne l'acquièrent qu'en relation les uns aux autres, en fonction de l'intention de poète-lecteur. Le mot n'est donc pas un signe suffisant pour faire sens, et ce, d'autant que l'unité choisie par José Aburto est la « lettre » (« *letra* »), qui, *a priori*, ne fait guère sens à elle seule. Il faut donc revenir sur le fait que le lecteur ne maîtrise pas le sens à donner au texte, contrairement à ce que sous-entend le paratexte. Ne peut-on voir ici une métaphore de l'interprétation elle-même qui échappe à son auteur, comme peut-être à son

---

<sup>513</sup> Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Yale University Press, 1953, *La Philosophie des formes symboliques, 1. Le langage*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Éditions de Minuit, 1972, p. 27.

<sup>514</sup> Faut-il traduire par « Poème déconstruit » ou « déconstructif » ?

lecteur, les deux se mêlant étroitement dans l'exercice proposé par José Aburto ? On ne sait plus si les mots possèdent un sens, indépendamment de tout contexte, s'ils ne possèdent de sens qu'insérés dans un contexte, s'ils ne signifient qu'avec leur auteur, qu'avec leur lecteur, ou au contraire, indépendamment de l'un et de l'autre... Ils sont finalement comme des choses, à la fois impénétrables et n'existant que par leur relation au sujet-lecteur. L'interrogation qui nous est soumise porte tout autant sur le mot en tant que signe que sur son rapport au lecteur dans l'interprétation.

C'est peut-être la même problématique qui apparaît dans l'exemple donné plus haut concernant le poème d'Annie Abrahams « Seul » (A. A. Figure 6)<sup>515</sup>. Il n'est pas innocent que le mouvement soit au cœur de la page « Comprendre » (A. A. Figure 7 B)<sup>516</sup>. Le mouvement devient ici aussi synonyme d'interprétation. Annie Abrahams ne cesse de montrer que la compréhension, l'interprétation échappent sans cesse, qu'il s'agisse des mots – c'est ce que l'on peut penser en visionnant le travail de José Aburto – ou des gens, ce qui est sans doute plus proche du propos d'Annie Abrahams. Une telle mise en échec du mouvement interprétatif peut également être repérée au niveau 5 de GGGAAAG, mais il nous faut d'abord revenir sur la charnière entre le mouvement et l'interprétation. Comment ces deux moments s'articulent-ils ? Là encore, la question de la résistance se pose. La difficulté que nous avons eue à « sortir » du premier niveau de GGGAAAG, à comprendre comment atteindre l'issue, souligne la nécessaire interprétation. Le premier décodage, surtout s'il est délicat, pousse le lecteur à s'interroger, à aller vers l'interprétation. Chaque rupture dans la norme de décodage, comme chaque interruption dans le mouvement d'ensemble est ainsi un signe d'interprétation. Si l'on observe maintenant le niveau 4 « The buddhist or geometries are not directions or season » (J. N. Figure 5), le lecteur est amené, dans un premier temps, à comprendre qu'il est inutile d'essayer, comme dans les niveaux précédents, de sauter, d'avancer, de gesticuler, il faut seulement se laisser porter et s'en remettre au hasard, au bon vouloir du programme, dans une sorte de « *suspension of moving* ». Evidemment, l'interprétation naît de ce laisser-aller, de cette discordance d'avec les étapes précédentes dans le *modus ludi*, elle se trouve également guidée par le titre, par les indices textuels. La compréhension du mouvement est un premier pas vers l'interprétation, le « sens » produit une « signification », d'autant plus que le sens est difficile à formuler. Nous retrouvons ici un

---

<sup>515</sup> <https://www.bram.org/seul/index.htm>

<sup>516</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/ohno.htm>

procédé caractéristique d'une certaine poésie fondée sur l'obstacle au sens proposé au lecteur, obstacle qui entraîne la production d'un travail du lecteur et ainsi d'une signification. Nul doute que dans *GGGAAG*, le lecteur – et c'est le principe du jeu également – produit un travail de compréhension dans un premier temps pour découvrir les règles du jeu. Nous pouvons faire une remarque similaire au sujet des *pop up's* encombrant l'écran une fois que le lecteur s'est aventuré à cliquer sur « Alone » (A. A. Figure 2 A)<sup>517</sup>. Les *pop-up's* présentent bien un obstacle qu'il faut supprimer pour accéder à ... sa propre page ! C'est alors ce mouvement de suppression qui doit pousser le lecteur à s'interroger sur la relation que l'internet peut entretenir avec sa propre intimité par exemple. Le mouvement de clôture, des fenêtres intempestives est un réflexe de défense, et, en le reconnaissant comme tel, le lecteur accède à la compréhension de l'œuvre.

Par ailleurs, ne peut-on à nouveau faire un lien entre le mouvement et la matérialité du signe, le premier étant l'expression de la seconde ? Et ne serait-ce pas cette faculté dynamique, perçue comme matérialité, qui participerait, parce qu'elle est perçue comme « différente », au processus de signification ? Là encore, c'est la résistance toute matérielle du support qui produit une action qui doit conduire le lecteur vers une signification. La signification naît finalement d'une situation perçue comme anormale, d'un passage à la limite.

Le lecteur se retrouve donc face à une double mise en abyme : l'œuvre est à la fois réflexion sur le signe et réflexion sur l'interprétation du signe. En cela, elle ne fait que souligner encore un peu plus son ouverture, mais cette ouverture est liée au signe même et non à son agencement. L'ouverture est dans le lexique et non dans la syntaxe. Le signe ergodique, encore plus qu'un autre, est propice à une multitude d'interprétations.

### *3.1.1.3. Le mouvement et la pluralité des significations*

*GGGAAG*, qui fait du mouvement en soi une fin herméneutique, est l'exemple le plus flagrant de cette multiplicité d'interprétations. Au premier niveau, « The fundamentalist or obsessively charmed by the sun » (J. N. Figure 2), il est assez paradoxal que l'avatar justement tombe dans le magma, ou le soleil peut-être, et doive d'abord être coincé au fond du « puits » pour mieux s'en évader, vers la sortie. Le premier réflexe du joueur est normalement d'éviter ce puits et de sauter par-dessus, ce qui le conduit pourtant à la mort. Devons-nous

---

<sup>517</sup> <https://www.bram.org/index3.htm#>

comprendre qu'il est essentiel de céder à la tentation ? Toutes sortes d'interprétations sont alors possibles : la chute est nécessaire à la compréhension, il faut aller au « fond » des choses pour les comprendre... Nous retrouvons donc ici l'infinité d'interprétations évoquée par Eco.

Faut-il alors penser le mouvement comme une « forme symbolique » telle que la conçoit Cassirer<sup>518</sup> ? Cela paraît d'autant plus intéressant que, selon lui, la forme symbolique est envisagée en dehors de toute réalité extérieure, de toute référence et s'oppose ainsi au signe dyadique saussurien. Dans le cas de *GGGAAG*, nous ne pouvons nier que le mouvement de l'avatar soit lié à une référence dans la mesure où la page représente, par le biais de l'image, un lieu. Le mouvement est donc ici une imitation. Il est à prendre sans doute au sens métaphorique. Le mouvement, dans le contexte numérique, s'apparente vraisemblablement beaucoup plus à une métaphore qu'à une métonymie. En cela nous nous rapprochons de la conception « iconique » du signe d'Alexandra Saemmer<sup>519</sup> et peut-être davantage du symbole selon Cassirer que de ce qu'il appelle signe. En effet, le symbole est, contrairement au signe, motivé par une ressemblance. Toutefois, dans *GGGAAG*, la ressemblance n'opère pas « directement » avec le réel, mais passe par la médiation de l'image qui est, déjà, une représentation. Le mouvement serait donc un symbole dans un symbole. On pourrait considérer que le mouvement possède finalement, au moins, un double sens : d'une part le sens « premier », structural, qui régit l'organisation du jeu, d'autre part les sens seconds, métaphoriques, qui jouent peut-être sur les mots, et aident le lecteur joueur à produire une interprétation. Nous retrouvons ici la distinction que fait Ricœur entre sens (pour nous « compréhension ») et signification (que nous appelons plutôt « interprétation ») :

Il faut distinguer deux seuils de la compréhension : le seuil du sens qui est ce que l'on vient de dire, et celui de la signification qui est le moment de la reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l'existence.<sup>520</sup>

---

<sup>518</sup> « [...] le monde d'images dans lequel vit chacune de ces fonctions spirituelles n'est jamais le simple reflet d'un donné empirique ; il est au contraire produit par la fonction correspondante suivant un principe original. Toutes les fonctions de l'esprit engendrent ainsi leurs propres configurations symboliques qui, bien que fort différentes des symboles de l'intellect, ne leur cèdent en rien quant à la valeur de leur origine spirituelle. Il n'est aucune de ces configurations qui se puisse déduire des autres ou qui s'y ramène purement et simplement : chacune renvoie à un point de vue spirituel bien défini et chacune constitue, à l'intérieur de ce point de vue et à travers lui, un aspect particulier du "réel". Il convient donc de voir en elles non pas les différentes manières qu'aurait un réel-en-soi de se révéler à l'esprit, mais bien les diverses voies que suit l'esprit dans son processus d'objectivation, c'est-à-dire dans sa révélation à lui-même. » (voir Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 18-19.)

<sup>519</sup> Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture et anticipations de pratiques*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>520</sup> Paul Ricœur, « Préface à Jésus », *Mythologie et démythologisation*, Rudolf Bultmann, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 25.

Finalement, le mouvement, lorsqu'il domine la page, apparaît dans un premier temps comme une structure et donc, *de-facto*, comme porteur de sens. Il est, pour reprendre les mots de Cassirer, « vecteur du principe formateur ». Il est intimement lié à la figure du lecteur puisque celui-ci est soit le récepteur du mouvement, soit son initiateur. Lorsque le lecteur en est le simple récepteur, le mouvement peut être interprété comme un signe « conventionnel », en prenant en compte la structure d'ensemble, en le percevant comme un Indice de continuité ou de rupture. Lorsque le lecteur en est au contraire l'initiateur, le processus d'interprétation se complique, se redouble : la distance entre le signe – c'est-à-dire le mouvement – et le récepteur n'existe plus et le lecteur doit rompre cette fusion, pour retrouver la distance nécessaire à l'interprétation. Ce doublement permet sans doute la mise en abyme qui engendre alors une réflexion, non seulement sur la signification de l'œuvre mais aussi sur le langage lui-même. Cette mise en abyme évacue également le système de référentialité. Le mouvement n'est plus que le signe du mouvement du lecteur. Cette absence de référentialité permet en outre la multiplication des significations. Nous retrouvons ici des mécanismes propres au système de signification de la poésie. Toutefois, nous allons peut-être un peu vite en niant la référentialité du mouvement. Le mouvement se situe dans un espace, espace figuré certes, mais qui laisse à penser que le signe, justement parce qu'il est mouvement, peut être associé à un référent. Nous allons maintenant essayer d'approfondir la question de la référence du signe au regard de l'interprétation, question d'autant plus importante qu'elle a sa part dans la relation poétique.

### 3.1.2. L'épineuse question du référent et de la référence

Au cœur de la réflexion sur la poésie se situe la question de la référentialité. Michael Riffaterre affirme cette dernière n'est pas dans le texte mais « dans le lecteur, dans l'œil de

celui qui regarde »<sup>521</sup>. Serait-elle aussi dans la main du lecteur ? Alexandra Saemmer voit dans les hyperliens des signes « iconiques », qui s'appuieraient sur une action référentielle que le lecteur reconnaîtrait<sup>522</sup>. Dans un contexte numérique, la question de la référentialité prend une dimension intrigante, tant le milieu est associé à la notion de virtuel. La référentialité peut difficilement s'opérer par rapport à une réalité extérieure. Mais était-ce réellement le cas dans la poésie, quelle qu'elle soit ? La poésie ne cherche-t-elle pas davantage à affirmer sa propre matérialité ? C'est bien ainsi que nous l'avons définie dès les prémices de notre réflexion. Il faut donc penser à la fois la référence du signe et la matérialité, toujours perçue comme différente, de l'œuvre numérique. La dimension iconique, évidemment, rajoute à la matérialité de l'œuvre numérique dans la mesure où la référence est extrêmement sensible. Les gestes que l'action numérique serait censée imiter sont on ne peut plus réels et vraisemblablement participent de ce fait à l'immersion produisant la présence poétique<sup>523</sup>.

### 3.1.2.1. L'iconicité en question

Dans un premier temps, nous avons pensé que si l'iconicité demeure pertinente dans quelques gestes comme le grattage, présents dans « Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8) par exemple, il est difficile d'étendre cette proposition au clic, d'une façon générale, et encore moins au lien lui-même. Cette conception du signe numérique formulée dans un rapport à une action « référente » a pu se former dans l'esprit d'un utilisateur des premiers âges du numérique, mais rien ne dit que le clic n'est pas entré dans un répertoire d'actions, ayant

---

<sup>521</sup> Michael Riffaterre, « De l'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, Points Essais, 2015, p. 93.

<sup>522</sup> « Les potentiels d'action de ces unités ne se démarquent donc guère de leurs référents d'expérience : le clic-relâchement dans l'activation peut rappeler la manipulation d'un interrupteur », (voir Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture et anticipations de pratiques*, *op. cit.*, p. 64.)

On retrouve dans la valeur mimétique du signe numérique ce qu'Ernst Cassirer met à l'origine du langage : le désir de préhension. Il est frappant de reconnaître notamment dans le trait de soulignement les deux fonctions originelles, déictique et préhensible. Mais chez Cassirer l'expression mimique et l'expression analogique qui semblent réunies sous l'aspect « mimétique » précède l'expression symbolique. « Plus nous arrivons à nous rapprocher des débuts véritables du langage articulé, et plus il semble que nous restions enfermés dans cette sphère de la représentation et de la désignation mimique dans laquelle s'enracine aussi le langage par gestes. » (voir Ernst Cassirer, *op. cit.*, p.141.)

Est-ce à dire que le signe tel que le conçoit Alexandra Saemmer n'est qu'un proto-élément de langage ?

<sup>523</sup> Peut-être Alexandra Saemmer pense-t-elle au « rabot-poète » de Philippe Bootz, au geste du grattage identifié par Serge Bouchardon.

perdu tout lien avec une quelconque action « réelle »<sup>524</sup>. Nous voyons plutôt dans l'aspect iconique du signe numérique une trace d'un « langage numérique des origines » qui, comme l'imagine Ernst Cassirer, peut-être dans un fantasme historique, se serait davantage appuyé sur un lien entre signe et réalité matérielle<sup>525</sup>. D'autre part, la dimension iconique ne rend guère compte de l'intention signifiante. Un autre élément nous semble gênant dans cette conception du signe. Quand Alexandra Saemmer considère la dimension signifiante, elle distingue finalement l'unité sémiotique du texte présent à l'écran<sup>526</sup>. Certes, la notion d'« irradiation », c'est-à-dire d'une complémentarité entre le mouvement et le texte, paraît fondamentale, mais cette irradiation doit être constante et servir de fondement à l'interprétation du signe. Le mouvement et le visuel – pour Alexandra Saemmer, il s'agit surtout de texte, informatif ou narratif, alors que nous tentons d'observer une œuvre plus multimodale et poétique – ne peuvent être envisagés de façon dissociée. L'un et l'autre sont liés dans le temps de la lecture et dans la perception, forcément globale de l'œuvre. Le lecteur lui-même ne peut être pensé que dans une association entre l'œil et la main. Vraisemblablement c'est ce lien corporel qui entraîne le processus herméneutique<sup>527</sup>.

Un événement nous a cependant conduit à revoir notre jugement. On l'a dit précédemment, José Aburto a modifié le site qui présentait ses poèmes. Le poème « In munda » (J. A. Figure 3) est désormais accompagné d'un encart qui associe sans la moindre ambiguïté le geste du lecteur à une action existante : « *Recrea en un espacio virtual la experiencia sexual reducida a una minima expresión mecánica* » [Recréer dans un espace virtuel l'expérience sexuelle réduite à une expression mécanique minimale.]<sup>528</sup>. Le mouvement du lecteur reproduit celui de la pénétration. Le verbe « *recrea* » souligne

---

<sup>524</sup> Il n'est pas exclu cependant que le lien avec l'action soit resté dans un imaginaire et en ce sens participe à la poétique de l'œuvre. Cet imaginaire du geste numérique devrait sans doute être exploré davantage, en particulier dans le cadre d'un rapport au monde, à la réalité et à la référence modifié par le support numérique.

<sup>525</sup> Il semblerait que nous rejoignons le débat du *Cratyle*, en opposant un signe numérique motivé, iconique, et un signe plus arbitraire !

<sup>526</sup> « En cas de déchiffrement, les unités sémiotiques irradient potentiellement le texte et constituent des figures de lecture qui confirment ou renforcent, troublent ou contredisent les répertoires de celui-ci, en fonction des attentes du lecteur » (voir Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture et anticipations de pratiques*, op. cit., p. 65.).

<sup>527</sup> En lisant *Les Neurones de la lecture*, il nous vient à l'esprit que Stanislas Dehaene met en évidence le lien dans la lecture entre la vision et les zones du cerveau qui lui sont réservées et la fabrication du sens, dans des zones différentes. Que se passe-t-il lorsque la lecture est conditionnée également par le geste de la main ? Le cheminement est-il différent ? On rêverait d'une étude sur les mécanismes cérébraux face à GGGAAAG, ou « Arcoiris paranaico » ... (voir Stanislas Dehaene, *Les Neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007.)

<sup>528</sup> « In munda », URL : [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/Inmunda.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/Inmunda.html) (page consultée le 12/10/2021)



l'intention mimétique. Notons par ailleurs le jeu de mots possible sur « *expression mecanica* », qui désigne l'aspect kinésique, l'action effectuée par le lecteur, et la conception réductrice de l'acte sexuel, et cela d'autant plus que le lecteur peut faire très mécaniquement des « va-et-vient », en appuyant sur l'un ou l'autre bouton<sup>529</sup>. « In munda » nous a mis sur la voie d'une autre lecture des poèmes de José Aburto et il est certain que nombreuses sont les œuvres où le mouvement mime une action réelle. C'est par ailleurs ce que nous avons déjà repéré en relevant les « références » au jeu, la toupie pour « De regreso » (J. A. Figure 14) ou le dé de « Propagación de la fragilidad » (J. A. Figure 10). D'autres poèmes sont à l'évidence animés d'intention mimétique comme « En movimiento » (J. A. Figure 4) qui dessine une route, ou la mer que l'on peut reconnaître dans « Grandes esferas celestes » (J. A. Figure 15). Il est clair que la dimension mimétique fait partie de l'imaginaire poétique de José Aburto. Même quand il ne se réfère pas explicitement à une certaine vision du monde, il tend à reproduire la « réalité » de l'écriture. En témoigne par exemple le paratexte qui désormais accompagne « Concepción del dragón » (J. A. Figure 11) et explique que le lecteur est censé assister à la naissance du poème, à son avènement :

*Asistimos al proceso completo de escritura de un poema. Vemos cada uno de los "arranques" poéticos desde el primero al último gracias a un proceso de guardado automatizado en cada pausa. El poema incluye profundamente al lector en los pasos de la escritura; así se puede presenciar la mutación de las imágenes, el nacimiento de los elementos y finalmente la intención del estilo del autor. Es una obra que medita sobre el proceso de la escritura como la creación de una metáfora, es decir la unión de imágenes con intención expresiva siempre con la meta de generar una pieza completamente nueva, en este caso, un dragón*

[Nous avons assisté à tout le processus d'écriture d'un poème. Nous voyons chacun des "départs" poétiques, du premier au dernier, grâce à un processus d'enregistrement automatisé à chaque pause. Le poème inclut profondément le lecteur dans les étapes de l'écriture ; ainsi peut-on être témoin de la mutation des images, de la naissance des éléments et enfin de l'intention du style de l'auteur. C'est une œuvre qui médite sur le processus d'écriture comme la création d'une métaphore, c'est-à-dire l'union d'images avec une intention expressive toujours dans le but de générer une pièce complètement nouvelle, dans ce cas, un dragon]<sup>530</sup>

C'est donc le processus d'écriture, sa progression, son avancement qui sont donnés à voir, le clic reproduisant l'écriture du poème. Comme on a pu l'écrire précédemment, le lecteur devient, par le signe numérique, poète, ou du moins il en prend la place. Nous pouvons relever, dans le paratexte rédigé par José Aburto, l'importance des notations visuelles : le

<sup>529</sup> À vrai dire, d'autant plus mécaniquement qu'il ne perçoit pas au départ, forcément le sens qu'a par la suite imprimé l'auteur à son poème. Lors des premiers visionnages, quand l'œuvre n'était pas accompagnée du paratexte explicatif, nous lui avons naïvement attribué un tout autre sens, davantage lié à l'accouchement ! Est-ce parce que nous sommes une femme ? L'interprétation est sans aucun doute également affaire de genre. Toutefois, il n'est désormais plus possible, à cause du paratexte, d'avoir une telle liberté d'interprétation, mais nous reviendrons ultérieurement sur ce point.

<sup>530</sup> URL : [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/dragon.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/dragon.html) (page consultée le 12/10/2021)

lecteur est encore et toujours un point de vue. On retrouve le même jeu de métalangage avec les processus de l'écriture dans « Mal envuelto » (J. A. Figure 7). Cette fois encore, le paratexte<sup>531</sup> souligne la dimension métalinguistique. Le caractère iconique du signe se révèle particulièrement important pour l'œuvre de José Aburto, dans son principe même. Notons que la dernière version d'*Entalpia* insiste aussi lourdement, il faut bien le dire, sur ce point. L'auteur refuse finalement au lecteur sa capacité d'élucidation, en comblant les blancs qui lui auraient permis de concevoir une herméneutique. José Aburto propose ainsi un « sens », lié à l'élucidation du caractère référentiel et matériel de ses poèmes alors que le lecteur, sans le paratexte, aurait produit une « interprétation »<sup>532</sup>. Nous reviendrons par la suite sur cette attitude liberticide<sup>533</sup>, mais il est assez frappant de noter que la matérialité affichée des œuvres de José Aburto incite davantage à la production d'un sens que d'une herméneutique.

En est-il de même les œuvres d'Annie Abrahams et Jason Nelson ? Peut-on encore parler de signe iconique par rapport aux mouvements de l'avatar ? Évidemment le mouvement produit un véritable déplacement dans l'espace de la page/écran... chaque commande orchestre un mouvement, mais s'agit-il de geste mimétique ? En tout cas, pas directement. Il est vrai que la présence de l'avatar complique singulièrement le problème, le redouble en quelque sorte. En observant à nouveau les textes de *Being Human*, c'est la page associée à « Toucher » (A. A. Figure 4)<sup>534</sup> qui joue à l'évidence sur la valeur mimétique et l'irradiation du clic perçu justement comme une tentative de préhension. Le curseur prend alors, de façon heureuse, la forme d'une main<sup>535</sup>. Le clic est par ailleurs la seule action proposée dans *Being Human*. Est-ce le réduire que de l'apparenter à un simple feuilletage ? À sa seule valeur de déplacement dans l'œuvre ? Dans ce cas, sa valeur signifiante serait réduite à néant.

Par ailleurs, quel est l'intérêt herméneutique d'un tel signe ? Le lecteur doit-il et doit-

---

<sup>531</sup> « reflexiona sobre el lenguaje como un constructo cuya célula es la letra. Sus partes se van desensamblando para crear nuevas palabras que el lector va escribiendo a su ritmo. Todo poema es un tejido para ser desenvuelto al ser leído » [réfléchit sur la langue comme une construction dont la cellule est la lettre. Ses parties se désassemblent pour créer de nouveaux mots que le lecteur écrit à son propre rythme. Chaque poème se déploie lorsqu'il est lu], URL : [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/envuelto.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/envuelto.html) (page consultée le 12/10/2021)

<sup>532</sup> C'est ce qui c'était passé par rapport à notre propre interprétation d'« In munda ». Notre interprétation (beaucoup plus féminine !) était largement différente du sens donné le paratexte, et nous n'avons pu que nous sentir frustrée lors de la lecture de la dernière version.

<sup>533</sup> Nous aurions presque envie de dire qu'en exécutant de la sorte la liberté du lecteur, l'auteur procède également à un véritable suicide poétique.

<sup>534</sup> <https://www.bram.org/toucher/index2.htm>

<sup>535</sup> Nous retrouvons encore une fois la fonction de préhension énoncée par Cassirer. (voir Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 132.)

il seulement reconnaître l'action mimée par le geste ? L'interprétation s'arrêterait-elle là ? Le jeu poétique consisterait-il uniquement dans cette reconnaissance de la transposition d'un geste réel à l'univers virtuel et numérique ? Dans ce cas, il s'agirait davantage de production de sens que de signification. Il nous semble que l'effet herméneutique ne devient intéressant que lorsque le signe-geste, le signe iconique, se double d'un autre procédé, permettant justement le passage du sens à la signification. Le grattage de « Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8) ne suscite une interprétation que parce qu'il est associé à l'impossibilité d'atteindre le texte dans son entier. L'interprétation jaillit de la mise en situation dans l'espace et également dans le moment du geste lui-même, quel que soit son référent dans la réalité. La signification n'apparaît que parce que le sens est nié. En même temps, notons que le geste n'existe que par rapport à un texte préexistant, déjà écrit. Nous pouvons faire la même remarque pour « Concepción del dragón » (J. A. Figure 11), à ceci près que, cette fois, le texte est accessible entièrement. Le geste, ou le signe numérique, se superpose alors au texte, comme peut-être une forme de métalangage, métasigne, méta-action... On finirait par douter de l'existence même du signe numérique... La version du signe dyadique, saussurienne, que reprend partiellement Alexandra Saemmer, semble inopérante dans une œuvre où le signe ne se « réfère » pas forcément à une réalité, ni à une action hypothétique qui se situerait dans la réalité. L'écriture numérique reposant sur la virtualité, il est difficile d'y intégrer un lien invariant entre signifié et signifiant. Pour Peter Stockinger :

Le site Web, lui, représente un autre lieu, un lieu qui constitue – techniquement parlant – son référent. En effet, tout site a) est composé d'une part, d'un ensemble de lieux d'action et d'interaction plus spécifiques qui forment son territoire – lieux d'action d'interaction plus spécialisés s'exprimant sous forme de rubriques ou pages spécifiques du site, et b) réfère d'autre part, au territoire du domaine, du monde qui préexiste et qu'il imite, par rapport auquel il se différencie, qu'il élargit, interprète, etc.<sup>536</sup>

Le site<sup>537</sup> agit ici comme un monde référent, un système à part, dans lequel le signe prend sa place. Le processus herméneutique ne peut qu'être profondément altéré par cet éloignement, ce dédoublement, voire cette mise en abyme du référent.

La notion de virtualité propre au monde digital déteint sur le signe numérique. Nous pouvons voir ici une des caractéristiques propres à la poésie par ordinateur et

---

<sup>536</sup> Peter Stockinger, *op. cit.*, p. 26.

Nous retrouvons dans cette formulation du site comme espace « autre », le lien que nous avons esquissé entre Internet et un monde utopique.

<sup>537</sup> Néanmoins, si l'on comprend bien que le site dans son déploiement constitue un monde virtuel, peut-on en dire autant pour la page, telle que nous l'étudions ?

l'herméneutique doit prendre en compte cette mise en abyme. Le décodage n'est évidemment pas lié à la représentation mais à l'immersion dans une représentation de représentation. Néanmoins, est-il possible de généraliser cette remarque à tous les auteurs ? Cette « mise en abyme » du signe est-elle une constante, serait-elle liée à l'écriture numérique en soi ou propre à quelques-uns de nos auteurs ?

### 3.1.2.2. *La référence et le style*

Ce rapide parcours nous a amenée à prendre conscience que les trois œuvres de notre corpus ne présentent pas les mêmes signes ou qu'elles ne leur attribuent pas le même sens, la même signification ni la même valeur poétique. La signification du signe poétique peut également dépendre de la forme générale, du « genre » de l'œuvre, de sa « poétique ». Il semble clair que GGGAAG utilise les codes du jeu, y compris dans l'usage des signes. Le signe n'y aurait donc pas la même fonction que dans les autres œuvres. Le discours reste une notion fondamentale pour Annie Abrahams et il est difficile de ne pas voir dans le lien une figuration d'un échange discursif, d'une alternance de questions et de réponses. Mais encore une fois, le travail d'Annie Abrahams est peut-être celui qui questionne le plus profondément le signe et le langage. Dans sa perpétuelle interrogation sur l'autre, n'est-ce pas le « tu » du dialogue – mais sans doute aussi le « je » – qui devient un référent et également un signe qu'il s'agit de décoder ? Ce décodage n'est-il pas définitivement impossible comme pourrait le laisser penser la page « Comprendre » (A. A. Figure 7 B)<sup>538</sup> ?

Seul José Aburto pense le signe numérique finalement dans son acception usuelle, de lien entre signifié et signifiant. La matérialité qu'il veut conférer à ses poèmes passe par la matérialité du signe et la nécessaire référence. Il est évident que José Aburto, dans son ambition de poésie cratylienne, ne peut qu'user d'un signe mimétique. La valeur mimétique du signe demeure davantage à rapprocher d'une poétique propre à chaque auteur. Cela ne peut donc constituer une caractéristique propre au signe lui-même, il s'agit davantage d'une virtualité que l'auteur choisit d'actualiser, ou non.

L'usage du signe, iconique ou mimétique, apparaît comme un véritable fait de style. Nous revenons ainsi dans notre étude sur une stylistique des auteurs que nous tentons d'observer. Il est bien difficile, du moins par rapport aux œuvres qui nous concernent, et peut-

---

<sup>538</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/ohno.htm>

être par rapport au genre poétique, de définir le signe numérique « en soi ». Ne serait-ce pas davantage l'œuvre qui conditionnerait le signe, l'intention de l'auteur qui le construirait, en fonction d'une interprétation guidée par l'œuvre dans sa globalité ? Le signe numérique ne peut-il être considéré comme une forme, vide, qu'un faisceau d'intentions viendrait tisser ? Le lecteur, pour construire une interprétation, n'est-il pas amené à renverser sa démarche habituelle ? Plutôt que d'aller du signe à l'œuvre, ne doit-il pas procéder dans une dynamique inverse, partant de la globalité pour aller vers les différentes unités qui la composent<sup>539</sup> ? La poétique de l'auteur apparaîtrait alors comme l'élément premier de l'interprétation et n'en serait plus le résultat ultime. L'interprétation est finalement constituée par la reconnaissance du style de l'auteur.

À nouveau, nous revenons ici à une perspective phénoménologique. En effet, pour Merleau-Ponty :

L'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon son propre sens. Ce qu'on appelle poésie n'est peut-être que la part de la littérature où cette autonomie s'affirme avec ostentation.<sup>540</sup>

Merleau-Ponty reprend dans la *Prose du monde*, les idées avancées par Malraux selon lesquelles, le peintre cherche d'abord à mettre dans son tableau son « style »<sup>541</sup>. Ainsi la lecture du tableau, mais bien sûr celle de tout œuvre littéraire, se constitue-t-elle dans la reconnaissance non pas des signes, mais du « style » de son auteur, de la façon personnelle d'utiliser les signes<sup>542</sup>. Il nous semble que nous avons pu confondre une définition herméneutique générale du signe et sa conception stylistique. Face à l'œuvre d'art, l'interprétation, davantage que la compréhension, a affaire au style plus qu'aux signes dans la mesure où l'interprétation renvoie à l'*intentio auctoris*. Si Merleau-Ponty affirme que « le style est ce qui rend possible toute signification »<sup>543</sup>, nous voudrions à notre tour avancer que le style est ici ce qui rend possible toute interprétation. En fait, le style tend à se fondre dans l'*intentio auctoris*, comme l'*intentio operis*, l'un permettant la reconnaissance de l'autre pour

---

<sup>539</sup> On peut reprendre les propos précédemment cités d'Alina Romascu qui décrit également un mouvement semblable et attribue au site lui-même le rôle signifiant : « Cela veut dire que le rôle du site Web comme mise à disposition des prestations d'information, mais aussi comme appropriation de ces prestations, est un rôle de « signe signifiant » qui consiste à créer la signification, certes, mais aussi à donner le sens au signe même. » (« Le signe multimédia : contribution à une herméneutique du web », *op. cit.*)

<sup>540</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, « Avertissement », p. IV.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>542</sup> Cette conception du style, comme expression personnelle de l'auteur pourrait expliquer que l'œuvre poétique soit bien souvent réduite au « lyrisme », perçu comme expression d'un « je » auctorial.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 81.

faire advenir l'interprétation. Encore une fois, la forme n'est qu'un élément du sens.

Les signes numériques sont donc à penser, d'un point de vue herméneutique, en dehors de toute référence. Ils ne prennent sens que grâce au mouvement qu'ils impriment à l'œuvre comme au lecteur. C'est lui qui unit l'œuvre au lecteur, à son œil, à sa main, et fait naître l'interprétation. Qu'il s'agisse du déplacement des éléments textuels ou de celui de l'avatar, chaque auteur, comme on a pu le voir, le travaille de façon différente, faisant advenir son propre style. Pour Jason Nelson, le mouvement peut être associé à une narration, étant essentiel à la progression dans le jeu. Dans ce cas-là, il fait « sens » plus que « signification ». Pour José Aburto, le mouvement crée un effet esthétique signifiant, souvent lié à une fonction référentielle qui joue, bien sûr, avec une certaine matérialité des mots animés. Dans la mesure où la fonction référentielle intervient, nous avons davantage affaire au « sens » qu'à la « signification ». Pour Annie Abrahams, le mouvement, quand il est utilisé, ce qui est relativement rare, permet un jeu de mots, une variation sur le « sens » et alors, l'élaboration d'une « signification ». Le mouvement n'est donc pas seulement un élément constitutif du signe mais le révélateur d'une intention propre à l'auteur.

Le mouvement affirme ainsi des propriétés sémiotiques propres à la littérature numérique. Comme signe, il efface le référent (préexistant) dans la mesure où il s'affirme en tant qu'action, situé dans un présent toujours renouvelé<sup>544</sup>. On pourrait y voir une absence de matérialité, une coupure d'avec « une certaine réalité ». Or, il semblerait, qu'au contraire le signe y gagne en matérialité, *sui generi*, puisqu'en tant que potentiel d'action, il devient son propre référent. Son inscription dans le présent *via* l'action du lecteur souligne encore et la présence, et la matérialité.

Par ailleurs, le mouvement participe du sens et de l'interprétation puisqu'il constitue, encore une fois, volontairement, une unité, s'apparente à une syntaxe qui, elle, génère une sens. L'œuvre numérique n'est pas pur signe animé, nous avons repéré la part importante qu'y joue l'image, qui doit être considérée hors mouvement. L'interprétation peut alors naître du contraste entre mouvement et animation, ou de la rupture entre l'un et l'autre, faisant ainsi naître un contexte propre à l'interprétation poétique, puisque l'interprétation naîtra de la sensation et se rapprochera de l'intuition.

Le mouvement amène finalement à s'interroger sur le signe. Il est alors à la fois signe

---

<sup>544</sup> Nous reviendrons sur le fait qu'à ce titre, le mouvement et l'action peuvent être assimilés à la voix phénoménologique telle que la présente Derrida dans *La Voix et le phénomène*.

réflexif et signe poétique. Nous avons pu voir que chaque auteur s'en emparait à sa manière, le mouvement devenant alors fait de style. Le mouvement apparaît ainsi, à la fois comme objet d'interprétation, comme métaphore de l'interprétation, sens en train de se faire, et comme l'interprétation elle-même puisqu'il est intention, lien entre l'auteur et le lecteur par l'opérativité.

L'interprétation est à la fois ce qui est lié et ce qui lie. Il est donc tout à fait logique que nous nous intéressions désormais à l'autre marque de l'œuvre numérique : le lien.

### 3.1.3. La question du lien

Le fait de cliquer sur un lien apparaît comme un geste, un signe dynamique au même titre que ceux que nous avons observés précédemment, il s'agit évidemment d'un principe sémiotique propre au numérique. Mais s'il s'avère porteur d'une progression dans l'œuvre, en quoi est-il générateur de sens ? Comme le mouvement, dont il semble une déclinaison particulière, il ne s'inscrit pas dans une relation signifié/signifiant, il ne peut être ainsi considéré comme un signe au sens saussurien du terme, mais nombreux sont les éléments, notamment de la langue écrite, qui n'entrent pas dans ce schéma référentiel et sont néanmoins des facteurs de sens. Nous avons vu justement que le propre du signe numérique était d'échapper à la relation référentielle. Le lien n'est-il alors qu'une ponctuation numérique ? Comment donner un sens à ce qui est un facteur de progression dans l'œuvre ? Le sens et l'interprétation à venir sont peut-être contenus justement dans le rapprochement entre deux éléments, perçus au départ comme dissemblables. En effet, tout lien, au même titre que le mouvement encore, procède de l'intention d'organisation de l'auteur et appelle ainsi une forme d'interprétation. Il ne peut être le fruit d'un hasard de juxtaposition, il est la trace de la structure pensée par l'auteur et demande à être interprété. Le sens préexiste à l'œuvre tout comme l'interprétation lui succède. Le trait de soulignement, la main sont les indices de la présence de l'intention de l'auteur, en amont, en même temps qu'ils appellent

le lecteur, en aval, à agir, à progresser dans l'œuvre ainsi qu'à interpréter. Encore une fois, on ne peut que reconnaître l'union indéfectible du signe, de *l'intentio auctoris* et de l'interprétation. Reste à savoir comment fonctionne le lien dans le cadre d'une herméneutique, et qui plus est dans la production d'une signification poétique.

### 3.1.3.1. De quelle interprétation le lien est-il le signe ?

Dans un premier temps, il importe donc d'interroger la valeur signifiante du lien. Dans *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipation de pratiques*, Alexandra Saemmer assigne déjà une fonction interprétative au lien :

Je considère donc l'hyperlien comme la trace d'une interprétation effectuée par un Auteur, qui se trouve plus ou moins explicitée par le texte géniteur contenant l'hyperlien. [...] Quoi qu'il en soit de son identité, l'Auteur lie un texte à un autre parce qu'il considère qu'ils doivent être reliés, pour différentes raisons que la rhétorique du texte numérique s'efforce de cerner.<sup>545</sup>

Pour Alexandra Saemmer, le lien appartient déjà à l'interprétation. Néanmoins la formulation nous chagrine, puisque Alexandra Saemmer place celle-ci du côté de l'auteur, et non du lecteur. N'est-ce pas confondre ici intention et interprétation ? L'interprétation ne peut se faire qu'après une lecture. Notons également que le travail d'Alexandra Saemmer porte principalement sur des textes informatifs et que l'horizon d'attente du lecteur qui effectue le clic est forcément différent de celui du lecteur des œuvres d'Annie Abrahams qui ne se situent pas dans un contexte informatif. L'horizon d'attente du lien dans une œuvre non informative doit être précisé ; il apparaît d'autant plus embarrassant que nous sommes face à des œuvres poétiques. Quel est l'horizon d'attente du lecteur de poésie ? de poésie numérique ? Cela n'a encore jamais été précisé. Quoi qu'il en soit, nous percevons, à nouveau, une figure qui ressemble finalement à une « boucle herméneutique ». L'interprétation est dépendante de l'horizon d'attente, lui-même inhérent à *l'intentio lectoris*. À quel moment dans *Being Human* le lien peut-il être associé à « l'espoir qu'il livre des réponses factuelles, des compléments d'information, des preuves réduisant l'incertitude du sujet sur le monde »<sup>546</sup> ? Sans doute dans « Confort » (A. A. Figure 3 A)<sup>547</sup> le lien répond-il à une demande

---

<sup>545</sup> Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture et anticipations de pratiques*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>547</sup> <https://www.bram.org/confort/rassur.htm#>



formulée par l'auteurice dans la phrase « Vous voulez être rassuré ? ». L'attente éventuelle du lecteur trouve sa réponse dans le lien. Quant à l'efficacité de la réponse... le lecteur a peu de chances de comprendre les mots qui lui sont proposés, surtout s'il a choisi une langue qu'il ne maîtrise pas ! Par contre, l'horizon d'attente « poétique » ne réside pas dans la satisfaction d'une demande, mais davantage dans le jeu avec le langage, dans le jeu avec l'intention initiale. Je n'ai certainement pas besoin d'être rassurée lorsque je clique sur l'une des photos proposées. Mais je suis d'abord curieuse de savoir ce que je vais entendre. Même si l'*intentio auctoris* est clairement formulée dès le départ avec la question « Vous voulez être rassuré ? », c'est davantage la curiosité que la satisfaction d'une exigence qui est à l'œuvre ici, qui motive le clic. Il s'agit d'un jeu entre l'intention affichée de l'auteurice, une offre de « réassurance », et celle du lecteur, la curiosité par rapport à ce qu'il peut obtenir. L'interprétation se situe peut-être justement dans le jeu entre ces deux visées. Parce que le lien masque l'élément finalement dévoilé, parce que dans un contexte non-informatif, il n'est justement pas métonymique, l'horizon d'attente se trouve modifié. Le lecteur s'attend à être surpris et ce facteur a sa part dans l'herméneutique poétique. En quelque sorte, l'attente du lecteur est le détournement de son attente supposée. L'interprétation a encore affaire avec une certaine réflexivité de l'horizon d'attente.

Revenons cependant à la notion de signe même. Alexandra Saemmer reprend à son compte les éléments avancés par Bertrand Gervais qui rapproche « l'hyperlien du fonctionnement d'un signe linguistique qui signifierait tout seul [...] instrumentaliserait une relation enfin stabilisée entre signifiant et signifié »<sup>548</sup>. Que la relation soit stabilisée, nous n'en doutons point... sauf *bug* informatique, lien brisé... Finalement la machine, garante de stabilité, n'est pas si loin, du côté de l'auteur, de l'aléatoire de l'interprétant piercien. Que la relation s'effectue entre signifié et signifiant, cela semble, en revanche, ne valoir que dans quelques cas particuliers. *GGAAG* installe effectivement un lien vers une vidéo, et le lien agit, il est vrai, de façon métonymique. Il est assez amusant dans ce cas de lire « *load video proof* » [Chargez la preuve vidéo], la « preuve » correspondant tout à fait finalement au rôle du signifiant. Nous voilà à nouveau face à ce fameux référent dont nous avons nié plus haut l'existence. Alexandra Saemmer cependant semble douter autant que nous de la valeur de signifiant du lien hypertextuel. La plupart des liens dans *Being Human* sont d'un tout autre

---

<sup>548</sup> Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipation de pratique*, op. cit., p. 25.

ordre et amènent à une interprétation, à la construction d'une signification, beaucoup plus qu'à l'établissement d'un sens, comme l'entendrait un simple signe linguistique. Le lien est davantage là pour associer deux éléments dissemblables et inciter à un travail d'interprétation. Cette association produite par le lien n'est pas sans évoquer la métaphore. Si l'on reprend le « Baiser », on retrouve en effet, le rapprochement entre deux idées assez différentes. À la demande de « Tendresse » (A. A. Figure 8 F)<sup>549</sup>, mot évidemment inscrit en rose « tendre », répond une suite d'écrans bariolés, proposant des onomatopées mais aussi des termes qui renvoient comme en écho la demande d'affection (« au secours ») même si d'autres encarts apparaissent davantage comme la satisfaction de la requête. Il est vrai que, dans l'exemple que nous avons proposé plus haut<sup>550</sup>, le lien associe une question et une réponse, davantage dans une forme de dialogue que dans la constitution d'un signe. Le « Baiser » (A. A. Figure 8)<sup>551</sup> constitue un autre exemple très « dialogique » avec la question « *do you want a kiss ?* ». Le clic est déjà une réponse à la question posée par le dispositif et non, comme dans une page informative, la recherche d'une réponse du lecteur. L'interprétation, ou plutôt la signification, advient lorsque le lecteur s'interroge non sur le sens mais sur le procédé mis en pratique. La signification naît du questionnement sur le signe comme on a pu l'observer lors de l'interprétation du mouvement dans *GGGAAG*. À nouveau, l'interprétation est engendrée par cette mise en abyme du signe.

Le lien apparaîtrait donc davantage comme un élément de syntaxe ou de rhétorique que comme un signe en lui-même. En ce qui concerne les exemples que nous avons observés dans *Being Human*, ils se rapprochent plus d'un trope que d'un signe « pur ». C'est sans doute pour cela que le lien est davantage porteur d'interprétation que de sens. L'interprétation se situe dans le jeu de réflexivité entre le langage lui-même et les attentes du lecteur. La dimension poétique de cette herméneutique est à chercher dans ce retour sur soi et sur le langage que nécessite la démarche herméneutique.

---

<sup>549</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/index2.htm>

<sup>550</sup> <https://www.bram.org/confort/rassur.htm#>

<sup>551</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/more.htm>

### 3.1.3.2. Le lien, signe de l'espace et du temps

Nous l'avons vu précédemment, le lien est un signe difficile à cerner, ambigu et ambivalent. Comme le mouvement précédemment évoqué, il possède deux fonctions, l'une mécanique qui sert l'avancée dans l'œuvre, l'autre plus herméneutique qui invite à chercher un sens aux différents éléments mis en relation. Comme facteur de progression, il joue dans l'espace, mais il ne faut pas oublier que l'espace et le temps sont étroitement mêlés. D'une certaine manière, nous poursuivons l'idée que la lecture, conçue comme succession, a affaire à l'espace, à une matérialité et une extériorité, et, quand elle s'affirme comme herméneutique, joue davantage avec la dimension temporelle, avec une subjectivité et une intériorité<sup>552</sup>. Le lien mêle donc les deux dimensions : il permet, certes, de parcourir l'espace de l'œuvre mais ce cheminement a parfois pour conséquence l'effacement des étapes précédentes, ancrant ainsi l'œuvre dans une temporalité tout en modifiant son inscription dans l'espace. Dans cette disparition spatiale, réside la différence fondamentale d'avec le signe écrit qui, au contraire, perdure et dont l'interprétation est facilitée par la permanence. Il est certain que le lecteur d'imprimé ne passe pas son temps à revenir sur les pages précédentes pour comprendre ou réviser son jugement mais il en a la possibilité aisée. On nous objectera que le lecteur d'ouvrage numérique peut également user de la flèche de retour mais celle-ci n'est pas toujours accessible. On a assez dit que dans *GGGAAG* ce retour en arrière était impossible.

Le lien est un signe double, perçu à la fois comme un flux et comme une rupture, dans l'espace comme dans le temps. Deux possibilités d'interprétation s'offrent ainsi : soit le lecteur cherche à établir un lien en fonction de l'écran disparu, faisant appel à ses souvenirs, à la permanence rétinienne ou à la flèche retour, soit il vit chaque écran comme une « île » sensorielle, comme un instant isolé, présent. Il nous semble donc que le lien doive être décomposé et ne puisse être considéré comme un seul et unique moment. Nous retrouvons dans les propositions d'Alexandra Saemmer cette attention à l'aspect temporel du signe, mais il est perçu comme un passage entre un avant et un après du texte<sup>553</sup> sans que toutes les conséquences en soient tirées par rapport à l'interprétation. À nouveau, il nous faut distinguer

---

<sup>552</sup> Le sujet est généralement perçu comme une intériorité et nous aurions tendance – mais est-ce une impression toute personnelle ? – à l'associer davantage à la dimension temporelle qu'à l'espace.

<sup>553</sup> Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipation de pratiques*, op. cit., p. 23.

entre compréhension (perception du sens) et interprétation (élaboration de la signification). La reconnaissance du lien est déjà un facteur d'interprétation, certes en adéquation avec la figure de lecture présente dans le texte, avec l'intention de l'auteur ou de l'œuvre... Le repérage, associé à l'opérativité de l'œuvre, est pour nous davantage de l'ordre de la compréhension de l'œuvre, comprise comme l'identification de l'intention de l'auteur, comme le sens. L'interprétation vient après le clic, dans la comparaison, continuité, ou rupture, des états du texte, avant et après le lien. Mais, nous l'avons déjà mentionné, le clic<sup>554</sup> ne suppose pas forcément la disparition du texte géniteur : nombreux sont les effets de superposition dans l'œuvre d'Annie Abrahams. José Aburto procède davantage par ajout, ou soustraction du texte. La forme d'interprétation varie sans doute dans chacun de ces cas, dans la mesure où la mémoire ne travaille pas de la même façon. Dans les cas envisagés par Alexandra Saemmer, c'est la mémoire qui doit assurer la continuité, de façon à ce qu'un rapprochement soit possible. Cette mémoire n'a plus sa part dans l'élaboration de l'interprétation lorsque le texte géniteur est encore présent à l'écran.

La mémoire joue également son rôle dans la conception de la lecture et de l'herméneutique d'Iser. Il considère les « allusions littéraires » comme des blancs, des lieux d'indétermination<sup>555</sup>. Alors que les premiers « blancs » étaient liés à l'axe « syntagmatique de la lecture », il serait question ici d'axe « paradigmatique » en lien avec le répertoire. Si l'on reprend les deux axes que nous avons figurés pour désigner les deux étapes de la lecture<sup>556</sup>, les premiers « blancs » définis par Iser seraient davantage d'ordre spatial et les seconds plus temporels – et également subjectifs et intérieurs. L'« axe syntagmatique de la lecture » implique la présence mémorielle du lecteur, sa capacité à se souvenir et à rappeler ce qui lui appartient en propre, ou ce qu'il partage comme souvenir avec l'œuvre. L'acte herméneutique porte alors principalement sur la rétention, le lien étant alors considéré comme une forme de passage, l'interprétation se joue entre l'avant et l'après du clic, dans le mouvement, perçu comme chronologie et téléologique<sup>557</sup>. Il est intéressant de revenir ici sur le cas particulier des

---

<sup>554</sup> Mais que se passe-t-il au moment du clic ? Cette action n'est-elle pas susceptible de donner lieu à interprétation ? L'action même du lecteur n'est-elle pas un vecteur d'interprétation en dehors du résultat lisible sur l'écran ? Quel rôle joue l'action même dans le processus interprétatif ?

<sup>555</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 366.

Nous reviendrons ultérieurement sur la notion de lien/lieu d'indétermination.

<sup>556</sup> Voir p. 229.

<sup>557</sup> Il nous semble néanmoins que cette conception de l'interprétation liée à un lien qui serait de l'ordre de la continuité relève davantage de la narration, de la constitution du sens du récit.

vidéos que nous offre GGAAG. Ces vidéos s'inscrivent bien dans un mécanisme lié au lien puisqu'elles apparaissent, au choix du lecteur – le lien étant toujours une possibilité. Nous avons appris que ces vidéos sont en fait des films réalisés par le grand-père de Jason Nelson. Le premier niveau donne accès aux images de la sortie de la maternité de la mère de Jason Nelson, le deuxième laisse entrevoir son « père biologique » ... Le clic permet donc l'accès à une sorte de mémoire cachée, à un double fond personnel et mémoriel. Nous voulons voir ici une fonction extrêmement poétique du lien qui ouvre les portes de la mémoire, dans une fonction heuristique et herméneutique.

Mais le lien peut également être considéré comme une rupture spatiale et temporelle. Une autre conception de l'interprétation doit alors être envisagée. L'écran apparaît moins comme le produit logique de ce qui précède mais est davantage vécu comme une rupture, comme un surgissement. La démarche herméneutique n'est donc plus inscrite dans un procès, dans une durée, mais devient le résultat d'une appréhension immédiate. La fragmentation de l'œuvre sans retour casse la durée de l'interprétation pour « l'instantanéiser ». Chaque écran est ainsi un événement, et peut-être, en soi, une expérience esthétique. Le lien, qui efface ce qui précède, participe à la création d'un moment, d'une île – pour revenir à l'insularité esthétique<sup>558</sup>. Le lien apparaît comme une manifestation de la présence, poétique, dans la mesure où il peut être associé avec l'instant comme point source, source elle-même liée au surgissement de l'œuvre. Le lien met en évidence une dynamique comprise comme composition entre « une non-présence et une non-perception, à savoir le souvenir et l'attente primaires (rétention et protention) »<sup>559</sup>. On ne saurait mieux décrire le mécanisme du lien qui agit entre l'écran effacé (souvenir et rétention) et l'écran à venir (attente et protention). Le lien, et sans doute tout phénomène de lecture, tient dans cette conception de l'instant phénoménologique.

À travers la figure du lien, le temps de l'interprétation se trouve donc radicalement altéré : la démarche interprétative s'enracine en même temps dans une chronologie téléologique et dans une instantanéité. L'interprétation s'affirme à la fois en lien avec la perception, qui elle-même prend place dans l'instant, dans une présence à l'objet, et dans une réflexion distanciée, portée sur un objet perçu comme permanent et donc possible sujet (ou

---

<sup>558</sup> Nous revenons ici sur la notion d'insularité évoquée par Gumbrecht en écho à Mikhaïl Bakhtine. (Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, op. cit., p.157).

<sup>559</sup> Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène, Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Puf, 2018, p. 76.

plutôt objet) d'étude et de réflexion.

Le lien condense ici l'aporie de l'interprétation poétique<sup>560</sup>, entre flux et instant, entre absence et présence. À ce titre, il se présente bien comme un lieu d'indétermination nécessaire à la production herméneutique à l'égal d'un « blanc ».

### 3.1.3.3. Le lien est-il un lieu d'indétermination, un « blanc numérique » ?

Le lien peut-il être considéré comme un lieu d'indétermination, producteur de sens ?

Wolfgang Iser définit ainsi le lieu d'indétermination :

Si le texte se présente ainsi comme un système combinatoire, il doit y avoir dans ce système une place prévue pour la personne chargée de ces combinaisons. Cette place est prévue aux lieux d'indétermination qui, en tant que disjonctions, marquent des enclaves dans le texte, et qui se présentent au lecteur comme des vides que celui-ci est amené à combler.<sup>561</sup>

La notion de lieu d'indétermination est nécessaire à l'installation d'un processus herméneutique, du moins en ce qui concerne la signification. Il serait tentant d'assimiler le lien à un blanc textuel. Comme le blanc, le lien sépare et unit tout à la fois. Le lien, comme le blanc, participe de *l'intentio lectoris*, manifeste la volonté du lecteur d'aller plus loin, comme il trahit son horizon d'attente.

Cependant cette notion, quand elle est appliquée aux blancs chez Iser, semble assez ambiguë. Il s'agit tout autant du blanc matériel, que des ellipses ou des changements de point de vue qui peuvent apparaître par rapport aux personnages par exemple. Il nous faut donc distinguer le « blanc » du « lien ». D'une part, pour Iser, les blanc « matériels » qui séparent les fragments textuels, sont associés à « l'axe syntagmatique de la lecture »<sup>562</sup>, axe qui n'est plus en vigueur dans les œuvres que nous étudions, ni d'un point de vue spatial ni même temporel comme on l'a vu. Nous sommes donc bien obligée de prendre en compte l'œuvre sous sa forme imprimée, et dans ce cas, nous devons considérer les œuvres de notre corpus de façon différente. D'autre part, le blanc intervient également, en référence à Ingarden cette fois, comme des absences, inhérentes aux choix de l'auteur, intervenant davantage dans le récit. Le lien est-il vraiment une « absence » ? Il souscrit à une matérialité très reconnaissable au contraire, trait de soulignement, main, et il est surtout la préfiguration d'un « quelque

---

<sup>560</sup> Et peut-être également l'aporie générique entre poésie (lié à l'instant et à la présence) et récit (associé au flux et à l'intellection).

<sup>561</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 299.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 365.

chose », caché. Il y a quelque chose « sous » le lien, alors qu'il y a quelque chose « après » le blanc<sup>563</sup>. Le lien est bien le signe d'une présence, dissimulée certes, mais d'autant plus sensible qu'elle est signifiée par l'indice qui révèle l'existence du lien. Le lien joue sur – ou peut-être sous – la profondeur et dans l'imaginaire herméneutique, participe de ce mouvement *en profondeur* qu'est l'interprétation. Le blanc agit dans une unique dimension et contribue davantage à la fabrication du sens qu'à l'élaboration de la signification. Ajoutons que le blanc ne nécessite aucune action autre qu'intellectuelle. Le lien reste une action, qui forcément met en jeu le corps du lecteur. La matérialité du lien est donc plus prégnante que celle du blanc qui demeure, au mieux, de l'ordre du visuel, parfois de la simple absence. Si le lien participe de la signification, il ne peut le faire qu'en connivence avec le corps du lecteur, de la même façon que le mouvement que l'on a étudié précédemment. Par ailleurs, le lien évidemment réside dans le choix du lecteur, qui l'active ou non (et qui peut ne pas le voir également, ce qui n'est guère envisageable dans le cas du blanc). Il demeure une potentialité, alors que le blanc ne laisse pas le choix au lecteur. Tous ces éléments contribuent à faire du lien un facteur de signification, en résonance avec la matérialité de l'œuvre, avec l'intentionnalité du lecteur, alors que le blanc demeure plus proche du sens, construit par l'auteur. La signification, quant à elle, engage davantage le lecteur. Le lien est la matérialisation de cet appel à l'engagement, alors que le blanc appartient davantage à l'objet textuel. Ainsi, le blanc tel que le concevait Iser résidait véritablement dans une absence qui paraît beaucoup moins évidente en ce qui concerne le lien lui-même qui joue bien davantage sur la présence, qu'il s'agisse de la présence du lecteur et de son corps ou de celle du texte « caché », voire surtout de l'intention de l'auteur.

Le lien est à la fois une nécessité combinatoire, puisqu'il va permettre la progression dans l'œuvre, et une sorte de « blanc » à remplir, qui procède de la signification plus que du sens. Peut-on affirmer, comme Wolfgang Iser, qu'il joue le rôle de « charnière pensée »<sup>564</sup> ? Dans son aspect combinatoire, certes, il s'agit bien une charnière, mais est-ce pour autant une « charnière pensée » ? Si les blancs dont parlent Iser correspondent, dans leur absence de contenu, dans leur vertu signalétique, d'une certaine manière au lien, qui apparaît, principalement comme « disjonction » et « conjonction » en même temps, il n'est pas certain

---

<sup>563</sup> Nous revenons à la distinction entre l'espace et le temps. Le lien peut être envisagé d'un point de vue temporel (comme nous l'avons privilégié précédemment) ou spatial.

<sup>564</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, op.cit., p. 319.

que les uns et les autres procèdent du même fonctionnement signifiant. En effet, pour Iser, le blanc entraîne nécessairement un changement de point de vue, une épanorthose herméneutique<sup>565</sup>. Peut-on affirmer qu'il en est de même pour le lien ?

Tout dépend en fait du rapport que les écrans liés entretiennent entre eux. Si l'on pense au poème spatialiste « In munda » (J. A. Figure 3), c'est exactement la question du point de vue qui est mise en scène, puisqu'on passe d'une vision extérieure à un aperçu de l'intérieur, comme nous y invite le titre. Nombreuses sont les œuvres de José Aburto qui illustrent ce principe : le lien étant perçu comme un révélateur, un procédé heuristique, il est, en soi, le facteur d'un changement de point de vue. Le fait que José Aburto ait fréquemment recours à la combinaison, qui modifie le texte, le fait varier, correspond également à un changement d'éclairage, de point de vue. Rappelons, par ailleurs, que le lecteur est souvent présent et défini par son point de vue. Sans doute peut-on également comprendre certaines pages d'Annie Abrahams de la même façon, encore que la notion de « point de vue » soit alors à prendre dans un sens plus intellectuel qu'optique. Il nous a été difficile de trouver un exemple qui prenne, comme le fait José Aburto, la notion de point de vue au sens propre. Le lien apparaît davantage comme une éventualité, ou plutôt un éventail de possibilités. Dans le « Baiser » (A. A. Figure 8)<sup>566</sup> ce sont différents points de vue qui sont proposés et non un point de vue qui peut être modifié. On peut voir ici un élément véritablement propre au numérique qui insiste dans l'interprétation davantage sur la pluralité, la confrontation voire la juxtaposition des points de vue que sur leur modification. Souvent, notamment chez Annie Abrahams, le point de vue s'inscrit davantage dans l'échange du dialogue, quand le lecteur est amené à jouer entre un « tu » et un « je » dont il ne sait lequel le représente finalement.

Néanmoins, pour que la perception de la rectification du point de vue soit pleinement sensible pour le lecteur, il est nécessaire que les écrans qui mettent en place cette variation soient perceptibles, si ce n'est en même temps, du moins quelque temps pour que la mémoire visuelle du lecteur en garde la trace. Nous revenons sur le rôle de la mémoire et de la rétention précédemment évoqué. Une certaine persistance rétinienne est essentielle pour que la

---

<sup>565</sup> Nous sommes cependant obligée d'ajouter que pour Iser, la compréhension, lorsqu'elle est associée à la mobilité du point de vue, prend pour support des textes narratifs et s'appuie sur une structure propre au récit, celle de personnages. La mobilité du point de vue dépend de la psychologie offerte par le personnage... Evidemment, on ne trouvera rien de tel dans la poésie, qu'elle soit numérique ou non. Le point de vue dont nous parlons est beaucoup plus concret, beaucoup plus matériel.

<sup>566</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/more.htm>



perception de la nuance soit pleine et entière, qu'elle s'inscrive dans la mémoire. Tel est le rôle, semble-t-il, dans « In munda » (J. A. Figure 3), de la similitude de forme et de disposition : les deux écrans se ressemblent suffisamment pour que les deux soient présents à la mémoire du lecteur. Le changement de point de vue est une variation et non un bouleversement. Tant que les œuvres jouent sur le principe de la superposition, plus que sur l'effacement, la modification du point de vue sera parfaitement sensible. Nombreuses sont les pages de *Being Human* où les fenêtres se superposent. Le cas de *GGAAG* est à la fois similaire et différent. La superposition règne au sein d'un même niveau, mais le passage à l'étape suivante efface ce qui précède. On pourra dire qu'il en est de même lorsque l'on change de poème, qu'il s'agisse d'*Entalpia* ou de *Being Human*, toutefois, *GGAAG* est à prendre comme une seule et unique œuvre, et surtout le mouvement de l'avatar gêne vraisemblablement la mémorisation...

Wolfgang Iser associe bien la notion de point de vue au caractère littéraire du texte<sup>567</sup>, mais encore une fois, cette notion est chez lui une construction faite à partir de vide, d'absence. Dans les œuvres qui nous occupent, cette idée est, au contraire, tout à faire concrète, matérielle, à prendre au sens premier. C'est le sens de la vue qui participe du changement d'optique, et non une quelconque réflexion. S'il y a interprétation, elle ne peut partir que de la matérialité et de l'œuvre, et du lecteur, dans un mouvement réflexif qui a pour origine la perception<sup>568</sup>.

Dans quelle mesure ce lieu d'indétermination peut-il contribuer à la naissance d'une interprétation poétique ? Si Alexandra Saemmer voit également, dans le lien, un lieu d'indétermination<sup>569</sup>, pour elle, comme pour Iser, l'interprétation est toujours pensée dans l'élaboration d'une continuité, d'une linéarité de sens, et jamais dans la rupture comme on aimerait peut-être à la concevoir dans un contexte poétique<sup>570</sup>. D'autre part, nous différons également dans notre conception de l'interprétation. En effet, pour Alexandra Saemmer, les

---

<sup>567</sup> À propos du texte littéraire : «[...] sa réalité objective ne se fonde pas sur la reproduction d'une réalité existante, mais bien sur une mise à disposition de points de vue sur cette réalité. » (Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanzer Universitätsreden, n°28, Constance, 1970, *L'Appel du texte*, traduit de l'allemand par Vincent Platini, Paris, Éditions Allia, 2012, p. 17.)

<sup>568</sup> De fait, nous serions finalement plus proche de la théorie d'Ingarden que de celle d'Iser. Du propre aveu de ce dernier « Ce sont moins les lieux d'indétermination qui provoquent la "concrétisation" du texte que l'émotion source qui la rend possible » (voir Iser, *L'Appel du texte*, p. 24-25.). L'« émotion-source » d'Ingarden se rapproche finalement de la part que nous attribuons au corps, par rapport à l'interprétation.

<sup>569</sup> Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipation de pratique*, op.cit., p. 26.

<sup>570</sup> On en revient encore à la distinction que nous avons soulignée par rapport au temps dans le récit et la poésie.

lieux d'indétermination qui « continuent à résister, au moins partiellement, aux tentatives d'interprétation, [...] incitent le lecteur à investir encore et encore son imagination »<sup>571</sup>. Qu'est-ce donc que l'imagination ? En quoi s'opposerait-elle à une interprétation ? L'interprétation ne serait-elle que la découverte de « l'image dans le tapis », pour reprendre la fable de Wolfgang Iser et d'Henri James ? L'interprétation n'est-elle pas une création qui demande de l'imagination ? La force, peut-être la force poétique, du lien ne provient-elle pas justement de ce travail, toujours recommencé, de l'imagination ? Pour Alexandra Saemmer, l'interprétation semble bien se confondre avec la découverte de *l'intentio auctoris* ou du moins du sens, et non de la signification. Il est vrai que l'étude à laquelle nous nous référons porte encore une fois sur des textes informatifs. Toutefois, cet appel à l'imagination du lecteur ouvre la voie à une autre vision de l'œuvre, plus poétique. La différence entre un texte informatif, tel que l'étudie Alexandra Saemmer, et un texte poétique, tel que nous tentons de les observer, ne réside-t-elle pas justement dans cette différence entre sens et signification ? Le texte informatif est principalement axé sur le sens, le lien propose une relation sans équivoque entre deux éléments, alors que l'œuvre poétique propose un lien plus « lâche », qui permettra justement l'interprétation. Evidemment, nous reconnaissons dans cette conception d'un lien « labile », donc facteur d'interprétation, ce qui constitue l'ouverture de l'œuvre, et dont son caractère, littéraire ou poétique<sup>572</sup>. Le lien apparaît donc comme une figure éminemment poétique. Nous avons souligné son rapport aux tropes, notamment à la métaphore, sa capacité à traduire une présence, ainsi que le fait qu'il soit un facteur de liberté... Plus l'œuvre est ouverte plus elle nous semble poétique.

Dans la mesure où les blancs signalent l'omission d'une relation, ils permettent au lecteur de se la représenter librement et "disparaissent" aussitôt qu'elle est établie.<sup>573</sup>

Le lien ne signale pas l'omission d'une relation mais la possibilité d'une relation. À ce titre, le lien n'est pas l'équivalent du blanc. Le lien est une possibilité dans une arborescence, un choix éventuel, une virtualité, il n'est pas un manque. Il n'est donc pas ce facteur de liberté que peut représenter le blanc, il n'est plus qu'une liberté conditionnelle. Si l'on poursuit le parallèle entre le blanc et le lien, Iser souligne l'évolution de la question du blanc dans les

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>572</sup> On retrouve la même idée chez Iser dans *L'Appel du texte*. Toutefois Iser affirme la littérarité du texte narratif principalement. Encore une fois la poésie est l'impensé de la théorie de la réception. Faut-il voir dans la poésie l'aboutissement de l'indétermination présente dans tout texte littéraire ? La poésie n'est-elle plus que le degré supérieur de la littérature et non un genre à part ?

<sup>573</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 319.

écrits de la modernité qui multiplierait ces blancs :

Les textes modernes se caractérisent par une ordonnance qui évoque les procédés attendus en vue de les transformer en blancs. Ceci se produit en général pour le rejet d'une fonction qu'ils assument traditionnellement [...] le but étant, par l'élimination des attitudes représentées par le lecteur, de retirer du texte le lecteur lui-même.<sup>574</sup>

On peut se demander si la thèse d'Iser à propos des blancs ne peut être élargie à l'écriture poétique dans laquelle le blanc n'interviendrait que comme subversion des conventions du langage. Dans ce cas, comment le langage numérique et poétique contreviendrait-il aux usages du blanc, c'est-à-dire du lien notamment ?

Le blanc réapparaît sous une autre forme dans les théories de Wolfgang Iser à travers la notion de répertoire. Cette notion est, pour lui, nécessaire à la compréhension du texte mais est-elle toujours valide lorsqu'il s'agit d'œuvre numérique ? Quelle relation le répertoire entretient-il avec l'herméneutique ? Revenons d'abord sur ce qu'en dit Wolfgang Iser :

Un thème se forme du fait que l'attention est soulevée par un problème lié au savoir du répertoire. La signifiante du thème se forme pour la représentation à partir du lieu vide (*Leerstelle*) dans le texte ; et ce lieu apparaît du fait que le thème n'est pas un but en soi, mais le signe se rapportant à quelque chose qui n'est pas donné. C'est ainsi que la représentation produit un objet imaginaire.<sup>575</sup>

La conception de la lecture telle que la présente Wolfgang Iser nous semble constamment se rapporter à la notion de *mimesis* et de référence, trahissant à la fois une certaine conception du signe, constitué d'un signifiant et d'un signifié, et une certaine acception de la littérature considérée avant tout comme représentation à reconstituer, ce qui explique son lien avec le récit. Or, nous avons vu que le signe numérique ne s'inscrit pas dans une telle logique, et que, en laissant de côté la référence, c'était également la question de la représentation qui pouvait se trouver mise à l'écart, notamment dans un contexte poétique. Il nous semble que nos hypothèses par rapport au signe ont pu nous permettre d'aborder différemment la question poétique. La notion de répertoire en elle-même ne serait-elle pas déduite finalement de celle de « référence », liée à un contexte propre à l'œuvre ? Si l'on arrive à contourner cette fameuse référence sémiotique, le répertoire garde-t-il encore tout son sens ? La forme poétique n'essaie-t-elle finalement pas de la faire oublier, de produire une signifiante qui pourrait exister en dehors de tout répertoire ? Nous rejoignons ici encore une forme d'idéalité poétique, qui se traduirait par cette invalidité du répertoire comme de la référence. Le répertoire semble avoir dans l'œuvre numérique un tout autre rôle, lié à

---

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 265.

l'opérativité ainsi qu'à l'inscription générique.

Alexandra Saemmer définit ainsi le répertoire culturel du texte numérique :

Un texte numérique contient, comme tout texte, des "répertoires" et des "stratégies". Il fait allusion à des normes sociales, des événements historiques ou des faits d'actualités, des personnalités connues, des termes renvoyant à un imaginaire (la "société d'information", la "crise de la dette"...), des croyances et valeurs partagées (le patrimoine, la famille, la protection des mineurs...) des intertextes "externes" (dictons, œuvres célèbres, émissions de télé à forte audience...) et "internes" (allusions à des faits, relations, événements exposés auparavant dans le texte), bref une multitude d'éléments qui font potentiellement partie d'un savoir commun entre le texte et le lecteur, présentés selon un certain ordre et créant les orientations opérationnelles u texte.

Certaines de ses composantes font en outre appel à des genres textuels : l'interview, le reportage, l'hyperfiction, le billet de blog personnel ou l'article d'encyclopédie, qui ont parfois une longue histoire dans l'univers de la publication papier – mémoire sociale qui préfigure également les conditions de réception.<sup>576</sup>

Le répertoire, ainsi présenté par Alexandra Saemmer, apparaît davantage comme une « allusion » ou une contextualisation que comme une référence nécessaire à la compréhension, mais n'oublions pas que le corpus étudié par Alexandra Saemmer n'est *pas* poétique. Dans les œuvres qui nous concernent, ce système allusif est bien présent, et de façon diverse pour chaque œuvre. Chacune opère avec un répertoire différent, témoignant d'une poétique propre. Qu'ajoute le clin d'œil au roman d'apprentissage du XVIII<sup>e</sup> présent dans les titres de *GGGAAG* ? Tout comme les références au surréalisme dans l'œuvre de José Aburto, elles ancrent l'œuvre dans un champ littéraire, dans une littéracie et incitent le destinataire à lire « littérairement »<sup>577</sup>. Mais si José Aburto se veut l'héritier de cette poésie, Jason Nelson s'en détourne ironiquement. Quant à Annie Abrahams, elle ne semble guère concernée par une quelconque intention littéraire, à moins que la littérarité de son répertoire nous ait échappé. Le positionnement de chaque auteur par rapport au répertoire révèle autant la posture d'écrivain, la poétique qu'il ne participe à la signification de l'œuvre.

Si pour Wolfgang Iser, le répertoire participait de la compréhension, du sens, il nous semble que, pour les œuvres de notre corpus, dans la mesure où le répertoire appartient davantage à l'allusion, il entre davantage en jeu avec la signification et non le sens. La signification tient encore à cet au-delà du texte, auquel l'allusion permet l'accès. On ne peut s'empêcher, par ailleurs, de lier signification et style. Le répertoire révèle, tout autant que l'usage du signe, comme nous l'avons vu précédemment, la poétique et le style de l'auteur.

---

<sup>576</sup> Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture et anticipations de pratiques*, op. cit., p. 41.

<sup>577</sup> Notons justement la différence entre les deux auteurs, l'un se réfère au récit, l'autre explicitement à la poésie comme nous l'avons déjà remarqué. Le répertoire confirme la différence.

Bien sûr, on pourra arguer d'un répertoire somme toute « matériel », lié à l'aspect opérationnel et, par là même, nécessaire à l'œuvre. Pour actionner *GGGAAG*, il est bien évidemment nécessaire d'avoir quelques notions « gamique », encore que... le jeu est simple, le mode d'emploi limpide... Le répertoire exigé est à la portée du plus jeune des usagers mais il ne doit pas pour autant être négligé. Les gestes qui permettent l'opérativité du texte sont du ressort du répertoire, justement parce que ce sont eux qui autorisent l'accès au texte, dans sa matérialité. Nous pouvons émettre l'hypothèse que c'est justement la défaillance de ce répertoire, comme l'indique d'ailleurs Wolfgang Iser, qui est à l'origine de la démarche herméneutique. « Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8) en est peut-être l'exemple le plus frappant. L'impossibilité de trouver le geste idéal qui fera apparaître le texte dans sa totalité est le déclencheur du questionnement du regardeur. Il est bien question d'un lieu vide. Toutefois, le vide est à la fois celui du geste impossible et celui du texte illisible. Le vide est double. Comment construire une signifiante sur un objet qui se dérobe ? Il nous semble alors que le processus de fabrication du sens est ainsi bloqué, renvoyé au regardeur même qui, faute d'objet porteur d'une quelconque signifiante, se voit contraint, d'observer sa propre incapacité et de donner un sens non à l'objet, puisque celui-ci n'existe pas, mais à sa propre action. Si le lecteur ne doit pas toujours fabriquer le texte comme il en a la possibilité dans « Mis palabras » (J. A. Figure 5) et ainsi être producteur de l'objet texte<sup>578</sup>, il est toujours amené à s'interroger sur son geste de lecture plus que sur le sens lisible de l'objet. C'est ainsi que nous comprenons *GGGAAG*. Le lecteur-joueur-regardeur trouvera plus de signifiante dans les gestes du jeu (montée, chute, progression, achèvement) que dans le texte lui-même, texte qui fait souvent obstacle par son obscurité. Il est vrai qu'ainsi, nous retrouvons également une tradition de l'illisibilité poétique. L'illisibilité poétique se construit dans une opposition finalement entre le sens inaccessible, et la signifiante, résultant de l'interdit du sens.

Révéléateur de l'intention de l'auteur, comme de celle du lecteur, le lien apparaît bien comme un signe. Toutefois, au même titre que le mouvement, il n'opère aucune relation entre un signifié et un signifiant. De cette manière, il s'avère donc davantage producteur de

---

<sup>578</sup> On peut remarquer alors une inversion de la relation objet/signifiante. Il est à supposer que le lecteur fabricant le poème aura déjà une idée en tête, préexistante, avant d'« écrire » le poème. La lecture pose évidemment le texte comme objet premier, antérieur à la démarche herméneutique.

signification que de générateur de sens. La spécificité du lien, d'un point de vue herméneutique, se révèle lorsqu'on l'envisage sous ses aspects temporels et spatiaux. En effet, il est alors susceptible de donner lieu à deux mécanismes interprétatifs, en fonction de deux conceptions temporelles, centrées, l'une, sur le flux et l'activité intellectuelle de rétention et de rectification, l'autre, sur l'instant et la perception. Le lien agit alors véritablement comme un lieu d'indétermination où le lecteur doit choisir comment se positionner par rapport au texte, quel type d'interprétation privilégier. En ce sens, il nous apparaît comme essentiellement poétique, puisque non seulement il met en valeur la matérialité et le présent, mais encore il interroge le lecteur lui-même dans son mode de fonctionnement. La poésie, à travers le lien, ne réside évidemment pas dans une représentation du monde, mais dans le questionnement du lecteur et son rapport, forcément problématique, à l'œuvre et au langage. Toutefois, contrairement à une certaine poésie moderne, centrée sur la figure de l'absence, le lien, tout en ouvrant le texte sur une pluralité de significations joue davantage sur la notion de potentialité que sur celle d'absence.

#### 3.1.4. Signifiante poétique : vers une herméneutique du genre

La démarche herméneutique est sans cesse ramenée à la matérialité de l'objet poétique, qu'il s'agisse de la matérialité du répertoire, de la matérialité de l'objet lui-même ou de la matérialité du lecteur. Le « texte » même semble effacé de l'acte herméneutique au profit de l'objet et ce phénomène se révèle patent dans l'œuvre numérique, au point qu'il pourrait constituer une caractéristique inhérente au « genre » poétique. En ce sens, la poésie numérique ne ferait qu'approfondir le travail initié par les avant-gardes<sup>579</sup>. L'œuvre poétique

---

<sup>579</sup> « C'est après tout durant cette période que les écrivains d'avant-garde et les artistes du mouvement surréaliste, après avoir vainement tenté de réconcilier expériences et perceptions, commencèrent à s'affranchir, dans des directions différentes, du principe de représentation du monde qui avait accompagné la naissance de la modernité. » (voir Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, op. cit., p. 78.)

oppose obstinément sa matérialité objective à l'emprise de l'interprétation.

Hans-Georg Gadamer semble lui-même, à la fin de sa vie, remettre en cause la prépondérance de l'interprétation et du sens lorsqu'il est question de poésie :

Cependant, s'agit-il vraiment dans de tels textes de lecture orientée vers le sens? ne s'agit-il pas d'un chant ? [*Ist es nicht ein Singen ?*] Le processus par lequel un poème parle n'est-il porté que par une intention de sens ? N'exprime-t-il pas aussi une vérité d'effectuation ? [*Eine Vollzugswahrheit*] Voilà la tâche qu'impose le poème.<sup>580</sup>

Il est nécessaire pour nous d'étudier plus précisément les relations entre les éléments d'interprétation, la matérialité et le genre poétique lui-même. C'est sans doute le tissage, voire le métissage, de la signification et de la présence qui donne naissance à une expérience esthétique et ainsi à une signification poétique<sup>581</sup>. Revenons pour un temps à la sensation :

Le but de l'art, c'est de donner une sensation poétique de l'objet, comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à observer la forme, à augmenter la difficulté et le degré de perception. L'acte de perception est une fin en soi qui doit être prolongée.<sup>582</sup>

Pour Viktor Chklovski, toute l'expérience esthétique réside dans la « perception », c'est-à-dire dans la présence matérielle de l'œuvre, et non dans l'interprétation. Wolfgang Iser, au contraire, abandonne la réalité de la perception sous prétexte « qu'il n'y a pas de réalité préexistante au texte », en oubliant la réalité matérielle de l'œuvre sur laquelle nous n'avons de cesse de revenir, en ne prenant en compte que l'aspect référentiel du signe, comme si la matérialité n'existait que dans la référence.

Contrairement à Iser et en accord avec Chklovski, nous pouvons affirmer que l'œuvre numérique tend davantage qu'une autre à brouiller la perception de l'objet – les figures d'empêchement que nous avons relevées sont là pour nous le rappeler –, mais il est bien évident que cela a pour corrélat la complication « pour l'imagination du lecteur, de la constitution de l'acte sémantique »<sup>583</sup>. Il nous semble cependant inexact que « la complication de nos perceptions ne peut renverser nos habitudes »<sup>584</sup>. Toute la théorie d'Iser repose sur la fiction et la génération d'une illusion référentielle qui semble créée par l'imagination. Pour

---

<sup>580</sup> Carsten Dutt, *Hermeneutik - Ästhetik - Praktische Philosophie : Hans-Georg Gadamer im Gespräch* Universitätsverlag Winter, 1993, *Herméneutique, esthétique, philosophie pratique. Dialogue avec Hans Georg Gadamer*, traduction de Donald Ipperciel, Montréal, Éditions Fides, 1998, p. 99.

<sup>581</sup> « Je crois que le vécu esthétique – du moins dans notre culture – nous confrontera toujours à la tension, voire à l'oscillation entre présence et signification », (voir Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, op. cit., p. 167.)

<sup>582</sup> « L'art comme procédé », Viktor Chklovski, in *Théorie de la littérature*, traduit par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 202.

<sup>583</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 326.

<sup>584</sup> *Id.*

nous, c'est réellement la perception et la sensation qui priment. L'imagination est encore trop proche de l'interprétation, qui est déjà moins sensible dans la poésie, et l'est encore moins dans les œuvres de notre corpus. À nouveau, nous voulons affirmer que ces œuvres se construisent poétiquement dans un rapport au langage qui s'éloigne de la référence pour s'approcher peut-être de la « référence » de Michel Deguy<sup>585</sup>. Le sens ne doit plus être construit dans cette approche de l'illusion, mais bien davantage dans un rapport à la sensation et à la matérialité du *medium*. La démarche herméneutique est ainsi centrée sur le lecteur, bien davantage que sur le texte.

#### 3.1.4.1. Opacité du signe

L'étude du signe numérique nous a amenée à penser que celui-ci devait être considéré bien loin de la dyade saussurienne, bien loin d'une relation avec un quelconque référent. Le signe numérique est devenu l'association entre une trace et une opération, représentative d'une intention. Le signe finalement s'écarte de la notion de sens (si celui-ci est la reconnaissance du lien avec le référent) pour ne plus être que porteur de signification qui s'effectue dans l'action du lecteur. Le signe subit alors une altération qui le conduit vers une forme de poéticité.

Le signe dans le contexte poétique, s'opacifie en se défaisant de son rapport avec le sens. Ricœur, dans *Soi-même comme un autre*, fait référence à François Récanati qui assimile la réflexivité à :

[...] un facteur d'opacité interférant avec la transparence présumée d'un sens qui, sans lui, se laisserait traverser par la visée référentielle. Il n'est pas indifférent que la réflexivité soit présentée d'abord comme un *obstacle* à la transparence recherchée dans l'acte de faire référence à ... Si, avec les Anciens et encore avec les grammairiens de Port-Royal, on définit le signe comme une chose qui représente une autre chose, la transparence consiste en ceci que, pour représenter, le signe tend à s'effacer et ainsi à se faire oublier en tant que chose. Mais cette oblitération du signe en tant que chose n'est jamais complète. Il est des circonstances où le signe ne réussit pas à se rendre absent ; en s'opacifiant, il s'atteste à nouveau comme chose et révèle sa structure éminemment paradoxale d'entité présente-absente. Or la circonstance majeure où s'atteste l'opacité du signe, c'est celle où le fait d'énonciation, en se réfléchissant dans le sens de l'énoncé, vient infléchir la visée référentielle.<sup>586</sup>

Nous pouvons avancer que le signe poétique se dégage de deux manières de la référence. Dans un premier temps, le signe poétique échappe à la référence en affichant sa

---

<sup>585</sup> Michel Deguy, « Correspondances », *op. cit.*, p. 97.

<sup>586</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, Points Essais, 1997, p. 56-57.



matérialité. Comme l'affirme Ricœur, le signe poétique n'est plus transparent, il ne s'efface pas devant la référence. Au contraire, il prend la première place, s'affiche, et de ce fait masque le sens. Le graphisme volontairement brouillon de *GGGAAG* est la preuve de cette opacité ostensible, comme le jeu combinatoire chez José Aburto, comme la fragmentation ou l'obstination machinique des poèmes d'Annie Abrahams. Annie Abrahams joue à l'évidence avec cette obscurité opposée à l'élaboration du sens dans « Comprendre » (A. A. Figure 7 A)<sup>587</sup> en décomposant le mot, le réduisant à l'état de syllabes entrecoupées, répétés. Elle ramène le mot à son unité de phonème.

L'opacité est peut-être d'autant plus prégnante que l'œuvre agit comme *Gestalt*, comme nous l'avons montré plus haut<sup>588</sup>. La page se révèle particulièrement complexe à déchiffrer puisqu'elle fait appel à plusieurs sens, dans une simultanité. L'opacité tient sans doute dans cette nécessité devant laquelle se trouve le lecteur de forcément penser et ressentir à la fois, de penser à partir de plusieurs sens à la fois. La lecture ne se joue plus uniquement dans le rapport de l'œil à l'intellection ou plutôt dans la mise en pratique d'un œil interprétatif. En devenant multimédia, l'œuvre complique forcément son interprétation.

Ainsi, dans un deuxième temps, le signe numérique gagne encore en opacité dans la mesure où il est avant tout un signe concret mais où il s'adresse aussi à la matérialité du lecteur, au corps du lecteur. Là encore, l'aspect multimédia joue le rôle de révélateur du corps, dans son entier, dans toutes ses facultés perceptives du lecteur. La matérialité est donc double, l'opacité s'en trouve encore renforcée. Cependant, cet obscurcissement n'est concevable que dans une perspective d'interprétation, elle-même donnée comme une forme d'éclaircissement de la pensée. Si l'on abandonne cette perspective d'opposition binaire, le sensible n'est plus si opaque, il n'est « que » sensible. Il semblerait qu'alors il remplisse une fonction poétique, dans la mesure où la poésie, de plus en plus, échappe à l'interprétation, revendique cette opacité. L'opacité peut être pensée dans une tension avec l'interprétation ou comme « seulement » une marque de présence. En revenant à une perspective phénoménologique, il s'agit pour nous d'essayer d'échapper à un système de pensée binaire qui oppose mécaniquement présence et interprétation, opacité de l'objet matériel et clarté de l'interprétation subjective. L'opacité ne peut se penser que dans cette perspective contradictoire ; si l'on abandonne ce système, l'opacité perd sa connotation négative pour

---

<sup>587</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/ohno.htm>

<sup>588</sup> 3.1.1.1. Le mouvement facteur d'unité de la page.

être simple et évidente présence au monde et par là même présence poétique.

Par ailleurs, on peut se demander si l'opacité poétique n'appelle pas une forme d'interprétation, elle-même plus mystérieuse, qui relèverait davantage de l'intuition que de l'intelligence interprétative. Yves Citton, s'inspirant de Gilles Deleuze, propose une étonnante définition de l'interprétation qui correspond étrangement à notre acception d'une lecture et d'une interprétation poétiques :

L'interprétation [...] apparaît comme relevant du pressentiment, de l'intuition, du tâtonnement et du hasard, de l'art et de la voyance [...] Son activité est orientée par une certitude subjective instantanée, à travers laquelle *on sait* qu'on a trouvé quelque chose *sans savoir* encore ce que l'on a trouvé.<sup>589</sup>

Dans cette définition, nous retrouvons la prédominance, dans l'élaboration d'une signification, de la « subjectivité » – nous avons suffisamment parlé de lyrisme pour ne pas y revenir ici – mais surtout c'est l'intérêt pour la figure de la fragmentation du processus d'interprétation qui nous intéresse ici. L'interprétation ne conduit pas, dans ce cas-là, à la construction d'un objet cohérent, conscient mais davantage à « quelque chose » de vague, de troué, voire d'innommable « sans savoir encore ce que l'on a trouvé ». Notons également que la subjectivité se place dans l'instant, et non plus dans une perspective chronologique. L'interprétation apparaît ici comme une révélation sans évidence<sup>590</sup>.

### 3.1.4.2. Réflexivité

Cette opacité, parce qu'elle provient du signe, parce qu'elle touche le lecteur dans son corps, provoque une forme de réflexivité qui peut être associée à l'interprétation dans la mesure où elle sous-entend une distance du sujet, mais elle est également présence au monde puisqu'elle provient de la matérialité de l'objet poétique et de la matérialité du lecteur.

Pour Iser, « le point de vue du lecteur s'enrichit d'une qualité stéréoscopique : le lecteur acquiert la capacité d'observer ce dans quoi il se trouve »<sup>591</sup>. Ce détachement de soi est fondamental pour l'élaboration de la signification. Nous pouvons également retrouver cette attitude du lecteur interprétant dans la conception de la lecture d'Yves Bonnefoy qui,

---

<sup>589</sup> Yves Citton, *L'Avenir des humanités, Économie de la connaissance ou culture de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 2010, p. 52.

<sup>590</sup> Mais l'intuition mise en avant par Yves Citton n'est finalement pas très différente de la boucle herméneutique telle que l'évoque Dominique Combe dans *La Pensée et le style*, en reprenant les travaux d'Emil Staiger (voir Dominique Combe, *La Pensée et le style*, op. cit., p. 112.).

<sup>591</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 350.

elle, s'attache davantage au genre poétique qu'au récit :

Pour résumer mon idée de cette forme de la lecture qui tend à la poésie, j'aurais pu dire qu'elle demande de lever les yeux de la page, et donc de regarder le monde comme toujours inconnu, toujours "vierge et vivace" que les écrits interprètent mais par là même dérobent sous le jeu de possibles qui sont à chaque fois moins que lui. Et j'aurais pu ajouter que le sens des mots d'un texte ne peut commencer à valoir qu'après la vérification qui consiste, instinctivement d'ailleurs, à en recharger les mots de nos souvenirs ou de nos expériences présentes.<sup>592</sup>

Nous reconnaissons ici une perspective phénoménologique dans laquelle, l'Ek-sistence est déjà ce phénomène qui conduit à sortir de soi pour aller vers le monde et lui donner un sens. L'interprétation ne peut se distinguer de ce mouvement d'extériorisation et la lecture, ou plutôt le lecteur, comme l'existence, pour se faire herméneutique, se doit également de sortir d'elle-même. On retrouve alors ce que l'on pourrait appeler interprétation mais que nous préférons nommer « signification ». L'interprétation, quand elle se fait réflexive, demande cette sortie de soi-même, réclame de s'abstraire de la matérialité et de l'immersion que nous avons précédemment évoquées, mais reste néanmoins centrée sur la figure du lecteur.

À nouveau, comme l'opacité, la réflexivité peut se rencontrer à deux niveaux, en ce qui concerne le signe lui-même et au sujet du lecteur. Parce que sa vision nous semble plus intéressante que celle d'Iser, et surtout parce qu'il est enfin question de poésie, nous voulons nous attacher aux propos d'Henri Meschonnic :

[...] la poésie est la critique du signe, de l'opposition en série du corps et de l'âme, de la lettre et de l'esprit, forme et contenu, signifiant, signifié. Là où tout allait bien pour le signe, elle installe une question dont elle empêche la réponse : qu'est-ce que signifier ?<sup>593</sup>

L'interprétation du signe poétique serait la révélation d'une tension au niveau du signe et la poésie apparaît comme la remise en cause de toute dualité. Rappelons que l'idée d'opacité précédemment évoquée ne se comprend que dans le cadre d'une telle dualité. Cependant, la réflexivité ou la « critique du signe » entraîne forcément une réflexivité du lecteur et on finit par se demander si la réalité, initialement référentielle, ne se trouve pas à l'autre bout d'une chaîne herméneutique, et si le lecteur n'est pas forcé, face à tous ces procédés réflexifs de se tourner vers sa propre réalité, dont l'anomalie poétique a pu lui révéler un aspect méconnu, si ce n'est l'inanité. L'œuvre en tant que passage à la limite renvoie le lecteur à sa propre situation, à sa propre matérialité. C'est bien ce sentiment lié à

---

<sup>592</sup> Yves Bonnefoy, *op.cit.*, p. 238.

<sup>593</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, Verdier Poche, 2009, p. 62.

notre propre corporéité qui nous a saisie face à « Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8). C'est également ce que le lecteur joueur ressent, notamment lors de ses échecs, à différents niveaux de *GGGAAG*. C'est encore cette corporéité qu'évoque Annie Abrahams dans la plupart de ses poèmes. Il est difficile de ne pas trouver un poème dans lequel le corps n'est pas mentionné, même si c'est cette relation au corps, *via* le numérique, qui est la plupart du temps remise en question. On ne citera ici que l'exemple maintenant bien connu du « Baiser » (A. A. Figure 8)<sup>594</sup>. L'opacité renvoie non seulement à une tension au niveau du signe mais également au niveau du lecteur lui-même. C'est peut-être dans cette réflexivité, dans ce retour sur soi que se rencontre la réponse à la question que pose la poésie selon Henri Meschonnic. L'objectif demeure le même : le lecteur se voit obligé de remettre en cause ses représentations<sup>595</sup>. Ainsi, l'œuvre serait poétique dans la mesure où elle interrogerait la référence, non comme le récit en faisant un détour par une illusion extérieure, mais en ramenant au contraire le lecteur vers lui-même. Pour Ricœur, « La réflexivité pouvait alors sans difficulté apparente être assimilée à une sorte subtile de référence, la référence à l'événement du monde qu'est l'énonciation »<sup>596</sup>. Le lecteur, en participant à l'action, contribue également à l'énonciation. Il est logique qu'il devienne dans cette attitude réflexive et immersive son propre référent. Nous retrouvons ici encore une fois ce que nous avons pu dire au sujet du lyrisme, la poésie ne cesse de tendre un miroir, parfois brisé, au lecteur.

On nous opposera l'exemple de *GGGAAG* qui visiblement s'apparente au récit par sa forme ludique alors que son auteur revendique une intention poétique. Jason Nelson ne cesse de clamer l'appartenance de son œuvre au genre poétique, pourtant *GGGAAG* propose une linéarité narrative, qui, parfois, se traduit par une linéarité visuelle, elle-même caractéristique du récit. Quel lien peut-on faire entre cette forme délibérément choisie par Jason Nelson, le principe herméneutique, et la réflexivité poétique que nous tentons d'identifier ? En quoi la narration qui nous est proposée sert-elle la production de sens, et est-elle productrice de sens poétique ? Pour Gumbrecht, « le discours narratif ouvre un espace dans lequel des

---

<sup>594</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/telkus.php> .

<sup>595</sup> « La complication de l'activité de représentation nous oblige à abandonner certaines de nos images mentales, à critiquer les produits de notre propre imagination et, dès lors, à imaginer des représentations que nous n'aurions pu concevoir, avant de nous défaire de nos déterminations habituelles » (voir Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 326.).

<sup>596</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 68.

représentations multiples peuvent être intégrées et organisées en séquence »<sup>597</sup>. Il semble assez évident que la forme aide à la construction d'un sens, dans la mesure où elle imprime une structure, qui plus est une structure téléologique, tendue vers le but du jeu. Il est possible de penser que le jeu, qui offre une vision schématique, tend également à uniformiser les différentes interprétations possibles. Cependant, la « vision du monde » dessinée par Jason Nelson est sciemment caricaturale et par là même univoque. Le point de vue possible ne peut diverger du sens du jeu. Mais, encore une fois, faut-il prendre cette intention simplificatrice au premier degré ? L'intention de Jason Nelson n'est-elle pas au contraire de dénoncer cette simplification abusive liée aux « *systems of belief* », aux « systèmes de croyances », dont les théories de l'interprétation font peut-être partie ? La caricature aisément reconnaissable est assurément un indice d'ironie qui permet d'identifier la dénonciation même de la structure narrative, l'abus qu'il est fait du récit même dans nombre de discours. Il semblerait que ce soit le moyen qu'ait inauguré Jason Nelson pour interroger le principe de la référence. En reprenant le schéma narratif, Jason Nelson se propose de questionner le monde et sa référence, et c'est dans cette intention qu'il rejoint la poésie. C'est donc le travail, encore une fois réflexif, mais sur le genre comme système de représentation du monde, qui amène à une visée poétique. Le même mouvement réflexif d'interrogation du monde est identifié dans le travail d'Annie Abrahams, mais si Jason Nelson utilise l'ironie pour introduire une forme de réflexivité, somme toute assez « littéraire », Annie Abrahams, procède tout à fait différemment, en ayant davantage recours à des procédés purement opérationnels. En effet, l'autrice, contrairement à Jason Nelson ou José Aburto, mobilise très largement le lien et l'hyperlien ; la structure de l'œuvre prend alors une forme arborescente. Dans quelle mesure cette structure, qui nécessite la prise en compte du virtuel de la part du lecteur, influe-t-elle sur l'interprétation ? Comment la perception du chemin parcouru peut-elle contribuer à l'émergence du sens ? Le sens n'apparaît-il pas alors comme un parcours, une déambulation et non plus un objectif final ? Il est certain que la perception de chemins parallèles et virtuels altère l'idée d'un sens unique et définitif. Le sens ne peut alors qu'être pluriel, gardant peut-être une part d'insaisissable. On retrouve alors l'idée de la structure d'horizon, participant d'un sens peut-être inaccessible. Le travail d'Annie Abrahams, qui place au centre de son

---

<sup>597</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, op. cit., p. 71.

œuvre la notion même de dispositif, amène ainsi le lecteur à s'interroger non seulement sur les représentations du monde, mais sur le rapport au numérique même dans la question sur la production de sens. C'est peut-être Annie Abrahams, plus que Jason Nelson ou José Aburto, qui illustre le propos précédemment cité de Meschonnic, et qui, même si le mot n'est jamais présent dans son œuvre, mérite l'appellation de « poésie », au sens de critique du signe et de l'interprétation, par le biais, comme nous voulons le croire, de l'implication réflexive du lecteur.

Revenons finalement à la question du genre poétique, puisque toute notre étude du signe nous y ramène. On peut se demander si la perception que nous avons soulignée – et ses liens avec l'interprétation et la signification – ne constitue pas justement la spécificité poétique. L'interprétation ne se fait que dans une union de tous les sens, dans une prise de conscience de l'œuvre en tant que *Gestalt*, échappant à la notion d'objet, dans une prise de conscience qui serait union avec ce qu'il ne faut plus appeler un objet mais un poème. Tout ceci nous amène justement à la notion de genre poétique et à la façon dont elle peut être remise en question, dans ce qui est davantage une affirmation qu'une négation.

Le signe numérique, mouvement ou lien, se caractérise par une absence de référent. On pourrait y voir une absence de matérialité, une coupure d'avec « une certaine réalité ». Cependant, cette « réalité » évoquée par la référence s'approche davantage de la représentation, or la poésie n'est pas représentative. Paradoxalement, en abandonnant la référence, le signe, numérique et poétique, ne perd pas sa matérialité, au contraire, il en gagne, puisqu'en tant que potentiel d'action, il devient son propre référent.

Le processus herméneutique ne se joue plus dans la béance entre signifié et signifiant, mais davantage dans le processus immersif de soi au signe, *via* l'action justement. La compréhension pouvait être comprise précédemment en fonction d'une dimension spatiale induite par le rapport au monde référentiel<sup>598</sup>. Le rapport entre signifié et signifiant était perçu comme une distance. Nous émettons l'hypothèse qu'avec le numérique, c'est davantage la dimension temporelle qui l'emporte sur la perception spatiale du signe. Pour rappeler les

---

<sup>598</sup> Nous avons beaucoup travaillé par rapport à la notion d'horizon, de « structure d'horizon » telle que la propose Michel Collot dans *Poésie moderne et structure d'horizon*. La perception du langage poétique est dominée par la métaphore spatiale, comme l'indique le terme d'« horizon », même si Michel Collot n'omet pas la possibilité d'un horizon temporel. Il s'agit pour nous de privilégier dans le signe numérique l'aspect temporel plus que spatial.

propos d'Alexandra Saemmer, s'il y a un « avant » et un « après »<sup>599</sup> du signe numérique, c'est que la perception comme la compréhension du signe numérique doivent être perçues dans leur dimension temporelle. Toutefois, le signe numérique n'est poétique que parce qu'il s'inscrit non dans une unique temporalité mais dans deux temporalités distinctes, celle du flux et celle de l'instant. L'importance de cette union temporelle des deux procès de la lecture altère profondément l'herméneutique que l'on ne peut plus distinguer du déchiffrement. Sens et signification sont fondus dans une même temporalité par l'action. Il y a fort à parier que cette confusion des temporalités participe de l'opacité du signe, telle que nous l'avons relevée. Le signe, en se dépouillant de sa relation au référent, perd sa lisibilité, devient opaque. La matérialité du signe, faisant écho à celle du décodeur, demande une interprétation qui ferait moins appel à la conscience – considérant l'interprétation comme une alternance de rétention et protention – mais davantage à une intelligence plus « obscure » : l'intuition. En même temps l'opacité imprime au signe une forme de mouvement dialectique : réduit à sa matérialité, il suscite le questionnement interprétatif du lecteur, et l'interprétation naît alors du mouvement réflexif du lecteur sur sa propre lecture. Le signe se fait alors poétique parce qu'il naît de tensions et est lui-même source de tension que le lecteur vit dans sa conscience comme dans sa chair de lecteur. C'est dans cette tension que le signe se fait signifiant.

La conception du signe que nous avançons, dans son refus de la référence, dans sa négation de la représentation, s'inscrit dans une volonté de privilégier la matérialité et l'expérience, sur la spiritualité et une certaine forme d'interprétation. Ainsi la signification que nous tentons de mettre au jour relève-t-elle, par l'engagement du lecteur, bien davantage de l'expérience que de l'interprétation. L'importance que nous sommes obligée d'accorder au corps du lecteur va dans le sens de cette valorisation interprétative de l'expérience. Cette conception sémiotique ne peut qu'être liée au surgissement d'un être au monde du lecteur.

---

<sup>599</sup> « [...] l'expérience temporelle du lien fondée sur un avant et un après » (voir Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture et anticipations de pratiques*, op. cit., p. 23.).

## 3.2. Du sujet-lecteur à l'être-lecteur

[...] l'interprétation est à la charnière du linguistique et du non linguistique, du langage et de l'expérience vécue (quelle que soit celle-ci) ; ce qui fait la spécificité des herméneutiques, c'est précisément que cette *prise* du langage sur l'être et de l'être sur le langage se fait sur des modes différents.

Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*<sup>600</sup>

L'étude du signe numérique dans un contexte poétique nous a mise face à une contradiction évidente, qui est sans doute le propre de tout écrit poétique moderne : le signe numérique a gagné en matérialité mais a entraîné de ce fait une prise de distance, elle-même inhérente à tout acte herméneutique. La signification, telle que nous l'avons présentée, advient de deux façons : elle est liée à l'immédiate perception ainsi qu'à un retour du lecteur sur lui-même. C'est également ce que nous avons essayé de montrer dans nos réflexions sur le lyrisme, l'œuvre numérique ramène le lecteur-regardeur-joueur à lui-même *via* l'expérience. Nous avons souligné la présence sémiotique ainsi que le mouvement réflexif induit par chacune des œuvres de notre corpus. Cependant, la présence a suscité une interprétation qui s'opère, grâce à la spécificité du signe numérique, en dehors de la référence à un monde préexistant. La seule référence tient au lecteur, puisqu'il est à l'origine de l'action,

---

<sup>600</sup> Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique, op. cit.*, p. 103.



puisqu'il est le récepteur et l'opérateur de la matérialité. Ce « retour au lecteur » comme référence s'accompagne d'une dimension noématique<sup>601</sup>, dont participe évidemment le procès herméneutique.

Il s'agit désormais d'observer de façon plus précise comment advient cette naissance de soi à soi. À nouveau, nous retrouvons chez Ernst Cassirer l'illustration – et l'inspiration – de notre propos :

Le moi n'exerce plus seulement une activité originelle de constitution d'images, mais acquiert en même temps de lui-même une connaissance de plus en plus approfondie. Et ce n'est que par là que les frontières entre le monde "subjectif" et le monde "objectif" ressortent avec une clarté et une rigueur véritables. C'est une des tâches les plus importantes de la critique générale de la connaissance que de formuler les lois selon lesquelles on pose ces frontières dans le domaine théorique, avec les méthodes de la pensée scientifique. Elle montre que l'être "subjectif" et l'être "objectif" ne s'opposent pas dès le départ comme des sphères immuablement dissociées, parfaitement déterminées quant à leur contenu, et que l'un et l'autre n'acquièrent leur précision conceptuelle que dans le procès de la connaissance et en fonction des moyens et des conditions de celui-ci.<sup>602</sup>

Pour Ricœur, herméneutique et ontologie vont de pair<sup>603</sup>. Nous allons essayer de montrer qu'il en est de même pour le cas particulier du lecteur de poésie numérique. Il s'agit pour nous de dépasser le rapport sujet/objet et de nous interroger sur la manière d'être avec le *medium* et en même temps que le *medium* avec le monde, manière d'être avec le *medium* dans le monde, au sein de la lecture. En quelque sorte, c'est au rapport entre le *Cogito* du lecteur et son être au monde auquel nous essayons de nous confronter<sup>604</sup>. Nous n'avons eu

---

<sup>601</sup> Nous ne faisons que suivre la démarche de Cassirer : « Toutes les grandes fonctions spirituelles partagent avec la connaissance la propriété fondamentale d'être habitées par une force originellement formatrice et non pas simplement reproductrice. Loin de se borner à exprimer passivement la pure présence des phénomènes, une telle fonction lui confère, par la vertu autonome de l'énergie spirituelle qui se trouve en elle, une certaine "signification", une valeur particulière d'idéalité. Cela est aussi vrai de l'art que de la connaissance, de la pensée mythique que de la religion : le monde d'images dans lequel vit chacune de ces fonctions spirituelles n'est jamais le simple reflet d'une donnée empirique ; il est au contraire produit par la fonction correspondante suivant un principe original. Toutes les fonctions de l'esprit engendrent ainsi leurs propres configurations symboliques qui, bien que fort différentes des symboles de l'intellect, ne leur cèdent en rien quant à la valeur de leur origine spirituelle. [...] Il convient donc de voir en elles non pas les différentes manières qu'aurait un réel-en-soi de se révéler à l'esprit, mais bien les diverses voies que suit l'esprit dans son processus d'objectivation, c'est-à-dire dans sa révélation à lui-même. » cité par Alina-Elena Romascu, (« Le signe multimédia », *Communication, op. cit.*).

<sup>602</sup> Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques, 1. Le langage*, Éditions de Minuit, 1972, p. 32.

<sup>603</sup> « Comprendre est inséparable de se comprendre [...] l'univers symbolique est le milieu de l'auto-explicitation ; ce qui veut dire, d'une part : il n'y a plus de problème de sens, si les signes ne sont pas le moyen, le milieu, le médium, grâce à quoi un existant humain, cherche à se situer, à se projeter, à se comprendre. », Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, op. cit.*, p. 237.

<sup>604</sup> « Une élucidation simplement sémantique reste "en l'air" aussi longtemps qu'on n'a pas montré que la compréhension des expressions multivoques ou symboliques est un moment de la compréhension de soi ; l'approche *sémantique* s'enchaînera avec une approche *réflexive*. Mais le sujet qui s'interprète n'est plus le *Cogito* : c'est un existant, qui découvre, par l'exégèse de sa vie, qu'il est posé dans l'être avant même qu'il se pose et se possède. », (*Ibid.*, p. 33.)

de cesse de montrer le déplacement qu'opérait la poésie numérique en posant au cœur de sa démarche le lecteur. La présence poétique, comme l'interprétation quand elle passe notamment par le corps, permet de positionner le lecteur dans le monde, de renouer avec une forme de *Da-sein*. En effet, l'interprétation ne peut être dissociée de la constitution d'un soi, et peut-être d'une redéfinition de ce soi. Ricœur reprend cette idée à travers la relecture d'Heidegger : « Interpréter, lit-on dans *Être et Temps*, c'est développer la compréhension en disant en tant que quoi (*als was*) nous comprenons quelque chose »<sup>605</sup>.

Pouvons-nous repérer une tension entre l'être-là, appelé par la matérialité, et la réflexivité, générée elle-aussi par cette matérialité ? Quel lecteur, quel sujet, la poésie numérique révèle-t-elle ? Celui du *Da-sein* ou celui du *Cogito* ? Comment l'œuvre numérique se joue-t-elle de la dialectique entre les deux ? Quoi qu'il en soit, c'est bien *l'être* du lecteur qui doit être au centre de notre réflexion désormais.

### 3.2.1. Destruction et restauration du lecteur

L'avatar du joueur de *GGGAAG* meurt régulièrement, pour mieux renaître. Sans doute peut-on considérer cette mise en scène comme une autre hypostase destructrice et restauratrice de la figure du lecteur. Et si la visée ultime de la poésie numérique était justement de rompre avec les habitudes anciennes et de donner naissance à un « nouveau » lecteur<sup>606</sup> ? Il serait alors nécessaire de détruire le lecteur pour mieux le reconstruire. L'école kleinienne propose une théorie de la création qui peut être pertinente pour observer les œuvres numériques. Selon Michel Collot, elle confère « une place centrale à la dialectique de la perte et de la réparation ; de la construction et de la destruction »<sup>607</sup>. Si Michel Collot utilise

---

<sup>605</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 82.

<sup>606</sup> La poésie numérique ne ferait alors que reprendre le projet de la poésie « moderne » des avant-gardes.

<sup>607</sup> Michel Collot, *La Matière-émotion*, Puf, 1997, p. 129.

Nous n'avons eu de cesse de repérer dans les œuvres-mêmes deux mouvements : le premier tendrait à l'unité, nécessaire à la compréhension de l'œuvre et il s'agirait davantage du versant réparateur de l'œuvre, de la position dépressive ; le deuxième relèverait davantage de la rupture, voire de l'agression du lecteur qui

ces propositions pour éclairer la génétique poétique et notamment celle de Supervielle et de Michaux, il serait peut-être également judicieux d'appliquer ces hypothèses non plus à l'auteur et au poème mais au lecteur lui-même. Il nous semble que l'écran entretient avec le lecteur-spectateur un rapport subtil, pervers peut-être, et lui tend un miroir, incandescent, au pouvoir non dénué de violence. Gumbrecht dans son *Éloge de la présence*, identifie un moment-clé de l'histoire de la critique où celle-ci se serait intéressée non plus à la signification mais « aux problèmes concernant l'émergence de la signification »<sup>608</sup>. Nous partons du principe que, d'une certaine façon, il en est de même pour l'œuvre numérique qui attire davantage l'attention de son lecteur non sur le sens mais sur la matérialité qui peut produire un sens. C'est ainsi que la figure du lecteur se voit, dans un premier temps, détruite et n'existe plus qu'en tant qu'exécutrice des ordonnances sémantiques du texte pour renaître dans un deuxième moment dans le regard de celui qui observe comment une signification pourrait apparaître. Mais comment l'œuvre numérique pourrait-elle procéder à une destruction du lecteur sans se détruire elle-même ? Peut-on aller plus loin que l'empêchement de la lecture ? Dans quelle mesure la matérialité du *medium* joue-telle un rôle dans cette entreprise de démolition, si elle est avérée ?

### 3.2.1.1. Destruction poétique du lecteur

José Aburto évoque dans le paratexte qui accompagne « In munda » une forme de violence à laquelle nous n'avons pas été immédiatement sensible : « *La agresion subyacente en el titulo y en la sintetizacion del acto sexual busca transmitir una sensaion morbida a partir de elementos sencillos y limpios* » [L'agression sous-jacente dans le titre et dans la synthèse de l'acte sexuel cherche à transmettre un sentiment morbide à partir d'éléments simples et évidents]. La violence mentionnée ici n'est pas exercée sur le lecteur, mais plutôt par le lecteur, d'une manière évidemment symbolique. À moins de partir de l'idée que toute violence s'exerce d'abord sur son auteur, il nous faut chercher ailleurs des traces plus évidentes d'éventuelles agressions sur le lecteur. Dans « Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8),

---

correspondrait davantage à la phase schizoparanoïaque, à la perte). Il nous semble que ces deux mouvements sont inhérents au processus d'herméneutique, le premier étant associé à la compréhension du sens, le deuxième permettant la distanciation, l'élaboration de la signification.

<sup>608</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, op. cit., p. 33-34.

le lecteur assiste à son propre échec de lecture. L'écran est le témoin objectif, objectivé de la faillite du geste de lecture. Encore une fois, nous insistons sur l'importance de la vision, *via* l'écran, qui permet au lecteur d'hypostasier sa propre débâcle. L'écran n'est que le miroir du lecteur où celui-ci se voit dépossédé de sa maîtrise de la lecture et du langage. Il n'est plus l'origine de la création du sens par son acte de lecture. L'objet-texte résiste, lui oppose son impénétrabilité, son opacité avons-nous dit plus haut.

Cette destruction du lecteur ne va pas sans une certaine forme de violence. Pour Merleau-Ponty, l'expression littéraire « renouvelle sans cesse la médiation du même et de l'autre, elle nous fait vérifier perpétuellement qu'il n'y a signification que par un mouvement, violent d'abord, qui passe toute signification »<sup>609</sup>. La violence inhérente à la littérarité nous semble exacerbée par l'œuvre numérique, parce que celle-ci n'existe que dans un contexte communicationnel, parce qu'elle met en cause un lecteur très matériel. Chacune des œuvres de notre corpus, à un moment ou à un autre, fait violence au lecteur. Violence que l'empêchement de la lecture dans « Arcoiris paranoïco », violence que le mouvement frénétique suscité en retour par la frustration du texte, violence que l'invasion des *pop up's* d'Annie Abrahams, violence que ce désir obsessionnel de fermer ces *pop up's*, violence du jeu de Jason Nelson, liée à la frustration de l'échec de nos tentatives renouvelées et violence, ultime, que le simulacre de la mort de l'avatar...

Hans Ulrich Gumbrecht met lui aussi en valeur une forme de violence qu'il lie à l'espace, dimension privilégiée selon lui dans la culture de la présence et particulièrement sensible dans l'œuvre numérique. Le lien, par exemple, relève d'une certaine spatialisation agressive, d'une part parce qu'il surgit du néant, d'autre part parce qu'il s'impose dans un espace<sup>610</sup>. On peut toutefois se demander s'il n'y a pas également une violence faite au lecteur non seulement par l'intrusion dans son intimité, mais également par une contrainte liée à la temporalité de la lecture. L'accélération propre au numérique, comme l'imposition d'un temps limité relèvent évidemment de la contrainte, donc de la violence. Gumbrecht associe davantage la dimension temporelle à la « culture de l'interprétation »<sup>611</sup>. Il est étonnant que

---

<sup>609</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 197-198.

<sup>610</sup> « [...] l'épiphanie implique toujours l'émergence d'une substance et, plus spécifiquement, l'émergence d'une substance qui semble surgir de rien, on peut en effet postuler qu'il ne peut y avoir d'épiphanie et donc de vécu véritablement esthétique sans notion de violence, car il n'y a pas de vécu esthétique sans épiphanie, c'est-à-dire sans événement produit par une substance occupant l'espace. », Hans Ulrich Gumbrecht, *op. cit.*, p. 173-174.

<sup>611</sup> « Le temps, en revanche, est la dimension primordiale dans toute culture de signification, car il semble y avoir un lien inévitable entre la conscience et la temporalité. » *Ibid.*, p. 131.

la temporalité soit systématiquement évacuée des théories de la présence. Est-ce parce que le temps apparaît davantage comme une construction que comme une donnée sensible ? L'originalité de l'œuvre numérique réside pour nous également dans cette prise en compte de la dimension concrète du temps, de l'inscription du temps dans l'œuvre. L'exemple d' « Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8) nous montre que la violence esthétique est liée à la dimension temporelle. Mais la violence est peut-être davantage associée à l'espace parce qu'elle porte atteinte au corps, qui constitue une donnée spatiale du sujet. Si, pour Merleau-Ponty, elle<sup>612</sup> s'adresse à nos corps et « passe toute signification », elle nous paraît cependant nécessaire pour que la signification advienne, et qu'elle advienne justement par le corps. Étrangement, dans un univers soi-disant « dématérialisé », il est nécessaire de rappeler que la signification ne peut advenir que par ce que nous avons de commun, que par le corps qui constitue notre être commun au monde, et le rappel de cet être commun nécessite cette violence. La violence ramène au réel, au monde partagé, à ce corps qui est le nôtre et qui est celui de l'autre également. La signification ne peut naître que de ce partage. En effet, la violence permet une forme de chosification de soi, de son corps, qui peut rétablir la distance nécessaire à la réflexion, et donc à l'interprétation.

La violence a bien affaire avec la présence poétique et c'est bien ce que semblait souligner Merleau-Ponty. Elle est présente dans l'œuvre elle-même, mais, et là se trouve l'originalité de l'œuvre numérique, elle est aussi présente dans la réaction du lecteur. Le lecteur peut également se retrouver acteur de la violence : on pense alors à la page d'Annie Abrahams « toucher » où le lecteur est cette fois l'agent de l'intrusion. Encore une fois, la poésie numérique joue de la place accordée au lecteur qui est toujours à la fois sujet et objet, agent et patient, corps et esprit. Nous voudrions ici revenir sur une œuvre d'Annie Abrahams qui nous semble particulièrement intéressante pour aborder le lien entre la violence et la prise de conscience, la renaissance du lecteur, du sujet devant l'ordinateur. Dans l'œuvre « Separation/séparation » (A. A. Figure 10)<sup>613</sup>, l'autrice met en scène une situation douloureuse, énoncée clairement même si le sujet de l'énonciation est quant à lui loin d'être clair, et c'est ce qui fait une grande partie du charme de l'œuvre. Dans une relation concrètement spéculaire, elle invite le lecteur à exprimer sa douleur face à l'écran « *Show the pain* » [Montrez la douleur]. La douleur dont il s'agit ici est bien une douleur qui s'exprime par

---

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>613</sup> <https://www.bram.org/separation/indexfr.htm>

le corps. Le corps devient un signe, devient signifiant. En même temps s'inscrivent sur l'écran les mots « *you don't feel my pain* » [tu ne sens pas ma douleur]. La douleur est redoublée par le sentiment d'incompréhension, elle n'est plus seulement physique mais morale. L'image de la douleur s'en trouve démultipliée, douleur exprimée « hors champ » par le spectateur, douleur exprimée par l'énonciateur, douleur simulée, douleur accentuée par l'absence de reconnaissance. Une violence vient s'ajouter encore : régulièrement un *pop up* – et nous retrouvons le caractère intrusif et agressif de ce procédé – interrompt la plainte qui s'écrit à l'écran : « *you don't have the right attitude in front off your computer* » [le comportement que vous avez devant votre ordinateur est inapproprié]. La remontrance est d'autant plus inquiétante qu'elle vise le lecteur réel, celui qui vient de faire une grimace à l'écran, de se caresser le dos... Nous reconnaissons le procédé d'interpellation qui nous avait semblé si caractéristique de l'œuvre numérique, procédé dont l'effet le plus perturbateur est de brouiller les espaces, de franchir les limites, de faire ingérence dans l'espace proxémique. Maintenant quel est l'effet produit par cette œuvre ? En quoi la violence peut-elle contribuer à réparer ou faire naître le lecteur ? Les encarts proposant des exercices, donnant la première place au corps au toucher, ont visiblement à faire avec un but réparateur, mais l'objectif est bien dans la prise de conscience de soi, de soi dans un milieu numérique. Les termes « aware » [conscient] « *awarness* », [prise de conscience] reviennent lorsqu'Annie Abrahams commente sa propre œuvre<sup>614</sup>. La violence que l'œuvre évoque mais aussi reproduit, en impliquant physiquement le lecteur, permet bien de prendre conscience de son être<sup>615</sup>, de son comportement devant l'écran. C'est la relation spéculaire à l'écran qui permet au lecteur de réfléchir et de renaître.

Cette violence a donc part à la destruction du lecteur mais également à sa mise à jour. Si elle participe souvent de la destruction de la fonction de lecteur, elle contribue à

---

<sup>614</sup> "A Toast to the Flash Generation," entretien avec Dene Grigar, Electronic Literature Lab, Washington State University Vancouver et the Electronic Literature Organization. (31/12/ 2020).

URL : <https://vimeo.com/channels/1666293> (page consultée le 22/01/2021)

<sup>615</sup> C'est également ce que découvre la journaliste Ania Szremsky :

« *This is also to say that Separation / Séparation shakes me back into myself, makes me itchily aware of my being, instead of allowing me to believe I have dissolved into an immaterial receptacle for receiving entertainment, which is how I most enjoy feeling in front of a screen.* »

[Ceci aussi pour dire que « Separation / Séparation » me secoue à nouveau, provoque une démangeaison et me fait prendre conscience de mon être, au lieu de me laisser croire que je me suis soluble dans un réceptacle immatériel pour recevoir des divertissements, ce qui est ce que j'aime le plus ressentir devant un écran.]( Ania Szremski, « Revisiting the net artist's Flash poem Separation / Séparation », *4Columns*, New York, 05/2020.

Article publié sur le site d'Annie Abrahams, URL : <https://www.4columns.org/szremski-ania/annie-abrahams?seo=szremski-ania/annie-abrahams> (page consultée le 22/01/2021)

l'émergence de la présence poétique. Grâce à cette violence, le lecteur prend conscience de son être au monde, qui nous semble au cœur de la problématique poétique. À nouveau, il nous faut revenir au problème du temps. Le sujet ne peut être sujet, ne peut « naître » sujet que dans un temps « originaire », dans l'être-là. À nouveau, l'image apparaît comme un procédé immergeant dans le temps « originaire ». Nous n'avons pu que lier l'image à un présent, et si l'on poursuit la distinction heideggerienne, à un temps originaire. L'image apparaît à la fois comme une libération du lecteur-regardeur, de la chronologie, du récit, une réappropriation de son propre mouvement et de sa temporalité, et ainsi l'image ouvre une porte vers le temps originaire. L'image est du côté de la poésie, de la présence et de l'être en soi, comme nous avons pu l'affirmer précédemment.

Cependant, lorsque l'œuvre numérique rejoint le récit, elle propose à la fois une « instrumentalisation du temps » et une instrumentalisation du lecteur-regardeur. Dans le temps « vulgaire » du récit, le lecteur redevient objet<sup>616</sup>. Chez Jason Nelson, l'œuvre prend la forme du récit – mais en introduisant le jeu, qui est récit mais aussi empêchement du récit, et surtout récit pathique parce qu'il met le sujet et son avatar au centre, par l'empêchement qui peut faire entrer le lecteur dans le temps originaire, le temps du souci parce qu'il doit se projeter. Annie Abrahams inscrit également le lecteur, par l'entremise de son corps dans un « être-là » : c'est la fonction que nous vouons attribuer aux encarts « réparateurs » qui dans « separation/séparation » demandent au spectateur de se connecter avec son corps pendant une durée, limitée. On pourra nous objecter que ce temps circonscrit dans cette page est fort éloigné du « temps originaire », mais ce n'est pas le moindre paradoxe de cette œuvre, et c'est encore cela qui amène le lecteur à réfléchir.

Toutefois, le temps originaire n'est pas seulement un présent, incarné par l'instantanéité supposée de l'image, mais un temps en train de se faire. La poésie de José Aburto, par l'usage qu'elle fait du mouvement, permet d'assister à une forme de temporalisation, de temps apparaissant. Il ne s'agit plus du temps organisé du récit, mais de ce temps originaire qui ne cesse de naître à lui-même :

Le langage est étroitement uni aux mécanismes de la pensée dans la conscience du sujet parlant, fidèlement à une "psychosystématique", si bien que le temps du poème n'est pas exprimé comme quelque chose de déjà constitué mais comme un processus de

---

<sup>616</sup> « En effet, la temporalité narrative, telle que les poètes l'excluent, est thématifiée par Heidegger sous le nom de "temps vulgaire" Celui-ci s'oppose au "temps originaire" qui est la temporalité authentique dont précisément, le temps vulgaire est une forme déchue, liée à l'inauthenticité inévitable de la condition du *Dasein*. » (voir Dominique Combe, *La Pensée et le style*, op. cit., p. 134-135.)

temporalisation; ou, en d'autres termes, que la forme temporelle engage à chaque instant l'émergence du temps, tout comme chaque emploi d'un temps verbal recommence la "visée" de "l'image-temps" durant une fraction de seconde appelée " temps opératif ".<sup>617</sup>

On pense à « Concepción du dragón » (J. A. Figure 11) où la manipulation permet de rejouer la naissance du poème, de la parole, du temps, puisque la parole en train de s'inscrire est réversible, toujours faisable et défaisable, comme d'ailleurs dans « Grandes esferas celestes » (J. A. Figure 15). Dans ce dernier exemple, non seulement la parole se fait et se défait mais elle se module. Le temps originaire est, nous semble-t-il, d'autant perceptible qu'il est mouvance, variabilité. L'instant, jamais semblable – c'est du moins l'intuition que nous en avons – est incessamment revécu, rompu, parce qu'il est mouvant, d'avec ce qui précède, et donc toujours nouveau, toujours instantané sans qu'une réelle chronologie s'installe. Le récit, et le temps vulgaire, sont toujours tenus à distance. La présence apparaît dans ce temps originaire, et en même temps que l'œuvre, le lecteur renaît à l'Être, d'autant plus que c'est son mouvement, son action qui donne naissance à l'œuvre. Le temps de l'œuvre ne peut que se confondre avec le temps du lecteur. Le « temps opératif » s'incarne dans le geste du lecteur, dans le lien, dans tout ce qui peut inaugurer un mouvement. L'œuvre numérique correspond d'autant plus à cette conception heideggérienne du temps originaire que, toujours d'après Dominique Combe, le temps est « temporalisation de la conscience comme projet ». Le geste du lecteur qui intervient dans l'œuvre numérique est toujours un geste de projet, un geste en avant – bien que réversible, il est vrai. Le lien, le clic participent du projet, d'un avant de l'œuvre.

Il serait malaisé de généraliser l'usage de la violence, comme la figure de la renaissance à toute poésie numérique. Il n'en reste pas moins que nombreux sont les procédés qui, à partir de la matérialité de l'œuvre, alliée à celle du lecteur, à son corps, vise à l'émergence d'une conscience, d'un sujet. Mais ne faut-il pas encore essayer de définir plus précisément ce sujet ? Le lecteur qui renaît dans ce temps originaire, dans cette parole poétique, alors relève davantage du « moi », c'est-à-dire du *Dasein*, que du « je ».

### 3.2.1.2. *Le moi et l'inconscient*

Comment définir ce sujet qui meurt pour revivre au texte ? Il nous semble, dans un

---

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 139.



premier moment, qu'il a davantage partie liée au « moi », à l'inconscient associé au corps, qu'au « je » d'un *cogito* cartésien. En effet, l'absence de texte à lire révèle le lecteur dans son être corporel, puisque le geste est ici mis en question, et surtout dans son être désirant du texte. C'est en effet un lecteur matériel que nous avons mis au jour dans notre première partie. On peut se demander si, dans un premier temps du moins, l'œuvre numérique ne va pas à l'inverse du mouvement psychanalytique mis en lumière par Ricœur : perdre le « moi » pour retrouver le « je »<sup>618</sup>. Le lecteur, devant l'œuvre numérique, voit se matérialiser son inconscient sur l'écran. Il retrouve son « moi ». La réflexion et la reconnaissance qui s'en suivront, nous le verrons, pourront cependant réintroduire le « je ». En effet, « cette régression du sens au désir est l'indication d'un possible dépassement de la réflexion vers l'existence »<sup>619</sup>.

Comment l'objet numérique peut-il mettre en avant l'inconscient du lecteur ? Toutes les vacances ne peuvent-elles être comprises comme des représentations d'un inconscient et des appels du lecteur à retourner vers l'inconscient ? Ainsi en va-t-il de la « référence » à l'enfance dans *GGGAAG*. Nous avons déjà mentionné l'enfance et son plaisir régressif par rapport à la jouissance que le lecteur peut éprouver face à *GGGAAG*. Il nous faut maintenant l'envisager dans une démarche plus herméneutique, dans une exploration et un dévoilement de soi. La poésie numérique, en mettant en avant cette régression infantile, ne ferait qu'illustrer le lien entre l'enfance et l'herméneutique déjà énoncé par Paul Ricœur, lorsqu'il lie la psychanalyse et la démarche heuristique :

L'homme est le seul être qui soit la proie de son enfance : l'homme est cet être que son enfance ne cesse de tirer en arrière ; l'inconscient est le principe de toutes les régressions et de toutes les stagnations.<sup>620</sup>

Si les œuvres de notre corpus font ostensiblement référence à l'enfance, on peut s'aventurer plus loin dans l'idée d'un retour aux origines, du langage cette fois. Jean-Pierre Bobillot souligne, dans la poésie d'avant-garde, l'importance du *babil*<sup>621</sup>, à la fois naissance de la langue, retour aux origines et mise en scène de la naissance du sujet à la langue, dans la langue. Ne peut-on retrouver ce fantasme de la naissance d'un sujet, et particulièrement du

---

<sup>618</sup> Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, op. cit., p. 45.

<sup>619</sup> *Id.*

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

<sup>621</sup> « [...] le babil : nous voilà renvoyés, sans trop de ménagements, à notre naissance comme sujets : entrée dans le symbolique et refoulement originaire », Jean-Pierre Bobillot, *Trois essais sur la poésie littéraire*, Romainville, Al Dante, 2003, p. 110.

lecteur, dans les œuvres qui nous intéressent ? Nous avons à maintes reprises commenté la présence de la lettre comme segment, élément que Jean-Pierre Bobillot met au centre du babil. La segmentation du mot qui apparaît aussi bien dans la poésie d’Annie Abrahams que dans celle de José Aburto évoque évidemment le travail des poètes lettristes. On pense pour Annie Abrahams à « Comprendre » (A. A. Figure 7 B)<sup>622</sup>, pour José Aburto c’est davantage « In munda » qui rappelle le babil (J. A. Figure 3)<sup>623</sup>. Le travail de création de la page-écran ne peut que pousser les auteurs à prendre conscience de la valeur de la typographie, puisqu’ils sont eux-mêmes leur propre imprimeur et typographe. Dans la fragmentation du mot, le lecteur retrouve le mot qui naît en partie, avec effort, en se répétant. Il reconnaît également son apprentissage de lecteur. Il renaît à la lecture.

Le jeu entre l’enfance et l’inconscient est évidemment notable chez Annie Abrahams. On prendra pour exemple du récit de l’inconscient et le rêve du poney rose lié au poème « Toucher » (A. A. Figure 4). On peut appliquer à la démarche herméneutique et poétique les propos que tient Ricœur au sujet de la psychanalyse :

[...] le sens du rêve [...] est inséparable de “l’analyse” comme tactique de décodage ; et on peut dire, en un sens non sceptique, que ce sens est *promu* et même *créé* par l’analyse, qu’il est donc *relatif* à l’ensemble des procédés qui l’ont *institué* ; on peut dire cela, mais à condition de dire l’inverse : que la méthode est vérifiée par la cohérence du sens *découvert* ; bien plus, ce qui justifie la méthode, c’est le fait que le sens découvert non seulement satisfait la compréhension par une intelligibilité plus grande que le désordre de la conscience apparente, mais qu’il *libère* le rêveur ou le malade, lorsque celui-ci arrive à le reconnaître, à se l’approprier, bref lorsque le porteur de sens *devient consciemment ce sens*.<sup>624</sup>

Certes, nous avons noté la présence de l’inconscient *via* ce récit de rêve mais le jeu herméneutique s’organise de façon autre. Annie Abrahams procède sans doute différemment, dans une herméneutique qui, peut-être parce qu’elle se construit davantage sur les mots que sur l’image, s’avère être une herméneutique davantage « en avant » qu’en arrière, dirigée vers l’autre davantage que vers le soi.

En ce qui concerne José Aburto, nous ne pouvons que revenir une fois de plus sur « Arcoiris paranoico » (J. A. Figure 8) qui, dans le mouvement de grattage et d’apparition d’un texte toujours incomplet, toujours inaccessible, retranscrit la démarche d’une saisie de l’inconscient<sup>625</sup>. L’inconscient est ce texte écrit, inscrit en nous, que nous ne pouvons lire que

---

<sup>622</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/ohno.htm>.

<sup>623</sup> En cherchant bien, les exemples dans la poésie de José Aburto qui pourraient correspondre à un babil se font plutôt rares. L’unité de « décomposition » reste finalement le mot comme on peut le voir avec « Mis palabras »

<sup>624</sup> Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d’herméneutique*, op. cit., p. 211-212.

<sup>625</sup> Mais dans la « saisie » de l’inconscient apparaît justement le « je », le *Cogito* du lecteur.

partiellement, qui toujours peut-être se modifie et ne se laisse entrapercevoir qu'au prix d'un effort toujours recommencé mais qui néanmoins a part à l'action, à une action consciente ou inconsciente, peut-être également à un infra-signe actif, concrétisé, notamment dans « Arcoiris paranoïco », par le grattage. Nul doute que le grattage, dans son aspect répétitif, compulsif, est le geste le plus approprié à faire le lien entre le corps et l'inconscient voire l'inconscient du corps. Les figures d'empêchement sont également là pour figurer la barrière qui protège l'accès à l'inconscient. L'opacité du signe que nous avons mise en avant plus haut participe tout autant à la représentation d'un inconscient qui ne peut se penser sans appel au désir. La question de la lecture revient toujours à celle du désir, désir du texte, désir d'un sens. Le numérique, qui joue plus qu'un autre *medium* sur l'alternance entre le caché et de découvert, exacerbe le désir.

La lecture opère à la façon d'une cure psychanalytique : le lecteur, par le geste qu'il opère, par son rapport au *medium*, devient le sens qu'il découvre et ce qu'il découvre réside dans son être de lecteur vécu dans son rapport au *medium*. La lecture apparaît comme une prise de conscience de ces zones d'inconscient proposées par les œuvres. Elle est d'une certaine manière une lecture, en arrière, un retour vers cet inconscient. Les œuvres de notre corpus, comme toute œuvre art, mettent en jeu l'inconscient du lecteur, du regardeur, mais par les actions qu'elles lui demandent. L'œuvre numérique propose une représentation de l'inconscient, et par les gestes qu'elle nécessite, permet au lecteur non seulement de faire surgir son inconscient mais également d'agir avec. On retrouve ici une forme de réflexivité complexe où le « je » se retrouve face au « moi ». Le lecteur se fait en même temps que sa lecture.

On en vient donc à se demander si la lecture d'une œuvre poétique ne conduit pas à l'avènement d'un sujet-lecteur dans une dialectique du conscient et de l'inconscient<sup>626</sup>. Nous avons précédemment montré que la lecture procédait d'une prise de conscience, mais ce processus ne trouve-t-il pas son fondement dans la figuration grâce aux moyens numériques d'un inconscient auquel est confronté le lecteur ? La place du désir est double. Le désir

---

<sup>626</sup> Il s'agirait ici de réconcilier (ambition trop vaste pour nous) deux conceptions divergentes au sein de la même notion de présence. Le « je » est présence réflexive à soi, dans une démarche du « devenir conscient » qui suppose également l'inconscient. Mais le « moi » est également présence à soi dans une démarche plus intuitive et c'est pour cela que nous l'avons associé à l'inconscient alors que pour Husserl, cette association est impensable. Pour Husserl, seule l'intuition originaire est garante de la présence à soi.

participe de l'inconscient du lecteur, du « moi », mais en même temps le désir, quand il est empêché, permet un retour réflexif du lecteur, et ainsi le retour du « je ». En effet, le lecteur, face à l'impossibilité de la lecture, se vit davantage comme désirant le texte, l'éloignement de la page ne faisant qu'amplifier le désir que le lecteur peut en éprouver. Le lecteur devient davantage une conscience questionnante du texte, une volonté du texte. Ainsi le lecteur se perçoit-il comme un lecteur en attente de lecture, son être de lecteur s'en trouve renforcé en même temps que l'objet à lire est lui-même nié. Si l'être du lecteur dans son acte accompli de lecture et de recherche du sens par la lecture est nié, son essence de lecteur se trouve au contraire renforcée par la disparition de l'objet, essence qui ne peut être vécue que sous la forme d'une question. C'est finalement ce que montre l'exemple de la vidéo<sup>627</sup> des joueurs de GGGAAG qui, au terme du jeu, ne peuvent que se demander ce qu'a « voulu dire » l'auteur. Même si, dans ce cas, le texte a été lu, ou du moins joué, accompli, ce qu'il en résulte est une question portant sur le sens. Le « gratteur » d'« Arcoiris paranoïco » (J. A. Figure 8) s'interroge tout autant sur le mystérieux texte qu'il n'arrive pas à découvrir que sur sa propre action, ses propres capacités à découvrir le texte. C'est bien la lecture elle-même qui est mise en question et ainsi l'être du lecteur. On pense à la définition de l'être présentée par Heidegger : « cet étant que nous sommes nous-même et qui a, par son être, entre autres choses, la possibilité de poser des questions, sera désigné sous le nom de "être-là" (*Dasein*) »<sup>628</sup>. Sans doute peut-on rapprocher ce lecteur étant-là de la figure du lecteur définie par Michel Picard entre le liseur et le lu. L'intérêt de revenir à la pensée heideggérienne réside dans le fait de souligner l'aspect questionnant de l'être-lecteur qui nous semble plus éclairant lorsqu'il s'agit de poésie, et met au centre de l'être lecteur une dynamique propre à l'herméneutique. Comment s'opère alors le passage de la « compréhension des signes » à la « compréhension de soi »<sup>629</sup>?

---

<sup>627</sup> Il est regrettable que le film ne soit plus disponible. <https://www.youtube.com/watch?v=S2RzY2Mzr94>

<sup>628</sup> *L'Être et le Temps*, Paris, Gallimard, 1964, p. 22-23, cité par Paul Ricoeur, dans *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, op. cit., p. 308.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 40.

### 3.2.2. Le même et l'autre

Si le mouvement herméneutique naît de l'oscillation entre unité et fragmentation, l'un et l'autre ayant part dans la constitution du sens, il semblerait que ce mouvement trouve écho chez le sujet-lecteur. Il est surprenant de voir que le sujet ne peut se concevoir que comme constituant une entité, unique et presque solide. C'est également l'unité du lecteur qui fait l'unité de l'œuvre, le lecteur construit le sens – unique pour lui – de l'œuvre. En parallèle l'œuvre n'aurait-elle pas tendance, par son unité même, à construire une seule et unique figure du lecteur ? N'est-il pas possible de repérer des formes, propres à chaque œuvre, visant à construire, et peut-être à fixer ce lecteur, dans une identité ? Nous en reviendrons sans doute dans cette tentative de recherche d'une seule et unique figure du lecteur à retrouver des éléments que nous avons évoqués précédemment dans notre recherche concernant une éventuelle « unité » de l'œuvre. Il est également fort possible que cette fabrication du lecteur nous ramène également au processus d'interpellation qui « résume », « réduit » son destinataire pour mieux prendre le pouvoir sur lui. Ricœur distingue deux formes d'identité, l'une liée à la « mêmeté » et l'autre à « l'ipséité »<sup>630</sup>. Cette distinction peut-elle trouver un sens dans l'œuvre numérique ? Nous allons tenter de voir comment l'œuvre numérique peut contribuer à mettre en place une identité du lecteur fondée sur la mêmeté, qui nous permettra de retrouver notre lecteur matériel. Quant à l'ipséité, elle est beaucoup plus difficile à cerner, le lecteur, bien que matériel, ne pouvant être considéré, dans l'œuvre, comme un individu singulier, même si nous avons repéré quelques rares exemples de personnification<sup>631</sup>. Toutefois, nous avons déjà souligné le pouvoir fractal de l'œuvre numérique. Nous verrons toutefois que le travail du texte contribue à fissurer cet être-lecteur, introduisant en son sein des facteurs d'altérité.

---

<sup>630</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 13.

<sup>631</sup> 1.1.2.2. Le nom du lecteur

### 3.2.2.1. La création d'une continuité

La création de l'être-lecteur dans son action interprétative nécessite l'idée d'une continuité du lecteur, garante et de l'être et de l'interprétation. Cette continuité peut être assumée par la matérialité du lecteur, par son corps<sup>632</sup>, réel, par les perceptions de ce corps comme par les formes récurrentes dans l'œuvre qui conditionnent les effets que nous avons déjà pu identifier. On peut toutefois noter que les auteurs qui nous occupent se saisissent de cette continuité corporelle de diverses manières.

C'est sans doute *GGAAG* qui apparaît comme la forme la plus cohérente et par là proposant une figure de lecteur *quasi* monolithique. Le premier élément de continuité lectorale qui nous vient à l'esprit est bien évidemment l'avatar. Dans sa forme simplifiée, unique et constante, il représente le lecteur, et cette représentation en assure l'unicité. On peut également noter la cohérence assurée par le mode d'emploi qui limite l'action de l'avatar d'un point de vue spatial. La continuité corporelle est associée chez Jason Nelson à l'utilisation de la musique, ou plutôt du son. Nous pensons que le fond sonore a pour rôle de maintenir la relation avec le joueur, d'établir, parce que le fond instrumental est constant, répétitif, un lien avec celui qui essaie de déplacer son avatar. L'interprétation a besoin pour se mettre en place d'une permanence, et c'est sans doute la fonction attribuée à la musique. Nous avons, pour le mouvement, parlé de facteur d'unité nécessaire au sens, il semble bien que le fond sonore contribue, également, à sa manière, à l'unité. Par ailleurs, Merleau-Ponty met l'accent sur la notion de rythme intrinsèque au rapport au monde. Bien évidemment, la musique participe de ce rapport rythmé et lié au monde. La question qui nous vient à l'esprit est alors la suivante : les formes conditionnant la figure du lecteur, conduisent-elles nécessairement à une et une seule interprétation ? Les formes fermées limitent-elles l'interprétation ? De ce point de vue, *Entalpia* et *Being Human* procèdent vraisemblablement de façon tout à fait différente. La « forme » du lecteur, si nous nous en tenons à ce terme, réside dans le regard, dans la main du lecteur. Situé à l'extérieur, le lecteur serait-il plus libre ? Sans doute, José Aburto a-t-il pris conscience de l'importance du fond sonore pour la compréhension de ses poèmes puisque, dans la deuxième version de son site, il présente des vidéos – privant ainsi le lecteur de toute possibilité d'interaction avec le texte – accompagnées d'un fond musical.

---

<sup>632</sup> « L'émotion s'incarne dans une conduite corporelle qui lui donne forme et sens. » (voir Michel Collot, *La Matière-émotion*, Puf, 1997, p. 13.)

Ce procédé est absent de l'œuvre d'Annie Abrahams qui, semble-t-il, place la continuité corporelle sur un tout autre plan. L'ouïe est également sollicitée mais non par la musique, fond sonore, mais par la parole. L'humain est présent et la continuité nécessaire à la compréhension est avant tout une continuité de la communication, de personne à personne<sup>633</sup>. Le sens est à trouver non dans l'émotion esthétique mais dans l'échange entre individu. Cette identité ne va pas sans une altérité. Le caractère esthétique de l'œuvre doit à la présence des deux termes et de leur association.

### 3.2.2.2. *La part de l'altérité*

Le lecteur, s'il se construit dans une identité, dans un rapport au même, s'élabore également dans la confrontation à une altérité. Cette fois, c'est sans doute beaucoup plus l'ipséité<sup>634</sup>, si l'on veut se référer aux distinctions précédemment évoquées, qui est en jeu. C'est vraisemblablement Annie Abrahams qui insiste le plus sur ce point. L'autre est présent dans sa corporéité, dans sa matérialité, donné à voir bien souvent par les photos de « Rassurer » (A. A. Figure 3)<sup>635</sup>. Ces photos ne sont pas ici à titre de représentation puisqu'elles sont accompagnées de parole, qui plus est de parole adressée. C'est sans doute cette adresse qui construit la relation et, à travers la relation, l'être du lecteur lui-même. Le lecteur ne peut être et naître que dans une relation à l'autre. La situation est plus complexe dans le cas de *GGAAG* : le personnage de l'avatar conjugue la figure du même (soi) et de l'autre (soi-même comme un autre). Le rapport est cependant plus distancié puisqu'il passe par une représentation alors qu'Annie Abrahams, elle, suscite une rencontre affective, sentimentale, qui joue davantage sur la proximité des corps, de la parole et des voix. L'altérité se vit sur un mode réflexif pour Jason Nelson, émotif pour Annie Abrahams. On se rend compte alors de la différence de la poésie de José Aburto qui, malgré toutes les bonnes intentions de l'auteur, demeure moins novatrice, moins interrogatrice. On cherche en vain un rapport de soi à soi, de soi à l'autre, on ne rencontre que la forme du texte. José Aburto semble avoir perdu la parole dans des jeux formels.

---

<sup>633</sup> On pourrait ajouter comme facteur d'unité le mode d'emploi présent dans *GGAAG*, qui fait également le lien avec le corps du lecteur et est de l'ordre de la communication.

<sup>634</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 13.

<sup>635</sup> <https://www.bram.org/confort/rassur.htm>.

La présence de cette altérité, si elle permet de construire l'identité du lecteur, la remet en même temps en cause. La poésie, *a fortiori* la poésie numérique, nous aide à prendre conscience de nos fêlures, voire de notre propre multiplicité. Notre première partie n'a-t-elle pas été consacrée à ces multiples figures du lecteur, inscrites dans le texte et entrant en tension ? L'être-lecteur, dans un contexte numérique, n'est-il pas, avant tout, un être divisé que réunit surtout sa présence corporelle face à l'écran ?

Si l'on poursuit cette idée d'un moi « divisé », n'est-ce pas, encore une fois, le temps, ou plutôt la conscience d'un temps, qui apparaît comme processus de fragmentation du moi, aussi bien que comme facteur d'unité ? On l'a vu plus haut, la lecture se vit en fonction de deux temps différents, celui du flux et celui de l'instant. Comment le lecteur pourrait-il être *un* dans ces deux temporalités ? Il n'existe que dans une relation au miroir à l'œuvre. La mémoire, dans son travail de comblement, de lien, tisse la continuité de l'œuvre, élabore grâce à la filature du lien et l'unité et le sens. La perception instantanée, quant à elle, joue sur la fragmentation. Le sujet se trouve alors lui aussi pris entre ces deux actions constitutives de son être-lecteur.

Annie Abrahams, avec la finesse qu'on lui connaît, met le doigt sur cette faille à la fois herméneutique et ontologique dans « Comprendre » (A. A. Figure 7 A)<sup>636</sup>. Le terme fragmenté « comprendre » défile en même temps qu'il est fragmenté. L'impossibilité de la compréhension est affirmée, inscrite de façon permanente avec ce petit « me » au centre de la page mais pourtant, le lecteur, malgré la fragmentation, lit complètement et comprend parfaitement. Le flux du défilement, le temps arrêté de l'inscription, la compréhension, l'incompréhension, tout se mêle.

Alors que nous avons pu écrire que la compréhension s'appuyait sur ce qui faisait lien – et donc unité – il est assez paradoxal que le résultat de cette herméneutique aboutisse au contraire, et surtout en même temps, à la prise de conscience de l'altérité mais non seulement de l'altérité d'autrui – ce qui est alors pléonastique – mais de l'altérité en soi. Si la compréhension nécessite pour se faire le lien, l'unité, son résultat serait davantage la désunion, la désunion du sujet. Encore une fois, la figure du sujet « réflexif » que nous avons rencontrée à maintes reprises témoigne de ce mouvement d'unité, de scission, de réunion.

---

<sup>636</sup> <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/ohno.htm>



### 3.2.3. Libre lecteur ?

Il est difficile d'évoquer l'être du lecteur au sein de l'herméneutique sans aborder le sujet de sa liberté, sujet central pour notre propre expérience de la poésie numérique, qui nous a semblé, depuis notre première approche, quelque peu enfermante<sup>637</sup>.

La question d'une prétendue liberté du lecteur peut sembler naïve et pourtant elle est au cœur de l'interprétation, du moins telle que la pense Umberto Eco. L'œuvre numérique, et *a fortiori* poétique se doit d'être « ouverte », c'est-à-dire de laisser la place à une multiplicité d'interprétation, au gré de son lecteur. La question de la liberté, de l'interprétation, ne peuvent être dissociées du mécanisme de la lecture même. Les vides, les blancs, mis en lumière par Iser dans le mécanisme de la lecture pouvaient être représentatifs de cette ouverture d'une œuvre « trouée » dans laquelle le lecteur peut s'investir. Nous avons vu cependant que la question du vide se posait de manière bien différente dans l'œuvre numérique. En même temps, l'interprétation ne peut que se concevoir dans une certaine relation à la référence.

#### 3.2.3.1. Inaltérable intention

Nous allons revenir sur la définition du signe pour voir dans quelle mesure le contexte numérique peut altérer la relation entre intention et interprétation.

Husserl, selon Derrida, réduit le signe en tant qu'expression à une intention<sup>638</sup>. La matérialité du signe, perçue davantage alors comme un indice, relève de l'involontaire. L'œuvre numérique tend à relever de « l'expressivité pure » qui traduit « la pure intention

---

<sup>637</sup> Et pas seulement parce que cela fait maintenant plusieurs années que nous cherchons à cerner la figure de lecteur numérique.

<sup>638</sup> « Cela explique que tout ce qui échappe à la pure intention spirituelle, à la pure animation par le *Geist* qui est volonté, tout cela est exclu du *bedeuten* et donc de l'expression : par exemple, le jeu de physionomie, le geste, la totalité du corps et de l'inscription mondaine, en un mot la totalité du visible et du spatial comme tels. » (voir Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène, Introduction au signe dans la phénoménologie de Husserl*, Puf, 2018, p. 40.)

active »<sup>639</sup>. Pour Ingarden<sup>640</sup>, l'œuvre d'art en général est comprise comme présentant une intentionnalité, et l'œuvre numérique n'échappe donc pas à la règle. L'œuvre, parce qu'elle est dépendante du programme, parce que le programme est le reflet de l'intention pure de l'auteur, est pure expressivité. Cela pourrait sembler contradictoire avec la conception du signe comme expression. En effet, pour Husserl, d'après Derrida, la communication apparaît comme une forme d'impureté. Il est nécessaire, pour retrouver la pure expressivité, de « suspendre le rapport à autrui »<sup>641</sup>, où le numérique n'existe que dans une perspective de communication : toute l'œuvre est dirigée par la pensée du lecteur par l'auteur. À aucun moment, le rapport à autrui n'est « suspendu ». Par contre, la médiatisation est toujours pensée, chargée d'intention. Le rôle de la machine, du programme, est justement d'éliminer les « pollutions » liées à la communication du discours tout en maintenant « présente », au sens husserlien, l'intention de l'auteur. Or, s'il l'on en revient à la conception de l'interprétation selon Umberto Eco, celle-ci ne peut s'opérer qu'en se détachant de l'intention de l'auteur :

Le texte, une fois séparé de son émetteur (ainsi que de l'intention de l'émetteur) et des circonstances concrètes de son émission (et donc de son référent entendu), flotte (pour ainsi dire) dans le vide d'un espace potentiellement infini d'interprétations possibles. Par conséquent, aucun texte ne peut être interprété selon l'utopie d'un sens autorisé défini, original et final. Le langage dit toujours quelque chose de plus que son inaccessible sens littéral, lequel est déjà perdu dès le début de l'émission textuelle.<sup>642</sup>

Rappelons les trois intentions mentionnées par Umberto Eco, en ce qui concerne l'interprétation, soient *l'intentio auctoris, operis, et lectoris*<sup>643</sup>. Il est assez évident que si *l'intentio auctoris* coïncide trop parfaitement à *l'intentio operis*, si le lecteur ne peut pas faire dire autre chose au texte que ce que l'auteur a voulu qu'il dise, *l'intentio lectoris* est finalement réduite au sens, et peut difficilement s'exprimer dans une quelconque interprétation. La discordance entre *intentio auctoris* et *operis* est sans doute le lieu de la liberté du lecteur. Or, le programme, comme on a pu le dire plus haut, maintient la présence de l'auteur et surtout

---

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>640</sup> « Je m'enquerais d'un objet dont le caractère de pure intentionnalité fût hors de doute, et sur lequel il serait possible d'étudier les structures essentielles et le mode d'être de l'objet purement intentionnel [...]. Or, la chose littéraire m'est apparue comme un objet d'étude particulièrement adapté à ce propos. » (voir Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle, Maw Niemeyer, 1931, *L'Œuvre d'art littéraire*, traduit de l'allemand par Philibert Secretan avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, Paris, L'Âge d'homme, 1983, « Préface », p. 8.). Cette intentionnalité fait écho à celle à l'origine du signe pour Husserl.

<sup>641</sup> Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, op. cit., p. 47.

<sup>642</sup> Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, op. cit., p. 8-9.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 29.

de son intention dans un lien étroit avec l'œuvre. Umberto Eco fait de la séparation du texte et de l'auteur la condition *sine qua non* de l'existence d'une interprétation infinie du texte. Dans l'écriture numérique, l'intention de l'auteur est sans cesse réactualisée par le programme. En effet, le programme, en pensant le lecteur dans le temps, dans l'espace de l'œuvre également, bref en l'interpellant, perpétue l'intention de l'auteur, la rend présente au texte. Le lecteur ne peut qu'être guidé dans son interprétation dans la mesure où l'intention de l'auteur, relayée dynamiquement – par dynamique nous entendons justement la dimension spatiale et temporelle induite par l'aspect ergodique de l'œuvre – n'abandonne jamais le destinataire de l'œuvre, saisi dans une constante interpellation qui le fige, le fixe dans une dimension spatio-temporelle donnée, dans une matérialisation qui freine l'interprétation.

Le texte poétique, plus qu'un autre, nécessite cette libération de l'intentionnalité auctoriale<sup>644</sup> pour permettre au lecteur de fabriquer sa propre signification. L'interprétation joue dans les vides, pour revenir à la conception d'Iser et d'Ingarden, vides que l'auteur a laissés. Ces vides sont-ils intentionnels ou accidentels ? telle est la question. Le vide intentionnel relève de l'expression, le vide matériel de l'indice. L'œuvre numérique exacerbe ces deux aspects du signe. Elle accentue l'intention : rien ne doit être « laissé au hasard » dans l'œuvre numérique, faute de compromettre l'opérabilité de l'œuvre, d'où, pour nous, l'impression de coercition, d'emprisonnement. L'intention de l'auteur est incarnée dans le programme<sup>645</sup>. C'est cette inscription à destination du lecteur, matérialisée par les gestes du lecteur, qui en fait une force de coercition.

Revenons un instant sur « le cas Aburto » qui en ce sens nous apparaît véritablement comme antipoétique, du moins dans la présentation de la deuxième version de son site. L'évolution des sites de José Aburto témoigne d'une volonté d'explicitement l'œuvre, de lui imprimer un sens. Ainsi, dans les premiers temps où nous avons commencé notre étude, le poème « In munda » (J. A. Figure 3) était laissé à la libre interprétation du lecteur. Quelle n'a pas été notre surprise, lorsqu'après avoir demandé des précisions à l'auteur sur certains

---

<sup>644</sup>À ce titre, on comprend parfaitement le refus du « je » biographique dans le lyrisme selon Käte Hamburger.

<sup>645</sup>La machine parce qu'elle permet à l'intention de l'auteur vis-à-vis du lecteur de s'inscrire dans une forme douée de mouvement, parce qu'elle lui associe un corps (insertion dans l'espace mais aussi dans le temps) semble créer une forme de vie, qui parce qu'elle est liée à l'intention de l'auteur, assure une forme d'immortalité. C'est du moins le fantasme que l'on retrouve dans le roman *La Toile* de Jean-Pierre Balpe. Cette immortalité présumée est-elle si différente de celle que confère l'écrit ?

poèmes, nous avons découvert, à la page qui correspond au poème [entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/Inmunda.htm](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/Inmunda.htm), l'encart suivant :

*Recrea en un espacio virtual la experiencia sexual reducida a una minima expression mecanica. El texto posee dos polos con dos grandes botones uno en la parte superior y el segundo en el segmento inferior de la pantalla que permiten ingresar y salir del espacio esferico. La esfera creada de particulas "ella" puede ser acariciada y jalada por el cursor a la vez que estas cambian de textura dependiendo del punto de vista del lector. La agresion subyacente en el titulo y en la sintetizacion del acto sexual busca transmitir una sensaion morbida a partir de elementos sencillos y limpios.*

[Recréer dans un espace virtuel l'expérience sexuelle réduite à une expression mécanique minimale. Le texte a deux pôles avec deux grands boutons un en haut et le second sur le segment inférieur de l'écran qui vous permettent d'entrer et de sortir de l'espace. La sphère créée par les particules "elle" peut être chargée et tirée par le curseur tandis que ceux-ci changent de texture en fonction de la vue du lecteur. L'agression sous-jacente dans le titre et dans la synthèse de l'acte sexuel cherche à transmettre un sentiment morbide à partir d'éléments simples et propres]

José Aburto propose ici un référent tout à fait clair et précis, et, hélas, un sens, un unique sens. Orphée malheureux, il s'est retourné sur son Eurydice<sup>646</sup> poétique pour mieux la voir disparaître.

Si la liberté du lecteur dépend de la séparation entre l'œuvre et son auteur, la maîtrise constante de l'œuvre par l'auteur tant qu'il est vivant, détruit la figure de l'auteur pour la remplacer comme on l'a vu dans notre première partie par un auteur matériel, concret, réel qui garde la main sur son œuvre. Lorsque José Aburto modifie son site et la présentation de celui-ci, il affirme la permanence de son lien avec ses productions. Pire encore, en ajoutant le paratexte explicatif, il porte une véritable atteinte à la liberté de lecture et d'interprétation du lecteur dont il va même jusqu'à altérer l'action, le mouvement, puisque les œuvres sont parfois présentées sur une forme vidéo et ne sont plus proposées à la manipulation du lecteur. Le lecteur est ainsi rejeté hors de l'œuvre qui n'est plus qu'à regarder, d'autant plus qu'elle est enfermée dans une fenêtre de « vidéo ». Une telle démarche nous semble particulièrement incompréhensible tant elle va à l'encontre de toute poésie en tuant la poïétique de l'œuvre. En désirant affirmer, inscrire le caractère poétique de l'œuvre, et il nous semble que c'est le cas de bon nombre de notes ajoutées récemment, l'auteur affiche une volonté de justification, qui répond sans doute au questionnement d'un public. Mais la liberté du lecteur réside davantage dans le questionnement que lui offre l'œuvre que dans les réponses apportées par l'auteur. Il est évident, pour nous, que les indications interprétatives

---

<sup>646</sup> Nous comprenons bien que si José Aburto a transformé ainsi ses œuvres, c'est pour les arracher à la mort de *Flash Player*...

données par José Aburto brisent la dynamique herméneutique et cloisonnent l'œuvre et que cette dernière, en se refermant sur un *unique* sens, donné par l'auteur qui plus est, perd sa poésie. La littérarité dépend forcément de cette indétermination offerte dans l'interprétation au lecteur et nous nous sommes sentie trahie par l'auteur. José Aburto a ici brisé le pacte d'indétermination qui le liait à son lecteur, qui, croyons-nous, peut d'autant plus se sentir trahi que la présentation de l'œuvre a été modifiée.

Avec l'exemple malencontreux des poèmes de José Aburto, nous apercevons un des dangers de l'œuvre numérique : le cordon entre l'auteur et l'œuvre peut ne jamais être coupé, l'œuvre asservie, infantilisée, ne peut rencontrer librement son lecteur. Si nous poursuivons la métaphore d'une œuvre vivante, l'auteur doit accepter la mort de son œuvre. Et dans l'état des œuvres numériques, le risque de suppression, conséquemment à la disparition de *Flash player*, est réel. Le numérique s'oppose bien ici à l'écrit tel que le décrit Gadamer :

La fixation par l'écrit est au centre de même du phénomène herméneutique dans la mesure où, grâce à l'écrit, le texte prend une existence autonome, indépendante de l'écrivain ou de l'auteur tout autant que d'un destinataire ou d'un lecteur nommément désigné.<sup>647</sup>

La liberté de l'auteur, dans le contexte numérique, s'exerce au détriment de celle du lecteur, telle qu'elle peut se manifester face au livre. La liberté du lecteur est rendue possible par le fait que l'œuvre appartienne à un langage passé, fini. Or, ce temps-là n'appartient pas au numérique, où tout semble exister dans un éternel présent.

On retrouve un questionnement semblable si l'on assimile la question du choix et la liberté. Dans un premier temps, il s'agit de choix opérés par l'auteur. L'œuvre numérique se heurte alors à un premier problème : le choix est inscrit dans le programme, qui préexiste à l'œuvre. Il est alors bien difficile de considérer le geste créateur comme spontané, irréfléchi voire préréflexif comme nous y invite Merleau-Ponty<sup>648</sup>. D'une certaine manière, la forme de l'œuvre numérique semble entériner le divorce de la pensée et du langage. Le programme devient à force d'intention la pensée, l'œuvre demeurant le langage. Quelles sont finalement les conséquences de cette rupture pour le lecteur ? Sa liberté se nichait dans cette zone d'incertitude (et non pas d'indétermination) qui lui permettait de ne pas obéir, de comprendre de travers, autrement ou au-delà du texte, sans se conformer à une intention claire,

---

<sup>647</sup> Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 414.

<sup>648</sup> Au sujet de Merleau-Ponty, voir Dominique Combe, *La Pensée et le style, op. cit.*, p. 116.

explicitement formulée. Les choix proposés au lecteur ne sont que des illusions de choix, puisque tous ont été prévus par l'auteur. Bien sûr, nous avons pu écrire que le signe numérique avait gagné en obscurité en se séparant du référent, mais il s'est rapproché de l'intention de l'auteur, de son expressivité. L'interprétation a tendance à se confondre avec l'opérativité. Si l'interprétation du lecteur naît de ses actions, sa liberté transcendante est réduite d'autant.

### 3.2.3.2. Retour sur l'interpellation du lecteur

Revenons à notre lecteur et à notre corpus dans son ensemble. Nous avons vu que l'œuvre numérique, comme toute œuvre d'art, contraint le lecteur à abonder dans son sens, et peut-être son « unique » sens, si le sens est réduit à l'opérativité, ou au décryptage, mais encore une fois, comment pousse-t-elle le lecteur à être ? Comment le texte numérique peut-il produire son lecteur ?

Il nous est désormais possible de donner un nouveau sens aux diverses formes d'interpellation que nous avons repérées précédemment. Ces procédés, en même temps qu'ils interpellent le lecteur, le font naître, le portent à être<sup>649</sup>. Jason Nelson et son « *reader-gamer* » définit son lecteur en temps que son mode d'existence mixte, de lecteur multiple dans son être. Annie Abrahams, dans l'écran qui vadonner le baiser, demande là aussi à son lecteur d'être par son nom... à ceci près que le lecteur peut écrire n'importe quoi. C'est, contrairement à ce qui se passe dans *GGAAG*, le lecteur qui, du moins en partie, répond à l'interpellation comme cela lui chante, alors que dans *GGAAG*, l'interpellation se présentait déjà comme un mode d'emploi. Cette interpellation ne semble finalement pas sans danger. Peut-on reprendre à ce sujet les propos de Jean-Jacques Lecercle qui se fait lui-même l'écho de la critique deleuzienne du langage ?

L'individu devenant sujet est matériellement saisi dans son corps, par le biais de ses sens, il est matériellement placé dans une position ou un rôle social qui lui permet de prendre la parole *in his own right* comme disent les Anglais mais dans laquelle il doit se couler pour avoir accès à une parole toujours déjà collective. Et le danger de cette conception est le même que chez Barthes : celui d'une interprétation pessimiste de la pratique langagière dans laquelle le sujet

---

<sup>649</sup> « Ainsi, faire l'objet d'une adresse, ce n'est pas simplement être reconnu pour ce que l'on est déjà, c'est se voir conférer le terme même par lequel la reconnaissance de l'être devient possible. On ne commence à "exister" qu'en vertu de cette dépendance fondamentale à l'égard de l'autre. » (voir Judith Butler, *Excitable speech, A politics of the performative*, New York & London, Routledge, 1997, *Le Pouvoir des mots, Discours de haine et politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 25.)

interpellé n'en peut mais, c'est-à-dire se voit confiné au rôle de sujet assujetti.<sup>650</sup>

Ces lignes ne sont pas écrites pour l'œuvre numérique, cependant elles évoquent un processus qui semble parfaitement approprié à ce que nous essayons de montrer. Pour Jean-Jacques Lecercle, l'interpellation passe d'abord par le corps et les sens : l'œuvre numérique est avant tout ergodique, multimedia et nous n'avons eu de cesse de montrer l'importance de la matérialité du lecteur, on implication sensorielle. Le numérique procède également d'un imaginaire de la communauté dans laquelle le sujet-lecteur s'inscrit. Nous retrouvons bien l'aspect communautaire dans les groupes de jeu, dans lesquels s'inscrit *GGAAG*, mais aussi dans la communauté de parole mise en place par Annie Abrahams, pour ses écrits collectifs, forme rare mais également présente dans le travail de José Aburto. Finalement l'œuvre numérique entière semble procéder de l'interpellation pour mieux assujettir le lecteur.

Poser la question d'une liberté du lecteur revient à se déplacer sur une échelle ayant à un bout le texte ou l'œuvre comme déterminisme, à l'autre l'interprétation comme facteur de liberté. Comment l'œuvre numérique se place-t-elle sur cette échelle ? La part de déterminisme nous semble d'autant plus forte que le numérique suscite des actions. La lecture n'est pas seulement une activité herméneutique, elle s'empare du corps du lecteur et fait de celui-ci et de ses mouvements un sujet d'interprétation. C'est peut-être pour cela que nous ressentons aussi fort le déterminisme de l'œuvre. À cela s'ajoute, comme nous l'avons remarqué plus haut, la forte présence de l'intention de l'auteur qu'il s'agisse par exemple du mouvement imprimé à l'avatar ou du lien<sup>651</sup>.

La présence du lien peut être considérée comme une interpellation, un acte en soi perlocutoire, une pression exercée par le texte sur le lecteur. Le lien trace un chemin que non seulement le lecteur peut suivre mais qu'il a le devoir de suivre et qui le propulse dans le futur de l'œuvre en même temps que dans son opérativité. Le lien est en soi un acte, une herméneutique guidée. On ne soulignera jamais assez la force des actes perlocutoires présentés par *GGAAG*. En témoigne la phrase de l'écran d'ouverture « *maybe you should play now* », qui vaut comme une autorisation aussi bien qu'une injonction à jouer<sup>652</sup>. Le mode

---

<sup>650</sup> Jean-Jacques Lecercle, *op.cit.*, p. 95.

<sup>651</sup> Nous pouvons renvoyer à nouveau à l'idée d'Alexandra Saemmer qui « considère l'hyperlien comme la trace d'une interprétation effectuée par l'auteur » (voir *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture et anticipations de pratiques*, *op. cit.*, p. 16.).

<sup>652</sup> La traduction proposée par dans la version française proposée par la revue *BleuOrange* est particulièrement surprenante : « vous devriez peut-être commencer à jouer maintenant ». Il s'agit certes d'une traduction mot à

d'emploi également n'est qu'une suite d'injonctions perlocutoires. Mais là encore, on peut noter divers degrés dans l'action constitutive et contraignante du lecteur. Cette fois, *GGGAAG* est l'œuvre qui paraît la plus « assujettissante » dans la mesure où elle crée un véritable système à travers la mise en scène, le jeu, la temporalité et le parcours imposé. On pourrait revenir à l'infini sur la dimension ludique de *GGGAAG* dans son emprise sur le sujet-lecteur<sup>653</sup>. Bien évidemment cette contrainte est à prendre avec distance, ironie comme on l'a déjà vu. L'œuvre qui pourrait nous réconcilier avec une liberté plus poétique est sans conteste celle de José Aburto, quoi que l'on ait pu en dire précédemment. C'est également la plus proche, d'un point de vue générique, d'une conception désormais traditionnelle – paradoxalement parce qu'elle est en lien avec les avant-gardes – de la poésie.

L'action, la dimension ergodique de l'œuvre, l'inscription dans une temporalité immergent certes le lecteur et l'amènent à une présence poétique mais, en même temps, elles l'enferment dans l'intentionnalité de l'auteur. L'être-lecteur peine à être librement, à accéder à une interprétation qui lui soit propre. Sous l'effet de l'interpellation, il devient une personne, un objet de référence identifiable et non plus un sujet libre.

Quelle solution lui reste-t-il pour être à nouveau, pour échapper au déterminisme de l'œuvre, si ce n'est briser la temporalité de l'œuvre, en opérant une pause pour retrouver le temps fini de la lecture ? Le lecteur peut-il retrouver sa liberté en refusant la lecture ? Mais alors, il perd également son identité de lecteur. Le piège numérique se referme sur lui.

La poésie numérique est bien un questionnement sur la relation au sujet, au monde et au langage dans la mesure où, en introduisant l'action et le mouvement, elle modifie puissamment le rapport au temps et à l'être.

Du point de vue du signe, l'œuvre numérique est marquée par sa dimension ergodique qui sous-entend une inscription spatiale – comme le signe imprimé – mais également temporelle – à la différence cette fois du signe écrit. Le signe numérique implique également

---

mot mais la contradiction, déjà présente dans le « *maybe* » « *should* » passe moins bien en français : « devriez » résonne davantage comme un ordre que comme une suggestion, voire comme un conseil.

<sup>653</sup> Pour Gadamer, « l'attrait du jeu, la fascination qu'il exerce consiste justement dans le fait que le jeu s'empare du joueur » : « jouer, c'est toujours être joué ». (voir *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 124.).  
Le jeu transforme le sujet en objet du jeu.



le lecteur dans une action. Ces deux différences doivent être prises en compte dans la modification de l'acte herméneutique. Le lecteur est pris dans un flux, ce qui génère une présence poétique mais empêche l'acte d'interprétation qui lui, au contraire, requiert une distance et non une immersion. Le signe numérique est donc essentiellement présent et ainsi poétique. Nous nous heurtons encore, face au numérique, à l'opposition entre l'immersion et la présence poétique, qui est également emprise sur le lecteur, et l'interprétation qui ne devient poétique que lorsqu'elle se fait réflexive, lorsque le sujet, quittant l'objet, opère pour devenir à la fois son propre objet et sujet. La présence poétique joue contre l'interprétation. Mais l'inverse est également vrai. En effet, l'œuvre numérique ne s'arrête pas là, elle est également interrogation sur le signe, réflexivité du lecteur et de ce fait, elle contribue à faire naître, à partir de sa matérialité, une interprétation. La réflexivité fait le lien entre la matérialité et l'interprétation comme sortie de cette matérialité. En même temps que le signe se dépouille de sa référence pour gagner en opacité poétique, il transfère sa référentialité sur le lecteur, qui, dans le mouvement réflexif, devient sa propre référence. Son être-là dans le monde s'en trouve ainsi esthétiquement bouleversé. Cette dynamique nous semble révéler une nouvelle poétique qui tire son originalité justement de ce mouvement et est d'autant plus novatrice qu'elle ne met pas seulement le texte, le signe en question mais l'être même du lecteur.

De l'herméneutique si particulière engendrée par le numérique, naît en quelque sorte un double lecteur. Au lecteur très matériel qui nous avons identifié dans nos premières parties succède un lecteur plus transcendantal. Le mouvement que nous n'avons cessé de mettre en avant, dans son rapport au temps, s'apparente à celui que Derrida attribue à la « différence ». En effet, pour Derrida :

[...] le mouvement de la différence ne survient pas à un sujet transcendantal. Il le produit. L'autoaffectation n'est pas une modalité d'expérience caractérisant un étant qui serait déjà lui-même (*autos*). Elle produit le même comme rapport à soi dans la différence d'avec soi, le même comme le non-identique.<sup>654</sup>

Toutefois, ce pouvoir que Derrida octroie à la voix, nous voulons, nous, l'attribuer à l'action produite par le lecteur. C'est l'action qui permet cette présence de soi à soi, qui permet la naissance du sujet dans une idéalité poétique. Nous pouvons reprendre, à propos de l'action, ce que dit Derrida de la voix : « Ce qui fait l'originalité de la parole, ce par quoi elle se distingue de tout autre milieu de signification, c'est que son étoffe semble être purement

---

<sup>654</sup> Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, op. cit., p. 97-98.

temporelle »<sup>655</sup>. Le signe numérique qui produit l'action, le lecteur en action ne peuvent être définis que par cette « étoffe temporelle ». C'est elle qui donne son sens à toute interprétation.

L'œuvre numérique, en matérialisant le temps, fait éclater l'image du lecteur. Le lecteur est à la fois matériel et spirituel, moi et je, unique et divisé, lui-même et un autre, sujet et objet de l'œuvre, et surtout il se trouve face (nous revenons à la figure de la réflexivité) à ses propres divisions. La poésie se tient tout autant dans la confrontation de ces oppositions que dans leur entrelacement respectif par le biais de la réflexivité. Si le lecteur poétique advient, c'est parce qu'il est face à ce miroir brisé, ou plutôt exactement face à un miroir en train de se briser sous le regard et que le regard ne cesse de fracturer.

---

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 98.

## Conclusion

À l'issue de notre exploration de *GGAAG, Being human*, des poèmes de José Aburto regroupés dans *Entalpia*, pouvons-nous parler d'un et d'un seul « lecteur de poésie numérique » ? L'entreprise était, dès le départ, périlleuse, tant le terme de « numérique » regroupe des réalités diverses ; chaque œuvre de notre corpus propose un usage différent des moyens numériques et, de ce fait, un lecteur différent. Sans doute est-ce qui fait la littéarité des œuvres étudiées : chacune a fabriqué « son » lecteur en fonction des moyens numériques mis en œuvre, dans une diffraction du destinataire propre au *medium* informatique. Il est cependant difficile de ne pas parler de lecteur sans faire référence à la notion d'imaginaire, qu'il s'agisse d'imaginaire du numérique, de la poésie ou de la lecture. Même si nous avons eu à cœur de montrer la matérialité du lecteur, nous ne pouvons faire l'impasse sur la construction dont ce lecteur est le résultat et, par conséquent, sur les liens que ce lecteur entretient avec le ou les imaginaires du numérique.

Aussi est-il nécessaire de se demander dans quelle mesure notre corpus participe d'un imaginaire des littératures numériques et du lecteur numérique. Si comme l'affirme Yves Citton « l'expérience littéraire paraît se recentrer autour de sa capacité à faire émerger de nouveaux imaginaires »<sup>656</sup>, nul ne doute que l'expérience littéraire numérique se trouve à la croisée de différents imaginaires émergents qui peuvent éventuellement entrer en conflit.

---

<sup>656</sup> Yves Citton, *L'Avenir des humanités, Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation?*, Paris, La Découverte, 2010, p. 133.

Comme nous avons pu l'observer au cours de cette étude, l'œuvre numérique se construit en fonction d'un imaginaire organisé autour d'un triptyque de caractéristiques : la prédominance de l'image, et sans doute du mouvement, le caractère ludique, et enfin l'aspect communicationnel. Il se trouve que chacune des œuvres de notre corpus a suivi une de ces trois voies, amplifiant une des caractéristiques du numérique et façonnant son lecteur en fonction de l'orientation choisie. Ces trois éléments s'opposent, du moins de prime abord, à ce que l'on pourrait attendre de la poésie, ou plutôt d'un imaginaire de la poésie. Le rôle de la poésie en milieu numérique est d'utiliser ces caractéristiques à des fins esthétiques, tout en les interrogeant, tout en tendant au lecteur un miroir dans lequel son image se reflète, quelque peu déformée et diffractée.

Un premier fait est à retenir, quelle que soit l'œuvre envisagée : le lecteur qui s'invite dans les pages de notre corpus est un lecteur extrêmement concret. Alors que l'on associe le numérique à une forme de dématérialisation, ce que nous découvrons tend à prouver que le lecteur est ici une instance qui vaut d'abord par sa matérialité. La matérialité de l'œuvre, intrinsèquement liée à la figure de la « machine », trouve écho dans la matérialité du lecteur, appelé à être le « machiniste ». L'œuvre numérique, du moins dans les pages qui nous occupent ici, affirme son caractère ergodique et requiert évidemment, à ce titre, un lecteur opératoire. Ce lecteur est très présent dans le travail de Jason Nelson puisqu'il se confond avec le joueur. Il est également particulièrement sensible dans les poèmes de José Aburto où, bien souvent, le lecteur doit mettre en action, en mouvement, le texte. Quant à la poésie d'Annie Abrahams, elle ne cesse de s'adresser, verbalement, au lecteur, dont le clic est régulièrement sollicité. Nous reconnaissons, dans l'image du lecteur projetée par l'œuvre, les trois orientations précédemment évoquées. Le corps est, plus que dans tout autre œuvre, au centre de notre corpus. Ce sont les gestes qui font advenir l'œuvre. Ce sont les gestes encore qui transforment le poème en objet à manipuler et définissent ainsi le sujet-lecteur. Nous retrouvons la nature « ergodique » de l'œuvre numérique : le lecteur empirique est inscrit dans l'œuvre par et pour son action.

Comment l'œuvre procède-t-elle à l'inscription du lecteur ? Nous avons fait mention, dès notre introduction, de la notion de dispositif qui se révèle fondamentale pour comprendre l'œuvre numérique en général. Si le dispositif, comme le rappelle Agamben, est d'abord une

« prise de pouvoir »<sup>657</sup>, cette prise de pouvoir se fait dès la nécessaire interpellation du sujet, qui se trouve à la fois construit, désigné et sans doute, déjà, sous le pouvoir de l'œuvre. Le dispositif crée le sujet qu'il attire ensuite dans ses filets en se servant ici de l'idée de communication, du fantasme peut-être de communication pour mieux interpeller le lecteur, dont nous avons relevé des traces matérielles, concrètes, dans toutes les œuvres de notre corpus. En ce qui concerne les moyens d'interpellation, nous retrouvons, pour chaque œuvre, les voies divergentes énoncées plus haut, même si certains procédés peuvent être rencontrés dans plusieurs œuvres : jeux optiques chez José Aburto qui joue des quatre dimensions de l'œuvre, identification à un avatar pour Jason Nelson, interaction textuelle pour Annie Abrahams.

Cette prise de pouvoir a pour objet le sujet-lecteur dont l'émergence est au cœur de notre réflexion. Nous voulons bien croire avec Marielle Macé que la lecture est une « pratique d'individuation »<sup>658</sup>. Le lecteur ne s'individue pas seulement dans un « retranchement »<sup>659</sup> propre au lecteur comme l'affirme Marielle Macé, mais plutôt dans la prise de conscience de la porosité des frontières entre l'objet et son espace à lui, entre sa temporalité et celle de l'œuvre. Comme nous venons de le voir, le lecteur est soumis, de la part de l'œuvre numérique, à une constante interpellation qui le constitue en tant que sujet-lecteur. Il ne « s'individue » plus, il « est individué » par l'œuvre. L'interpellation est une forme dynamique qui joue sur les espaces et en transgresse les limites. Ainsi, l'œuvre numérique ne cesse de brouiller les frontières : spatiales, temporelles, génériques... Il est bien évident que l'œuvre numérique qui s'affiche intervient dans l'espace proxémique du lecteur, puisqu'elle partage « son » écran. L'invasion des *pop ups* d'Annie Abrahams en est l'exemple le plus frappant. José Aburto, en désignant le lecteur comme un point de vue extérieur, va le chercher dans son espace à lui. Jason Nelson, en lui offrant un avatar, tisse un lien-miroir entre les mouvements du lecteur et celui du gribouillis sauteur. L'interpellation contribue à mettre en valeur, matériellement, gestuellement, les lieux de l'œuvre et du lecteur. Les frontières

---

<sup>657</sup> Giorgio Agamben, s'appuyant sur Foucault, relève « une certaine manipulation des rapports de force soit pour les développer dans une telle direction, soit pour les bloquer, les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir mais toujours lié à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant le conditionne », (*Che cos'è un dispositivo ?* Nottetempo, 2006, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivage, 2006, Rivage Poche : petite bibliothèque, 2007, p. 9.).

<sup>658</sup> Marielle Macé, *op. cit.*, p. 18.

<sup>659</sup> « Par la lecture, par la manière dont on se conduit dans un livre, on s'individue au sens le plus simple : on s'écarte, afin d'occuper un nouveau milieu et d'être occupé à lui, d'éprouver ses propres contours et les formes de sa séparation » (*Ibid.*, p. 31).

temporelles sont, elles aussi, interrogées. Pour Michel Picard, « Toute transformation dans la définition de la littérature déplace le champ d'étude et modifie l'approche d'une problématique de la temporalité »<sup>660</sup>. Or, il semble bien que nous ayons affaire ici à une « transformation dans la définition de la littérature », liée justement à un nouveau rapport au temps. L'inscription dans un contexte de communication modifie la distance temporelle qui devait séparer l'auteur du récepteur. L'un et l'autre, grâce à la possibilité de communiquer, coexistent dans le même espace et surtout dans la même temporalité, ou du moins, en donnent l'illusion. Que l'on parle d'espace ou de temporalité, le but du numérique semble être de réduire les distances entre le sujet-lecteur et l'objet à lire. Par ailleurs, lorsque le temps est lié à l'espace, dans le mouvement, on assiste à un déplacement de l'inscription temporelle du lecteur et de sa lecture vers l'objet lui-même. Le texte imprimé ne produisait de temporalité que dans le cadre de la fiction, impérativement intradiégétique ; l'œuvre numérique, quant à elle, impose sa propre temporalité au lecteur, c'est elle qui est maîtresse du temps. Si cette question semble moins sensible – peut-être n'est-ce qu'une impression, tout à fait personnelle – dans l'œuvre d'Annie Abrahams, le poème de José Aburto « Arcoiris paranoico » apparaît comme extrêmement représentatif de l'emprise temporelle exercée par l'œuvre. C'est peut-être l'auteur qui a le plus à cœur, dans la mesure où il joue beaucoup avec le mouvement, de mettre son lecteur face à des questionnements temporels. On pense notamment au poème « Concepción del dragón ». Le jeu dynamique avec l'image, qui permet d'aller en avant, en arrière, comme d'ailleurs dans le poème « In munda », offre l'expérience d'un temps aiônique, temps qui serait propre à la création. Cette maîtrise du temps se trouve amplifiée dans *GGGAAG* par la forme ludique qui empêche le lecteur d'aller et venir à son gré dans l'œuvre. Aucun moyen d'échapper à l'ordre chronologique. Est-ce à cause de cette temporalité faite de successions imposées, que nous nous retrouvons face à ce qui peut ressembler à un discours narrativisé ? Est-ce pour cela que la question générique s'impose sans cesse ? On finit par se demander si les œuvres de notre corpus n'ont pas pour finalité de questionner le genre poétique et d'amener le lecteur remettre en cause ses « pratiques génériques » si l'on ose avancer cette expression, à revoir ses attentes vis-à-vis de l'œuvre. Nous l'avons écrit, Jason Nelson et José Aburto clament leur appartenance ou plutôt

---

<sup>660</sup> Michel Picard, *Lire le temps*, op. cit., p. 7.

celle de leurs œuvres, au genre poétique. Annie Abrahams n'en a que faire, semble-t-il, pourtant c'est sans doute elle qui s'attache le plus au jeu des mots. Nous sentons qu'il y a bien là une tension qui est liée à l'imaginaire, à la vocation communicationnelle du numérique qui entre en tension, chez le lecteur, mais aussi peut-être chez les auteurs, du moins pour Jason Nelson et José Aburto, avec un imaginaire poétique plus traditionnel.

Il n'en reste pas moins que ce brouillage des frontières, temporelles comme spatiales, incite à repenser la relation sujet-objet, ce qui amène également à revoir la conception du sujet-lecteur. Revenons aux propos de Marielle Macé :

Qu'est-ce qu'un individu, en ce sens ? Pas même un choix ou une cohérence intérieure, mais simplement une unité affirmée par son retranchement et ses gestes potentiels, pourvu de frontières, en rapport de dépendance et de détachement, de distance et d'appui avec cet environnement dont elle émerge ; une force de soustraction: une unité *en train* de se détacher et de départir sa zone d'attention – sans nécessairement se distinguer, sans justifier sa valeur ou son originalité. Ici l'individuel n'est pas le subjectif mais un simple acte d'écartement, ce que Simondon appelait un "moment d'être".<sup>661</sup>

Nous reconnaissons dans cette description du sujet-lecteur l'importance du geste que nous avons souligné auparavant, importance démultipliée par le caractère multimédia des œuvres, nous retrouvons également la définition « spatiale » du lecteur, en termes de « frontières ». Toutefois, l'individu qui naît de la relation avec l'œuvre numérique n'est plus « une unité affirmée par son retranchement » mais une unité qui vaut par son imbrication d'avec l'œuvre, grâce à l'action. Dans cette imbrication réside la fabrication du lecteur de *poésie* numérique.

En effet, la matérialité de l'œuvre, parce qu'elle trouve sa résonance dans celle du lecteur, est source de présence poétique. Les auteurs de notre corpus ont à cœur d'intensifier l'aspect concret de leur production, en transformant le mot, le texte, en objet à saisir, à déplacer. Quand il n'est pas préhensible (José Aburto), le mot devient chose par la fragmentation, la typographie (Annie Abrahams) ou la rupture ou l'obscurité (Jason Nelson). Ainsi, la réaction ou l'action du lecteur vise à l'ancrer dans un être-là que l'on ne saurait distinguer d'une forme de présence poétique. La complexité matérielle de l'œuvre numérique, multimédia, multimodale, nous amène à la considérer comme un réseau présentant une unité, faite d'assemblages dont le but ultime est l'immersion poétique du lecteur. C'est ce réseau qu'il nous faut désormais appeler « texte », revenant à la nature

---

<sup>661</sup> Marielle Macé, *op. cit.*, p. 52.



première du texte comme tissage. L'effet produit sur le lecteur n'est que le résultat de cette entrelacement médiatique, qui prend le lecteur dans ses rets pour le rendre présent, poétiquement. L'incarnation du lecteur est à l'image de la matérialité de l'œuvre.

Le temps a encore sa part dans l'incarnation poétique du lecteur. Tout concourt à une présentification de l'œuvre : la part picturale de l'œuvre, son aspect ludique comme la parole échangée propre au discours, l'inscrivent dans un présent qui peut être celui de la poésie comme celui du *medium* numérique. Cette fois, l'imaginaire numérique se met au service de l'imaginaire poétique, l'un et l'autre présentant une temporalité si ce n'est semblable, du moins compatible. L'image est d'abord une sensation présente, le jeu est une action présente. Le temps du discours est un présent, qu'on pourrait considérer comment étant « toujours-déjà »... Il s'agit, d'après Jean-Jacques Lecercle, de la temporalité même inhérente à l'interpellation<sup>662</sup>. Nous pouvons vraisemblablement confondre tous ces effets de présentification avec des tentatives d'interpellation. Plus encore, en mettant le lecteur au cœur du mouvement du texte, celui-ci a pour but de rendre sensible le temps, ou plutôt les temps, avec la particularité de revenir à un temps de la création, à un temps aiônique que nous retrouvons encore une fois. La présentification, l'interpellation constante du lecteur contribue également à un véritable lyrisme numérique, qui a sa part dans le processus d'immersion poétique du dispositif.

Toutefois, la présence poétique comme l'être-là du lecteur sont également générés par des relations, conflictuelles peut-être, que l'œuvre se plait à entretenir avec son lecteur. Nous ne pouvons que souligner la part du dispositif dans cette incarnation qui se fait en termes dynamiques, et en dynamiques contradictoires. Le sujet-lecteur est certes matériellement incarné mais divisé dans son incarnation. C'est ainsi que l'image, qu'elle soit fixe ou mobile d'ailleurs, très présente dans les œuvres de notre corpus, produit une fascination qui s'oppose à la dynamique de la lecture. À l'inverse, le jeu entraîne son lecteur dans une course effrénée, lui laissant peu le loisir de lire, d'« être » lecteur. Ainsi, dans un premier temps, une autre forme de tension se fait jour : le lecteur est tiraillé entre présence (fixe) et herméneutique (dynamique). Cette division du lecteur nous semble particulièrement évidente dans les travaux de José Aburto et Jason Nelson, elle est peut-être moins sensible pour *Being Human*

---

<sup>662</sup> « La temporalité de l'interprétation est celle du toujours-déjà » (Jean-Jacques Lecercle, *op. cit.*, p. 33.)

qui semble, comme nous le verrons plus tard, relever d'un projet plus « réunificateur » que clivant.

Cependant, chacune des œuvres de notre corpus s'inscrit en faux avec les « attendus » du numérique, c'est-à-dire avec les caractéristiques de cet « imaginaire numérique » que nous essayons de cerner, ainsi qu'avec certains « mythes » de la théorie littéraire, voire des théories des médias. La poésie numérique procède d'un jeu – à tous les sens du terme – avec l'imaginaire du numérique. Si l'imaginaire du numérique joue avec la perte du monde, le fantasme d'une réalité qui ne serait plus que virtuelle, la poésie, en revanche, en tant que genre, ne cesse d'opérer comme un facteur de reconnaissance, de résurgence du monde, de reconnexion d'avec le monde, reconnaissance paradoxale, puisqu'elle opère par le langage, objet immatériel s'il en est. La poésie numérique se trouve face à un redoublement de ce paradoxe, elle se doit, elle aussi, de se reconnecter d'avec le monde, de par le langage, de par un processus qui joue sur le virtuel.

Venons-en d'abord au « dialogue » du lecteur avec l'œuvre. L'idée apparaît d'autant plus pertinente que le contexte numérique se prête à la communication. Nous avons vu que la communication avec l'auteur était loin d'être assurée, en réalité. Si le lecteur est présent dans l'œuvre et interpellé, peut-on pour autant parler de dialogue entre l'œuvre et le lecteur ? Il est bien évident que le terme de « dialogue » est à prendre avec précaution. Généralement, on entend par « dialogue » la fabrication du sens, alors que dans un contexte numérique, ce mot peut être pris au sens propre. Nous avons dans un premier temps souligné l'importance du contexte communicationnel, clairement inscrit dans chacune des œuvres, à des degrés divers cependant. C'est Annie Abrahams qui lui accorde la part la plus importante, alors que Jason Nelson et José Aburto ne s'en préoccupent ostensiblement qu'au niveau des sites qui encadrent leur travail et non dans l'œuvre elle-même. Dans quelles conditions peut-on parler de dialogue avec le texte ? À nouveau, le processus herméneutique peut apparaître comme une réponse au texte, mais l'œuvre demande parfois davantage que la fabrication d'une signification et exige l'élaboration d'un autre texte. Le lecteur est-il amené, forcément, à devenir auteur ? Les occurrences d'un lecteur-scripteur sont assez rares dans notre corpus, José Aburto, parfois, Annie Abrahams, plus souvent, y ont recours. Il faut souligner qu'en s'inscrivant dans le texte, le lecteur-scripteur en vient à s'insérer dans une communauté. Annie Abrahams, José Aburto dans une moindre mesure, insistent sur la dimension collective

des écrits. On peut voir ici une facette de ce « lecteur augmenté », lecteur-auteur auquel s'adjoit la communauté des autres lecteurs qui, eux aussi, ont laissé des traces et entrent ainsi en résonance les uns avec les autres. Là réside une véritable révolution dans la conception du lecteur qui peut prendre conscience de son appartenance communautaire de manière extrêmement concrète, matérielle à nouveau, en observant ses propres écrits se mêlant à ceux d'autres lecteurs, devenant son propre lecteur en même temps que le lecteur d'autres lecteurs-auteurs. C'est bien chez Annie Abrahams que ce projet d'un « lecteur en communauté » – comme le laisse pressentir l'onglet « Collectif writing » – se manifeste de façon explicite. Si l'on revient à l'idée d'un brouillage des identités, c'est évidemment Annie Abrahams qui pousse le questionnement le plus loin en remettant en cause l'identité du lecteur que José Aburto cantonne davantage dans un rôle de lecteur plus ordinaire. On vient alors à se demander si l'opposition entre la fonction poétique et la fonction communicationnelle a encore une quelconque pertinence. L'œuvre numérique ne peut sortir de son contexte communicationnel et de ce fait la poésie qu'elle propose est entachée d'un « soupçon générique »... Rappelons l'affirmation d'Annie Abrahams : « Je ne cherche pas un échange, je propose plutôt une simulation qui puisse servir de stimulation. Je veux semer le doute qui est lui-même porteur de changement. »<sup>663</sup>. Le dispositif de communication est utilisé, non pour lui-même, mais à des fins poétiques, pour le « doute » qu'il est censé instiller. La poésie apparaît finalement quand elle met en échec les attendus communicationnels. Il en est de même pour l'aspect ludique de *GGGAAG*. *GGGAAG* est bien un « faux » jeu, il en respecte et en détourne à la fois les règles, et c'est ce mélange de respect et de détournement qui fait advenir l'objet poétique. En même temps, le procédé de l'avatar incite, comme l'écriture partagée chez Annie Abrahams ou chez José Aburto, à une scission du lecteur divisé entre son rôle de joueur et celui du lecteur, entre l'immobilité liée à la lecture et le mouvement nécessaire au jeu. À nouveau, l'œuvre est ce miroir dissociant qui concourt à une diffraction du lecteur.

Nous ne saurions trop souligner que la poésie numérique, se trouvant au croisement d'imaginaires contradictoires, ceux de la communication et du jeu, celui de la poésie, est sans doute à l'origine de tensions, de désunions, de fragmentations, de diffractions, chez celui à qui elle se destine. Le lecteur est donc bien incarné mais cette incarnation naît d'une division

---

<sup>663</sup> Entretien avec Bertrand Gauguier, *op. cit.*

de son identité de lecteur.

Il serait bien tentant de passer de cette incarnation du lecteur à une aliénation du lecteur. Est-ce si surprenant ? La lecture n'est-elle pas toujours aliénante, rencontre avec l'autre, devenir autre ? Revenons sur les conséquences de la matérialité de l'œuvre qui, tout en incarnant poétiquement le lecteur semble également l'aliéner. En effet, l'œuvre numérique exerce une véritable emprise sur le corps du lecteur par les différents processus d'interpellation. Il s'avère bien difficile de séparer matérialité, interpellation et idéologie<sup>664</sup>, si l'on en croit les propos de Jean-Jacques Lecercle :

La matérialité de l'idéologie, c'est d'abord la matérialité d'un acte, celui d'un ordre vocal, mais cette matérialité est aussi celle d'un corps, ou plutôt de deux. Car avant même de lire le slogan (et l'affiche aurait pu se limiter à ce slogan), le spectateur perçoit un corps, celui du maréchal, certes stylisé et partiel, mais combien présent ... Un corps est bien là, qui en convoque un autre, celui du spectateur assigné à sa place par ce qui, comme on l'a vu, établit un contact quasi physique. Car l'idéologie, matérialisée dans des actes, est toujours déjà incarnée. [...] il n'y a d'idéologie que par des corps sur des corps.<sup>665</sup>

En s'adressant au corps du lecteur, en affirmant tout aussi fortement la présence de son auteur, l'œuvre numérique affirme son emprise « idéologique » sur le lecteur. Si nous retournons vers la définition que propose Hartmut Rosa de l'aliénation comme « relation au monde, muette, froide, figée ou en échec »<sup>666</sup>, il est certain que l'œuvre numérique, lorsqu'elle ne propose qu'un simulacre de dialogue, comme nous avons pu l'écrire précédemment, participe de ce rapport aliénant. Lorsqu'elle emprisonne le lecteur et le fige dans une relation spéculaire, lorsqu'elle l'empêche de lire, d'être lecteur, elle l'aliène encore. Les relations du lecteur par rapport à sa fonction de lecteur mais également dans son rapport au monde, dans la manière « dont un sujet se situe ou est "localisé" dans le monde »<sup>667</sup> se voient altérées. Et encore une fois, c'est aux questions de l'espace et du temps qu'il nous faut revenir. En brouillant les frontières de l'œuvre, en modifiant le rapport à l'espace comme au temps, l'œuvre numérique produit, encore et toujours, une forme d'aliénation. L'intervention d'un temps mécanique, imposant à la lecture son propre rythme, nous semble représentatif

---

<sup>664</sup> Il faut sans doute comprendre le terme d' « idéologie, tel que l'utilise Jean-Jacques Lecercle, au sens de discours émanant d'un système, de discours imposé. L'œuvre numérique produit un discours idéologique dans la mesure où elle impose un discours émanant du « système » du programme. Vilém Flusser définit quant à lui l'idéologie comme « l'insistance sur un point de vue unique (voir Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 50). Dans un cas comme dans l'autre l'idéologie ne laisse guère de place à la multiplicité qu'il s'agisse des points de vue ou des interprétations. L'idéologie est toujours du côté de l'univoque.

<sup>665</sup> Jean-Jacques Lecercle, *op. cit.*, p. 38.

<sup>666</sup> Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>667</sup> Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération, vers une théorie critique de la modernité tardive*, *op. cit.*, p. 115.

d'une certaine violence propre à l'aliénation. Nous ne reviendrons pas ici sur la force aliénante de l'accélération, de la réduction à l'immédiateté de l'œuvre, largement mise en valeur dans certaines théories des médias<sup>668</sup>. Finalement, la rencontre avec les ouvrages de Bernard Stiegler nous a conduite à une autre interprétation de ce nouveau lecteur produit par l'œuvre numérique et nous avons vu dans la notion de « disruption » la confirmation d'intuitions concernant l'œuvre numérique, œuvre que nous avons déjà pensée, avec Giorgio Agamben, comme un dispositif, voire comme une idéologie, avec Jean-Jacques Lecercle.

L'avènement du numérique, selon Bernard Stiegler, produit une « disruption », soit un « désajustement entre système technique, systèmes sociaux, et systèmes biophysique »<sup>669</sup>, bref une rupture d'époque. Pour Bernard Stiegler, la notion de partage « constitue le fond d'une époque » – ici intervient la notion de rétention, savoir partagé, transmis, de génération en génération – et « la rétention tertiaire numérique qui constitue le système technique numérique est disruptive parce qu'elle prend le contrôle de ce partage<sup>670</sup> ». La disruption, définie comme un processus d'éclatement, semble une notion particulièrement appropriée pour penser le lecteur que nous avons présenté comme divisé par l'œuvre numérique. En quoi l'œuvre numérique peut-elle être un facteur de disruption et d'aliénation de ce fait ? Nous avons souligné le fait que l'œuvre numérique n'était plus coupée de son auteur, d'un point de vue temporel, que les systèmes de communication tendaient également à inclure le lecteur dans une même temporalité. Œuvre, auteur, lecteur sont contemporains. Ne retrouve-t-on pas ici cette « rétention tertiaire » puisqu'elle se fait par la machine, par le dispositif qui procéderait selon Bernard Stiegler du « pouvoir de synchronisation des temps de conscience » lié à la « conscience d'objet temporel »<sup>671</sup>? De plus, la disruption est indissociable d'une « exosomatization ». La matérialité de l'œuvre fait écho à la matérialité du lecteur qui, on l'a dit, est en quelque sorte rejeté en dehors de l'œuvre par celle-ci. Peut-on parler d'exosomatization au sens où l'entend Bernard Stiegler ? Le rapport que l'œuvre poétique institue envers le corps ne permet-il pas de penser autrement cette exosomatization ? La

---

<sup>668</sup> La critique de l'accélération, sous-jacente ici, se retrouve dans les œuvres d'Harmut Rosa mais on pense bien évidemment au texte de Paul Virilio, paradoxalement intitulé *La Vitesse de la libération* (Paris, Galilée, 1995).

<sup>669</sup> Bernard Stiegler, *Dans la disruption, Comment ne pas devenir fou ?*, Paris, Les liens qui libèrent, 2016, Actes Sud, Babel, 2018, p. 149.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>671</sup> « Le pouvoir de synchronisation des rétentions tertiaires analogiques était tel qu'il modifiait en profondeur les rétentions secondaires constituant des individus psychiques – qui ne sont rien d'autre que leurs propres rétentions secondaires telles qu'elles projettent *singulièrement* des protentions secondaires. » (*Ibid.*, p. 46)

communication installée par l'œuvre numérique – ou peut-être comme on l'a vu faussement installée – nous semble un facteur de disruption dans la mesure où elle externalise le lecteur, lui désigne un lieu « hors de » l'œuvre, alors que tout système littéraire tend au contraire à faire une place pour le lecteur en son sein. Chaque œuvre joue de procédés différents d'extériorisation du lecteur, tous en lien avec le dispositif numérique. Le plus important est sans doute le recours à l'image qui définit le lecteur essentiellement comme un point de vue. Quelles sont les conséquences de cette extériorisation du lecteur ? La disruption se présente comme un jeu entre deux notions : celle de rétentions (souvenir, passé, culture commune, langue) et celle de protention (projection sur l'avenir). Il y a disruption quand le lien, constitué par les phénomènes de rétention, est brisé et lorsque les projections vers un avenir commun sont, du fait de cette rupture, rendues impossibles. L'individu ne peut s'accomplir dans une communauté qui le dépasse, à cause de la perte de ce qui fait la rétention. Étrangement, la poésie numérique peut apparaître comme révélatrice de la perte de ces « rétentions », en rupture avec la « tradition » poétique. Il est bien difficile de relier les travaux de Jason Nelson ou d'Annie Abrahams à une poésie antérieure. Notons que ce n'est pas du tout le cas des poèmes de José Aburto, ce qui justifie le fait que nous ayons pu retrouver chez lui une figure du lecteur plus familière, un lyrisme plus conventionnel également.

Comment relier disruption et aliénation ? Les procédés de rétention et de protention sont nécessaires à la constitution de l'individu. Or, nous avons déjà rencontré ces deux termes en ce qui concerne la lecture, dont le mécanisme est décrit par Iser comme justement une succession de rétentions et de protentions. La protention est liée à l'avancement, la progression dans le texte, la rétention permet, grâce au souvenir de ce qui précède de constituer le sens. La protention participe de l'heuristique de l'œuvre, la rétention est nécessaire à l'herméneutique. En étudiant le fonctionnement de l'œuvre numérique, d'un point de vue sémiotique, nous avons pu nous rendre compte que le système ne s'appuyait que fort peu sur la rétention. Le lien (numérique) est bien la manifestation d'un désir de lecture, d'un dévoilement de l'œuvre, mais il entraîne la disparition, le plus souvent de l'écran précédent, et de ce fait supprime le lien avec l'œuvre antérieure. On peut alors se demander si cette absence de rétention ne modifie pas totalement la création du sens. C'est sans doute la source des difficultés que nous avons rencontrées lorsque nous avons étudié les signes numériques. Le programme semblerait empêcher le lecteur de faire usage de sa raison. En délimitant le chemin du destinataire, en envisageant les chemins possibles, il l'empêche de

« bifurquer »<sup>672</sup>, d'exercer sa liberté de lecteur, de s'individuer pleinement.

L'œuvre numérique aurait-elle pour seul but la destruction du lecteur ? Nous avons pourtant montré qu'elle engendrait une présence poétique du lecteur. Il nous faut désormais aborder le sujet d'un autre angle en nous demandant si cette disruption, cette aliénation ne sont pas finalement nécessaires à un processus d'individuation propre à la poésie. La poésie numérique, véritable *pharmakon*, ne serait-elle pas le lieu de tous les conflits, à la fois lieu de destruction et de résurrection du lecteur ? Il est assez paradoxal que la construction du sujet, par l'intermédiaire d'une prise de conscience passe par une aliénation de soi. Le fait de passer à l'état d'objet, pour ensuite dépasser cet état par sa prise de conscience nous semble nécessaire à l'émergence du sujet poétique, du lecteur poétique. Pour Vincent Descombes, « le sujet des philosophes se définit par son opposition à l'objet, mais aussi par le fait de se faire objet pour lui-même. »<sup>673</sup>. C'est le passage à l'état d'objet qui permet, comme dans le miroir, la prise de conscience de soi. L'aliénation n'est qu'une étape vers l'émergence du sujet.

Ainsi, la lecture numérique, comme peut-être toute lecture, ou peut-être plus que toute lecture, parce qu'elle est une lecture ouverte sur le monde (et non une lecture fermée sur soi), parce qu'elle met en cause le corps, peut être considérée comme une forme de réconciliation. Nous pouvons revenir à la définition de l'expérience littéraire selon Marielle Macé :

L'expérience littéraire en tant que telle – la conduit dans les œuvres – se prolonge et se ressaisit ainsi en pragmatique du rapport à soi et au monde sensible : en invitation à essayer de nouvelles dispositions cognitives, un autre corps, un autre rythme, un autre "soi". Précisément parce qu'elle relève d'un *comment*, c'est à dire de l'exercice de manière d'être, la lecture ne se contente pas d'activer le texte comme un doigt lance une toupie : elle restitue aux sujets leurs capacités de stylisation.<sup>674</sup>

Le sujet qui advient est ainsi véritablement un sujet-lecteur puisqu'il advient par son action, par la conscience de son action. Si cette conscience nous semble véritablement poétique, c'est sans doute parce qu'elle se construit grâce au corps, grâce à la perception mais aussi parce qu'elle se construit sur une absence. La matérialité du lecteur est nécessaire à son

---

<sup>672</sup> Bernard Stiegler, « Penser l'exosomatization pour défendre la société », Séminaire, Institut de recherche et d'innovation et Ars Industrialis à la maison de sciences et de l'homme, Paris nord dans le cadre de la recherche constitutive de Plaine Commune, 02.12.2016 (vidéo)

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Y61jgPZERok> (visionnée le 19/12/2020)

<sup>673</sup> Vincent Descombes, *Le Complément de sujet*, Paris, Gallimard, collection Essais, 2004, collection *tel* ? 2018, p. 30.

<sup>674</sup> Marielle Macé, *op. cit.*, p. 101.

émergence. Les trois œuvres de notre corpus nous amènent à une variation sur le sujet-lecteur qui, s'il s'organise très traditionnellement dans un rapport de réflexion de soi à soi dans *GGGAAG*, s'opère davantage dans un rapport à la matière visuelle des mots pour José Aburto et surtout dans le partage dialogué avec Annie Abrahams. Le miroir numérique contribue ainsi parfaitement à *l'ethopoios*.

Par ailleurs, la poésie que nous pouvons observer dans les œuvres de notre corpus procède bien d'une recontextualisation de formes dans un milieu numérique et par cette recontextualisation apparaît comme un *pharmakon*, proposant des solutions aux problèmes engendrés justement par ce milieu numérique. Nous retrouvons bien ici l'objectif que Christophe Hanna fixe aux « dispositifs poétique » :

La création littéraire apparaît alors comme un moyen de *formaliser* ces derniers [les « problèmes publics »], afin de les rendre plus maniables, plus *envisageables*, par exemple en leur conférant une nouvelle visibilité, mais aussi comme une façon d'*intervenir* dans les formes de vie où ces problèmes *prennent*, provoquent des blocages logiques, des conflits.<sup>675</sup>

Jason Nelson s'exprime clairement sur ce point dans une interview donné au magazine *Digicult* :

*But with my work, I might have consequences in the vein of responses to user actions, but I find the notions of competition and score to be largely societal conceptions, false premises for cultural conquest.*<sup>676</sup>

[Mais avec mon travail, je pourrais avoir des conséquences dans la veine des réponses aux actions des utilisateurs, mais je trouve que les notions de compétition et de score sont largement des conceptions sociétales, de fausses prémisses pour la conquête culturelle.]

La forme ludique utilisée par Jason Nelson s'inscrit dans un processus de recontextualisation et apparaît comme une critique de la société. Jason Nelson manifeste également une volonté d'apporter des solutions par son travail, de modifier le comportement de son lecteur-joueur comme le confirme la suite de l'interview :

*The most part of the people writing to me are normally not interested in art nor they usually visit art galleries and museums. Yet they are curious and enjoy so experimental art works. Their comments are often "WTF" or "I don't know what it is but I definitively like it". I think this can be a way to test the net-art potentials and to understand how they can reach audience outside the traditional art scene.*

[La plupart des personnes qui m'écrivent ne sont normalement pas intéressées par l'art et ne visitent généralement pas les galeries d'art et les musées. Pourtant, ils sont curieux et apprécient les œuvres d'art tellement expérimentales. Leurs commentaires sont souvent « WTF » ou « Je ne sais pas ce que c'est mais j'aime définitivement ça ». Je pense que cela peut être un moyen de tester les potentiels du net-art et de comprendre comment ils peuvent atteindre un public en dehors de la scène artistique traditionnelle.

---

<sup>675</sup> Christophe Hanna, *op. cit.*, p. 13.

<sup>676</sup> Giulia Semi, *op. cit.*



Le projet de Jason Nelson d'ouvrir les yeux de son lecteur-joueur sur les systèmes de croyance qui l'aliène est, à l'évidence, la prise en compte d'un problème, ainsi que sa résolution. Il est de même pour l'œuvre d'Annie Abrahams. Lors de notre passage à Cork, en 2019, nous avons été attirée par le petit ouvrage d'Annie Abrahams, ouvrage imprimé, et non numérique, *From stranger to e-stranger, living in between languages*. Voilà ce que l'on peut y lire:

*An stranger is invisible, exotic, unidentifiable, rude, hybrid, blurry, deformed, subversive, incomprehensible, complex, pliable, lonely, abject, harder and more fragile at the same time.... Strangers are more resilient, more inventive, they are good observers, they look around, see and ask questions about things that seems to be self evident..*

[Un étranger est invisible, exotique, non identifiable, grossier, hybride, flou, déformé, subversif, incompréhensible, complexe, malléable, solitaire, abject, plus dur et plus fragile à la fois.... Les étrangers sont plus résilients, plus inventifs, ils sont de bons observateurs, ils regardent autour d'eux, voient et posent des questions sur des choses qui semblent aller de soi.]

En même temps qu'elle dresse le portrait de l'« étranger », Annie Abrahams offre une superbe description de l'œuvre numérique en tant que dispositif poétique. Le dispositif poétique est bien également ce regard qui questionne « *about things that seems to be self évident* » [sur des choses qui vont de soi] et le dispositif qu'elle met en place permet au lecteur d'être étranger à lui-même comme au milieu, de se questionner comme de questionner le milieu dans lequel il évolue.

Ainsi, si la poésie numérique, telle que nous avons pu l'observer, illustre et surtout divulgue des mécaniques aliénantes propres au *medium* numérique – et sans doute à tout *medium* –, elle opère de façon à les retourner, apparaissant comme un dispositif libérant le lecteur piégé dans un miroir intempestif. Elle se révèle bien un étrange miroir de sorcière, qui, en même temps que l'image du monde qui l'entoure, renvoie au lecteur une image brouillée, fracturée, fractionnée, une image qui le révèle et le transforme, et le fait, peut-être (se) réfléchir !

## Bibliographie des œuvres étudiées

## Annie Abrahams, *Being Human*

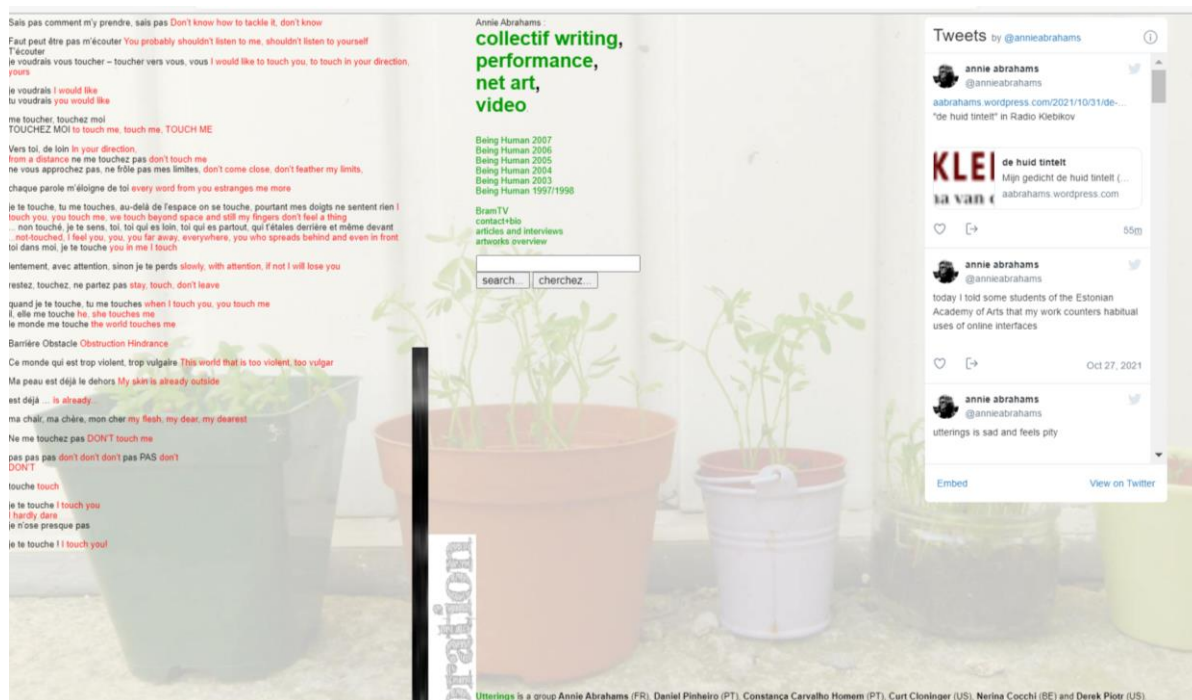
*I am not a performer, I use performance to do research.*

*I am not a researcher, I use research in my performance pieces.*

*I am a performer who uses research as a medium.*

*I am a performer researching encounters.*

Annie Abrahams, "Trapped to Reveal", 03 2011



### L'œuvre :

Site d'Annie Abrahams : <https://www.bram.org>

Années principalement étudiées :

2004 : <https://www.bram.org/indexifr.htm>

2005 : <https://www.bram.org/indexsound.html>

Autre œuvre citée :

*From stranger to e-stranger, living in between languages*, Ljubljana, Éditions +++plus+++, 2014.

### L'autrice en ligne :

Page Facebook : <https://www.facebook.com/annieabrahams>

Page *Wikipedia* : [https://en.wikipedia.org/wiki/Annie\\_Abrahams](https://en.wikipedia.org/wiki/Annie_Abrahams)

#### **Présence sur les sites anthologiques :**

ELMCIP :

URL : <https://elmcip.net/person/annie-abrahams>

Pour « Séparation » :

URL : [lloveepoetry.org/?p=490](http://loveepoetry.org/?p=490)

#### **Écrits d'Annie Abrahams en ligne :**

“Trapped to reveal – on webcam mediated communication and collaboration”, *Journal of artistic research* 2, 2012.

[<http://www.researchcatalogue.net/view/18236/18230/0/0>.] (page consultée le 15/10/2021)

“Learn together what it means to be connected...” (2013) in *CyPosium- The Book*, Annie Abrahams, et Helen Varley Jamieson éditions, 2014.

[[https://www.academia.edu/40052680/Learn\\_together\\_what\\_it\\_means\\_to\\_be\\_connected?email\\_work\\_card=viewpaper](https://www.academia.edu/40052680/Learn_together_what_it_means_to_be_connected?email_work_card=viewpaper)] (page consultée le 15/10/2021)

“Preconditions for online participation” – Participatory art for invisible (2019)

[[https://aabrahams.files.wordpress.com/2019/08/abrahams\\_annie\\_paicfin.pdf](https://aabrahams.files.wordpress.com/2019/08/abrahams_annie_paicfin.pdf)] (page consultée le 16/10/2021)

« L'Agency Art ou une Éthologie Participative dans des Environnements Artificiels » (2019)

[[links-series.com/wp-content/uploads/2019/10/L'Agency-Art-ou-une-Éthologie-Participative-dans-des-Environnements.pdf](https://links-series.com/wp-content/uploads/2019/10/L'Agency-Art-ou-une-Éthologie-Participative-dans-des-Environnements.pdf)] (page consultée le 16/10/2021)

#### **Vidéos**

Vidéo performance en réponse à l'invitation de Dene Grigar : « Séparation » (mis en ligne par Dene Grigar 1 janvier 2021)

[<https://vimeo.com/496282798>] (page consultée le 22 janvier 2021)

Woman E-Lit Symposium (mis en ligne par Dene Grigar, 3 avril 2021)

[ <https://vimeo.com/532640650>] (page consultée le 18 juin 2021)

### **Quelques articles à propos d'Annie Abrahams**

La bibliographie présente sur le site d'Annie Abrahams est très fournie. Nous avons choisi de retenir quelques articles qui nous ont particulièrement aidée dans notre exploration de l'œuvre d'Annie Abrahams.

AMERIKA, Mark, « Some observations on Web-Art-Writing », *FineArt Forum*, vol. 14, n° 7, 2000.

[<https://www.bram.org/info/america.htm>] (page consultée le 7/10/2021).

] (page consultée le 7/10/2021).

GOMEZ, Clara, « The CyPosium – a contribution to expanding the definition of cyberperformance. », *in Cyposium – The Book*, Editions Abrahams, Annie e Jamieson, Helen Varley. Brescia, Link Editions, 2014, p. 142-150.

GUEZ, Emmanuel, *Writing machines*,

[<https://writingmachines.org/being-human-annie-abrahams/>

SZREMSKY, Ania, « Revisiting, the net artist's Flash poem Separation/Séparation", *4Columns*, New York, 05/2020, [<https://www.4columns.org/szremsk-ania/annie-abahams?seo=/szremski-ania/annie-abrahams>] (page consultée le 21/01/2021)

### **Interviews de l'autrice**

CATLOW, Ruth and GARRETT, Marc. « Addictive Behaviours: Interview with Artist Annie Abrahams », *Furtherfield*, 22-10-2017.

[<http://www.furtherfield.org/addictive-behaviours-interview-artist-annie-abrahams/>] (page consultée le 7/10/2021).

CHATZICHRISTODOULOU, Maria, « If not you not me, Annie Abrahams and life in network », *Digimag*, n°54, mai 2010.

[[dicult.it/digimag/issue-054/if-not-you-not-me-annie-abrahams-and-life-in-networks/](http://dicult.it/digimag/issue-054/if-not-you-not-me-annie-abrahams-and-life-in-networks/)] (page consultée le 20/05/2018).

CHATZICHRISTODOULOU, Maria, « Annie Abrahams, Allergic to utopias », *Digimag*, n° 58, octobre 2010. [[dicult.it/digimag/article.asp?id=1902](http://dicult.it/digimag/article.asp?id=1902)] (page consultée le 12/10/2021)

GAUGUET, Bertrand, « *Being Human* - Entretien avec Annie Abrahams », entretien réalisé le 18 mars 2000 à l'occasion du festival X-00 de Lorient, *Archée*, 2000.

[ <http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=116> ]

(page consultée le 10/10/2021).

SMILEK, Aleksandra, « Annie Abrahams » *Parisart*, 13-2-2011.

[ <https://www.paris-art.com/annie-abrahams/> ] (page consultée le 10/10/2021).

## José Aburto, *Entalpia*



*El poema como la conciencia puede cambiar, estar indeciso, ajustarse, ser dúctil y sutil.*

"Grandes Esferas Celestes"

**L'œuvre :**

Adresse du site : <http://entalpia.pe/> (page consultée le 10/10/2021)

**L'auteur en ligne :**

Page Facebook : <https://www.facebook.com/jaburto> (page consultée le 10/10/2021)

Chaine Youtube : [https://www.youtube.com/channel/UCcrvav9rnz4CQUF\\_wF7y1cQ](https://www.youtube.com/channel/UCcrvav9rnz4CQUF_wF7y1cQ) (page consultée le 10/10/2021)

**Sites anthologiques qui mentionnent José Aburto :**

ELO Electronic literature organization :

URL : <https://eliterature.org/elo-history/> (page consultée le 10/10/2021)

URL : <https://elo2015.sched.com/speaker/joseaburto> (page consultée le 10/10/2021)

*Lit(e)Lat*, revue de littérature électronique latino-américaine:

URL : <https://litelat.net/acerca-2/> (page consultée le 10/10/2021)

Site anthologique de *Lit(e)Lat*: <http://antologia.litelat.net/> (page consultée le 10/10/2021)

### **Articles et essais présents sur le site de l'auteur:**

«El retorno del artista/ingeniero»

«Hiperpoesía Introducción a los conceptos básicos»

«Small poetic interfaces. The end of click» ELO: The end(s) of electronic literature, 2015.

[<http://aco.booktype.pro/elo-2015-theends-of-electronic-literature/jose-aburto-small-poetic-interfaces-the-end-of-click>] (page consultée le 8/11/2019)

### **Quelques articles, travaux au sujet de José Aburto :**

HUIZAR, Angelica J., *Cosmos, Values, and Consciousness in Latin American Digital Culture*, Palgrave Macmillan, Suisse, 2020.

KOZAK, Claudia, «Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana», *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, n° 4, 2017.

PRZYBYSZEWSKA, Agnieszka, «José Aburto Zolezzi: el autor en busca de la interfaz literaria ideal»

### **Vidéos de l'auteur (parmi les multiples vidéos sur la chaîne)**

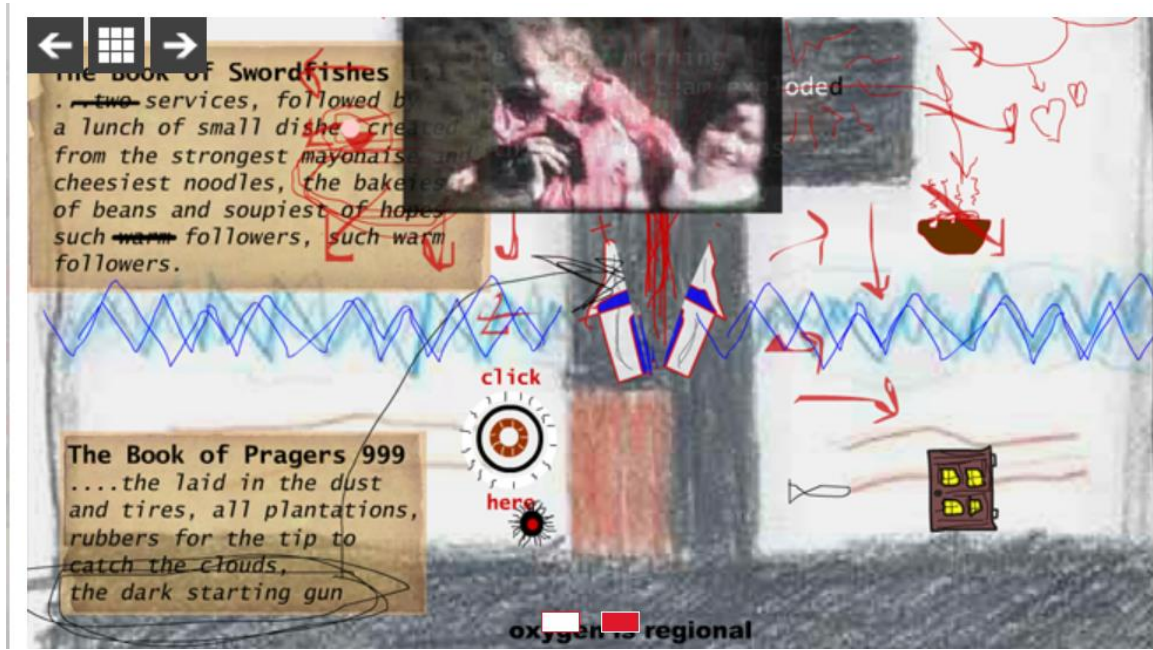
José Aburto, DGC de Wunderman Phantasia comenta sobre El Ojo 2015 (mis en ligne le 11/11/2015)

URL: <https://youtu.be/FnHrxfyfdZ8> (page consultée le 10/10/2021)



## Jason Nelson, *Game, game, game and again game*

Adresse du site hébergeant l'œuvre : [www.secrettechnology.com](http://www.secrettechnology.com)



L'auteur en ligne :

Page Facebook de l'auteur: <https://www.facebook.com/digitalpoetry> (page consultée le 09/10/2021)

Page Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jason\\_Nelson](https://en.wikipedia.org/wiki/Jason_Nelson) (page consultée le 09/10/2021)

Chaîne youtube: <https://www.youtube.com/user/jntalks> (page consultée le 09/10/2021)

Sites qui référencent *Game, game, game and again game*:

ELMCIP ( Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice )

URL: <https://elmcip.net/creative-work/game-game-game-and-again-game> (page consultée le 09/10/2017)

*Epoetry*, présentation par Leonardo Flores, 2012

URL : <http://ilovepoetry.org/?p=456> (page consultée le 09/10/2021)

Pour la traduction

Site de la revue *bleuOrange*, revue de littérature hypermédiatique, traduction d'Amélie Paquet.  
L'œuvre n'est cependant plus disponible actuellement (31/10/2021)

URL : <http://revuebleuorange.org/iindividu/jason-nelson>

Sites de jeu

*Newgrounds* : site qui permet de jouer à *Game, game, game and again game*, à condition de télécharger le logiciel *ad hoc*. On peut également lire les commentaires des joueurs.

URL : <https://www.newgrounds.com/portal/view/651224> (page consultée le 09/10/2021)

Autre site de jeu en ligne *Jayisgames*

URL : <https://jayisgames.com/review/game-game-game-and-again-game.php> (page consultée le 09/10/2021)

Le seul site – à notre connaissance – sur lequel on peut encore pratiquer *Game game game and again game* est le site *Addictinggames*.

URL : <https://www.addictinggames.com/funny/game-game-game-and-again-game> (page consultée le 09/10/2021)

#### **Vidéos :**

Entretien avec Dede Grigar, démonstration du jeu par l'auteur lui-même 01.01/2021 :

URL : <https://vimeo.com/496284391> (page consultée le 09/10/2021)

Deux exemples de vidéos mises en ligne par un joueur :

Joué par Trask Nasri (11/11/2009) : <https://youtu.be/cz4UuTx-FI> (page consultée le 09/10/2021)

Joué par Counterpath (2012) : <https://vimeo.com/58219460> (page consultée le 09/10/2021)

#### **Articles au sujet de l'œuvre :**

PRATER, David, *Cordite Poetry Review* , 1 décembre 2011.

[<http://cordite.org.au/interviews/jason-nelson/>] (page consultée le 09/07/2017)

JANSON, Matthias, « Aim, fire, poetry! Jason Nelson and the new literature », *Digimag, Digicult*, 04/2011.

[ <http://digicult.it/digimag/issue-063/aim-fire-poetry-jason-nelson-and-the-new-literature/>] (page consultée le 09/07/2017)

SEMI, Giulia , « Game, game, game and again game », *Digimag, Digicult*, septembre 2007

[<http://digicult.it/digimag/issue-027/game-game-game-and-again-game/> ] (page consultée le 09/07/2017)

STUART, Keith, « Basquiat meets Mario Brothers? Digital poet Jason Nelson on the meaning of art game », *The Guardian*, 13 septembre 2011.

[<https://www.theguardian.com/technology/gamesblog/2011/sep/13/the-meaning-of-art-games> ]  
(page consultée le 09/07/2017)

**Écrits de l'auteur :**

« Digital art and wonders »

[<https://schloss-post.com/content/uploads/jn-creativeworks.pdf>] (page consultée le 17/10/2021)

# Bibliographie

## *Théorie de l'hypertexte et du numérique*

### Sur le texte numérique

#### *Ouvrages*

AARSETH, Espen, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1997, 203 p.

BALPE, Jean-Pierre, *Contextes de l'art numérique*, Paris, Hermès Sciences, 2000, 249 p.

BALPE, Jean-Pierre ; MAGNE, Bernard, *L'Imagination informatique de la littérature*, Colloque de Cerisy, Centre culturel international de Cerisy-La Salle, juillet 1985, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991, 224 p.

BONNET, Gilles, *Pour une poétique numérique, littérature et internet*, Paris, Hermann, 2017, 373 p.

BOUCHARDON, Serge, *La Valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris, Hermann, 2014, 344 p.

BOUCHARDON, Serge (dir.), *Un laboratoire de littératures, littérature numérique et internet*, Paris, Éditions du centre Georges Pompidou, 2007, 268 p.

KOZEL, Susan, *Closer. Performance, Technologies, Phenomenology*, Cambridge, MIT Press, 2007, 384 p.

KYRIOU, Ariel, *Dans les imaginaires du futur, Entre fins du monde, IA, virus et exploration spatiale*, Chambéry, Éditions ActusF, 2020, 590 p.

LANDOW, George P., *Hypertext, The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, 242 p.

LAVAUD-FOREST, Sophie et Alexandra SAEMMER (dir.), *Les Frontières de l'œuvre numérique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2015, 299 p.

LENOBLE, Michel et Alain VUILLEMIN (dir.), *Littérature et informatique : La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presse Université, 1995, 372 p.

LEVY, Pierre, *La Machine univers, création, cognition et culture informatique*, Paris, La Découverte, 1987, 242 p.

MAZA, Monique et Alexandra SAEMMER (dir.), *E-Formes 2 : Au risque du Jeu*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 262 p.

MAZA, Monique et Alexandra SAEMMER (dir.), *E-Formes : écritures visuelles sur support numérique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, 220 p.

RASTIER, François, *Créer : Image, Langage, Virtuel*, Espagne, Casimiro, 2016, 237 p.

RETTBERG, Scott, *Electronic Literature*, Medford, Polity Press, 2019, 240 p.

SAEMMER, Alexandra, *Rhétorique du texte numérique : figure de la lecture, anticipation de pratiques*, Lyon, Université de Lyon, Presse de l'enssib, 2015, 290 p.

SAEMMER, Alexandra. *Matières textuelles sur support numérique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, 168 p.

STOCKINGER, Peter, *Les Sites Web. Conception, description et évaluation*, Paris, Lavoisier, 2005, 268 p.

### Articles

BALPE, Jean-Pierre, « Pour une littérature informatique : un manifeste... », *Littérature et informatique : La littérature générée par ordinateur*, textes réunis par Alain Vuillemin et Michel Lenoble, Arras, Artois Presse Université, 1995, p. 19-32.

[[http://chatonsky.net/files/pdf/jean-pierre-balpe/jpb\\_manifeste.pdf](http://chatonsky.net/files/pdf/jean-pierre-balpe/jpb_manifeste.pdf)] (page consultée le 12 /07/2016)

BOUCHARDON, Serge, « Des figures de manipulation dans la création numérique », *Esthétiques numériques. Textes, structures, figures, Protée*, vol. 39, n°1, 2011, p. 37-46.

[<https://id.erudit.org/iderudit/1006725ar>] (page consultée le 14/07/ 2018)

BOUCHARDON, Serge, « Le récit littéraire interactif : une valeur heuristique. », *L'écriture au risque du réseau, Communication et langages*, n°155, 2008, p. 81-97.

[ <http://www.utc.fr/~bouchard/articles/bouchardon-formules.pdf>] (page consultée le 17/05/2018)

BOUCHARDON, Serge, « L'écriture interactive : une rhétorique de la manipulation », *Actes du colloque H2PTM'07, Collaborer, échanger, inventer : expériences de réseaux*, 29-31 octobre 2007, Hammamet, Paris, Hermès-Lavoisier, 2007, p. 155-170.

[[https://www.researchgate.net/publication/270215287\\_Bouchardon\\_S\\_2007\\_L'ecriture\\_interactive\\_une\\_rhetorique\\_de\\_la\\_manipulation\\_actes\\_du\\_colloque\\_international\\_H2PTM'07\\_29\\_au\\_31\\_octobre\\_2007\\_Hammamet\\_Tunisie\\_Hermes\\_Paris\\_155-170](https://www.researchgate.net/publication/270215287_Bouchardon_S_2007_L'ecriture_interactive_une_rhetorique_de_la_manipulation_actes_du_colloque_international_H2PTM'07_29_au_31_octobre_2007_Hammamet_Tunisie_Hermes_Paris_155-170)] (page consultée le 17/05/2018)

BOOTZ, Philippe, « Qu'est-ce que la littérature numérique ? », *Les Basiques : la littérature numérique, Léonardo*, [En ligne], 2007.

[[https://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/1\\_basiquesLN.php](https://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/1_basiquesLN.php)] (page consultée le 14/07/2013)

CHAPELAIN, Brigitte, « La communication, la dimension longtemps oubliée de la littérature », *Hermès, La revue*, n°70, 2014, p. 144-149.

[<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-144.htm>] (page consultée le 12/05/2018)

CLÉMENT, Jean, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », dans *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, BALPE Jean-Pierre et al., Hermès, Paris, 1995, 317 p.

[<https://manuscritdepot.com/edition/documents-pdf/discursivite.htm>]

CLÉMENT, Jean, « Fiction interactive et modernité », *Littérature*, « Informatique et littérature », n°96, 1994, p. 19-36.

[[http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1994\\_num\\_96\\_4\\_2350](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1994_num_96_4_2350)] (page consultée le 07/07/2016)

CLÉMENT, Jean, « Afternoon, a story, du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle » , A:\LITTÉRATURE numéro spécial des Cahiers du CIRCAV, Actes du colloque Nord Poésie et Ordinateur, Roubaix, [En ligne], 1994.

[<http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Afternoon.htm>] (page consultée le 07/072016)

ERTZSCHEID, Olivier, « Pratique énonciatives hypertextuelles: vers de nouvelles organisations mémorielles. », Revue ligne *Archée, Cybermensuel*, [En ligne] 2004.

[<http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=201>] (page consultée le 23/07/2016)

FÜLÖP, Erika, « Digital CultureS : A View from French Studies and Literature », *Explorations in Media Ecology*, vol. 3 , n°18, 2018, p. 271-277.

[<https://eprints.lanccs.ac.uk/id/eprint/128561>] (page consultée le 26/07/2020)

GERVAIS, Bertrand et Alexandra SAEMMER, « Esthétiques numériques. Textes, structures, figures. » *Protée*, vol. 39, n°1, [En ligne], 2011.

[<https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2011-v39-n1-pr5004899/1006722ar/>] (page consultée le 11/05/ 2016)

JAMET, Denis, « La perception d'Internet via ses métaphores. », *Métaphore et perception, Approches linguistiques littéraires et philosophiques*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 39-56.

JEANNERET, Yves et Emmanuël SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran. » *Communication et langages, L'empreinte de la technique dans le livre*, n°145, Armand Colin, 2005, p. 3-15.

[[http://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_2005\\_num\\_145\\_1\\_3351](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3351)] (page consultée le 10/10/ 2018)

KRZYWKOWSKI, Isabelle, « Comparer à l'heure de la "globalité" numérique : L'exemple des littératures numériques en France et en Allemagne. », in *Le Comparatisme comme approche critique/Comparative literature as a critical approach*, Classiques Garnier, 2017. [\(hal-01767379\)](#)

MAYEUR, Ingrid et Marie-Anne PAVEAU (dir.), « Textuel, textiel, repenser la textualité numérique », *Corela, cognition, représentation, langage*, [En ligne], HS n°33, 2020.

[<https://doi.org/10.4000/corela.1174>] (page consultée le 25/08/2021)

PARIKKA, Jussi, « New Materialism as Media Theory, Medianatures and Dirty Matters », *Communication and Critical/Cultural Studies*, n°9, 2012, p. 95-100.

DOI:10.1080/14791420.2011.626252 (page consultée le 7/07/2021)

PAVEAU, Marie-Anne, « Ce qui s'écrit dans les univers numériques, Matières technolangagières et formes technodiscursives », *Itinéraires, littérature, textes, cultures* [En ligne], 2015.

[<http://journals.openedition.org/itineraires/2313>] (page consultée le 26/07/2019)

SAEMMER, Alexandra, « Les métaphores du texte numérique. Réflexions sur les relations entre

dimensions sémantiques, graphiques, cinétiques et algorithmiques de l'écrit sur support électronique », *Actes du colloque H<sup>2</sup>PTM*, [En ligne], Hammamet, 2007. [[https://loexplor.istex.fr/Wicri/Ticri/H2PTM/fr/index.php/H2PTM\\_\(2007\)\\_Saemmer](https://loexplor.istex.fr/Wicri/Ticri/H2PTM/fr/index.php/H2PTM_(2007)_Saemmer)](page consultée le 17/07/2018)

SOUCHIER, Emmanuël, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, « Pourquoi des médiologues ? », n° 6, Gallimard, Paris, deuxième semestre 1998, p. 137-145.  
[[https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2pag137.htm?try\\_download=1](https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2pag137.htm?try_download=1)] (page consultée le 07/07/2018)

## Sur la poésie numérique

### Ouvrages

CASTELLIN, Philippe, *Doc(k)s mode d'emploi, Histoire formes et sens des poésies expérimentales au XX<sup>e</sup> siècle*, Romainville, Al Dante, 2002, 495 p.

FUNKHOUSER, Christopher, *New Directions in Digital Poetry*, New York, Continuum, 2012, 341 p.  
FUNKHOUSER, Christopher. *Prehistoric Digital Poetry: an Archaeology of Forms, 1959-1995, Modern Contemporary Poetics*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2007, 408 p.

GLAZIER, Loss Pequeño, *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2001, 320 p.

PALOQUE-BERGÈS, Camille, *Poétique des codes sur le réseau informatique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, 193 p.

SIMANOWSKI, Roberto, *Digital Art and Meaning, Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis London, University of Minnesota Press, 2011, 328 p.

### Articles

BENTHIEN, Claudia, « La poésie à l'ère numérique », traduit par Oran McKenzie, Antonio RODRIGUEZ (dir.), *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, Université de Lausanne, mai 2021.  
[<https://lyricalvalley.org/blog/2021/05/21/la-poesie-a-lere-numerique/>] (page consultée le 20/12/2021)

BOOTZ, Philippe, « Une cartographie de la poésie digitale », Septembre 1997.  
[<https://serandour.com/archives/2000-04-27/carnet/bootz0997.htm>] (page consultée le 21/08/2016)  
BOOTZ, Philippe, « Vers de nouvelles formes en poésie numérique programmée », Ana PANO (dir.), « Littératures numériques en Europe : état de l'art / Digital Literatures in Europe : State of the Art », *Ri.L.Un.E. – Revue des Littératures de l'Union Européenne*, n° 5, juillet 2006, p. 19-35.



[rilune.org/images/mono5/4\_bootz.pdf] (page consultée le 9/07/2018)

BOUCHARDON, Serge. « Dix marches à franchir », *Usages, formes et enjeux de la poésie numérique*, textes réunis par Claire CHATELET et Gwendolyn KERGOULAY, *Komodo 21*, La Revue du R.I.R.A., n°12, [En ligne], décembre 2019.

[<http://komodo21.fr/litterature-numerique-dix-marches-a-franchir/>] (page consultée le 7/01/2020)

DONGUY, Jacques, « Terminal zone, manifeste pour une poésie numérique », *Artpress*, [En ligne], juillet 2002.

[<https://www.artpress.com/2002/07/01/terminal-zone-manifeste-pour-une-poesie-numerique/>]

(page consultée le 14/11/2021)

FUNKHOUSER, C. T. , « Digital poetry: A Look at Generative, Visual, and Interconnected Possibilities in its four Decades », dans Ray SEIMAN et Susan SCHREIBMAN (dir.), *A Companion to Digital Literary Studies*, Chichester, West Sussex, John Wiley and Sons, 2008, p. 318-335.

[[www.digitalhumanities.org/companion/view?docId=blackwell/9781405148641/9781405148641.xml&chunk.id=ss1-5-11&toc.depth=1&toc.id=ss1-5-11&brand=9781405148641\\_brand](http://www.digitalhumanities.org/companion/view?docId=blackwell/9781405148641/9781405148641.xml&chunk.id=ss1-5-11&toc.depth=1&toc.id=ss1-5-11&brand=9781405148641_brand)] (page consultée le 18/07/2019)

HAYLES, N. Katherine, « The Time of Digital Poetry: From Object to Event, » dans *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, Editions Morris Adalaide and Swiss Thomas. Cambridge, MIT Press, 2006, p. 181-210.

## Réception du texte numérique

### *Ouvrages*

BELISLE, Claire (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presse de l'enssib, 2011, 296 p.  
[<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/69445-lire-dans-un-monde-numerique.pdf>]

BRILLANT RANNOU, Nathalie, Christine BOUTEVIN et Magali BRUNNEL (dir.), *Être et devenir lecteur(s) de poèmes, De la poésie patrimoniale au numérique*, Presses universitaires de Namur, Collection Diptyque, 2016, 247 p.

HAYLES, N. Katherine, *How we think: Digital Media and contemporary Technogenesis*, Chicago, University of Chicago Press, 2012, *Lire et penser en milieux numériques. Attention, récits, technogénèse*, traduction de l'américain par Christophe Degoutin, Grenoble, ELLUG, 2016, 432 p.

## Articles

ALLARD, Laurence, « Dire la réception, culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, p. 65-84.

[[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_07517971\\_1994\\_num\\_12\\_68\\_262](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_07517971_1994_num_12_68_262)] (page consultée le 12/10/2018)

BERTRAND-GASTALDY, Suzanne, « Des lectures sur papier aux lectures numériques : quelles mutations? », Actes du colloque Publications et lectures numériques : problématiques et enjeux – ACFAS, Organisé dans le cadre du 70<sup>e</sup> congrès de l'Acfas : Savoir et Science. Pour qui? Pourquoi? Université Laval, [En ligne], mai 2002.

[<https://ebsi.umontreal.ca/public/FAS/ebsi/documents/recherche/colloques-congres-journees-d-etude/acfas2002/gastaldy.pdf>] (page consultée le 12/10/2018)

BOOTZ, Philippe, « La lisibilité du texte électronique », dans *Encyclopédie de la recherche littéraire assistée par ordinateur*, Astrolabe, [En ligne], Université d'Ottawa.

[<http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0037/Lisibilite.htm>] (page consultée le 5/07/2016)

BOOTZ, Philippe, « Le lecteur capturé » *Ludovia 2006*, Site archivescis CNRS, 2006.

[[http://hal.inria.fr/docs/00/13/72/17/PDF/Le\\_lecteur\\_capture\\_-\\_article\\_definitif.pdf](http://hal.inria.fr/docs/00/13/72/17/PDF/Le_lecteur_capture_-_article_definitif.pdf)] (page consultée le 11/10/2013)

GERVAIS, Bertrand et Nicolas XANTHOS, « L'Hypertexte: une lecture sans fin », *Astrolabe*, [En ligne] Université d'Ottawa.

[<http://www.arts.uottawa.ca/astrolabe/articles/art0036.htm>] (page consultée le 12/07/2016)

GERVAIS, Bertrand. « Naviguer entre le texte et l'écran ? Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité », dans *Les Défis de l'édition à l'ère de l'hypertexte*, Lyon, Presse de l'Enssib, 2004, p. 49-68.

[[http://oic.uqam.ca/en/system/files/garde/56903/documents/naviguer\\_entre\\_le\\_texte\\_et\\_lecrana.pdf](http://oic.uqam.ca/en/system/files/garde/56903/documents/naviguer_entre_le_texte_et_lecrana.pdf)] (page consultée le 15/07/2016)

ROMELE, Alberto, « Herméneutique du digital : Les limites techniques de l'interprétation », [En ligne], 2016.

[<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01299368/document>] (page consultée le 18/07/2019)

VANDENDORPE, Christian, « L'hypertexte : vers un nouveau rapport à la lecture et au monde », dans Caroline ANGÉ (dir.), *Les objets hypertextuels. Pratiques et usages hypermédiatiques*, Londres, ISTE Éditions, 2015, p. 29-51.

WEISSBERG, Jean-Louis, « Figures de la lecture. Le document hypermédia comme acteur », *Communication et langages*, 2001, n°130, p. 59-69.

[<https://doi.org/10.3406/colan.2001.3107>] (page consultée le 7/08/2016)

## Théorie et sociologie des médias

### Ouvrages

BAUDRILLARD, Jean, *Les Stratégies fatales*, 1983, Paris, Grasset, 288 p.

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, 295 p.

CITTON, Yves et Estelle DOUDET (dir.), *Écologie de l'attention et archéologie des médias*, Grenoble, UGA Éditions, 2019, 406 p.

COSTA, Mario, *Internet e globalizzazione estetica*, Napoli, Tempo Lungo, 2002, *Internet et globalisation esthétique – L'avenir de l'art et de la philosophie à l'époque des réseaux*, traduit de l'italien par Giordano Di Nicola, Paris, L'Harmattan, 2009, 126 p.

DRUCKER, Johanna, *Visualisation. L'interprétation modalisante*, traduit de l'anglais par Marie-Mathilde Bortolotti, Paris, Éditions B42, 2020, 200 p.

FLICHY, Patrice, *L'Imaginaire d'Internet*, Paris, La Découverte, 2001, 272 p.

GOLDSMITH, Kenneth, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, *L'Écriture sans écriture du langage à l'âge numérique*, traduit de l'anglais par François Bon, Paris, Jean Boîte Éditions, 2018, 248 p.

HAYLES, N. Katherine, « Speech, Writing, Code: Three World View » in *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, *Parole, écriture, code*, traduit de l'américain par Stéphane Vanderhaehe, Dijon, Les presses du réel, 2015, 88 p.

HAYLES, N. Katherine, *Writing Machine*, Cambridge, London, MIT Press, 2002, 144 p.

HEIDER, Fritz, *Ding und Medium*, 1926, *Chose et medium*, traduit de l'allemand par Emmanuel Alloa, Paris, Vrin, 2017, 96 p.

JEANNERET, Yves, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 220 p.

KITTLER, Friedrich, *Optische Medien Berliner Vorlesung*, Berlin, Merve Verlag, 2002, *Médias optiques, Cours berlinois, 1999*, traduit sous la direction d'Audrey Rieber, Paris, L'Harmattan, 2015, 276 p.

LEBLANC, Gérard et Sylvie THOUARD (dir.), *Numérique et transesthétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, 226 p.

LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte & Syros, 1998, La Découverte Poche Essais, 1998, 160 p.

MAC LUHAN, Marshall, *Understanding Media : the extensions on man*, New York, McGraw-Hill Company, 1964, *Pour comprendre les media, Les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Éditions HMH, 1968, Poitiers, Points Seuil, 1977, 2015, 432 p.

MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001, *Le Langage des nouveaux médias*, traduit de l'anglais par Richard Crevier, Dijon, Les presses du réel, 2010, 608 p.

MERSCH, Dieter, *Medientheorien zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg, 2016, *Théorie des médias : une introduction*, traduit de l'allemand par Stéphanie Baumann et Philippe Farah avec l'aide d'Emmanuel Alloa, Dijon, Les presses du réel, 2018, 272 p.

PARIKKA, Jussy, *What is Media Archaeology?*, Polity Press, 2012, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias?*, traduit de l'américain par Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Éditions, 2017, 324 p.

## *Théorie et critique de l'imprimé*

### Poésie et poétique

#### *Ouvrages*

*Poésure et Peinture : d'un art, l'autre*, Musée de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1993, 655 p.

BALPE, Jean-Pierre, *Lire la poésie*, Paris, Éditions Armand Colin, 1980, 222 p.

BLAINE, Julien, *Cours minimal sur la poésie contemporaine (poésie visuelle, poésie sonore, poésie-action & autres performances) Manuel à l'usage des étudiants des facultés de lettres et ceux des écoles des beaux-arts*, Saint-Just-la-Pendue, Al Dante, 2009, 111 p.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Quand écrire, c'est crier, De la poésie sonore à la médiopoétique & autres nouvelles du front, 5 petits essais + 1*, Paris, Atelier de l'agneau, 2016, 130 p.

BOBILLOT, Jean-Pierre. *Poésie sonore, Éléments de typologie historique*, Reims, Éditions Le clou dans le fer, 2009, 136 p.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littéraire, de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Romainville, Al Dante/&, 2003, 200 p.

BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie. « Entretiens avec Bernard Falciola », II*, Paris, Mercure de France, 1990, 384 p.

BOUGAULT, Laurence, *Poésie et réalité*. Paris, L'Harmattan, 2005, 575 p.

BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, collection Pierres vives, 1982, 409 p.

CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc – Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, 208 p.

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion 1966, Champs essais, 2009, 224 p.

COLLOT, Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Puf, 1997, 352 p.

COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la Structure d'horizon*, Paris, Puf, Collection Écriture, 1989, 264 p.

COMBE, Dominique, *La Pensée et le Style*, Paris, Larousse, Éditions universitaires, 1991, 188 p.

DEGUY, Michel, *De l'illisibilité*, Montpellier, publie.net (format epub), 2009.

DOUMET, Christian, *Faut-il comprendre la poésie?*, Paris, Klincksieck, 2004, 192 p.

FRIEDRICH, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1956, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Librairie générale française, 1999, Le Livre de Poche, 1999, 2010, 316 p.

GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1980, 2007, 302 p.

HANNA, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Lyon, Questions théoriques, 2010, 288 p.

HANNA, Christophe, *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante, 2003, 136 p.

Disponible à l'adresse : <https://fr.calameo.com/books/000021415446b357b02c7>

JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, 194 p.

JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Puf, 2002, 161 p.

JENNY, Laurent, *La Terreur et les Signes, poétique de rupture*, Paris, Gallimard, 1982, 280 p.

JUAROS, Roberto, *Poesía y realidad, Discurso de incorporación*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987, *Poésie et réalité*, traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson, Lettres vives, 1997, 64 p.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006, 277 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Détroit, 1986, Christian Bourgois, Collection « Titre », 2015, 176 p.

LANGLET, Irène (dir.), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses

Universitaires de Rennes, 2003, 333 p.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000, 442 p.

MESCHONNIC, Henri, *La Rime et la Vie*, Paris, Éditions Verdier, 1989, Éditions Gallimard, Folio Essais, 2006, 496 p.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Éditions Verdier, 1982, 2009, 736 p.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique III, une parole écriture*, Paris, Gallimard, 1973, 2001 342 p.

NOËL, Bernard, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1998, 184 p.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999, 322 p.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 253 p.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, traduit de l'américain par Daniel Delas, Flammarion, 1971, 365 p.

RODRIGUEZ, Antonio, *Le Pacte lyrique*, Liège, Mardaga, 2003, 280 p.

### Articles

ALFERI, Pierre et Olivier CADIOT, « La mécanique lyrique », *Revue de Littérature générale*, n°1, 1995, p. 3-22.

[<https://fr.calameo.com/books/000021415635476216749>] (page consultée le 22/02/2019)

AUCLERC, Benoît *et al.* « Pour une poésie extensive », *Elfe XX-XXI* [En ligne], n°8, 2019.

[<http://journals.openedition.org/elfe/1418> ] (page consultée le 13/03/2019)

DEGUY, Michel, « Correspondances », *Po&sie*, n°1, Belin, 1977, p. 75-102.

[<https://po-et-sie.fr/texte/correspondances/>] (page consultée le 22/04/2019)

GARNIER, Pierre, « Poésie concrète et spatiale », *Communication et langages*, n°5, 1970, p. 13-25.

[[https://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1970\\_num\\_5\\_1\\_3777](https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1970_num_5_1_3777)] (page consultée le 22/07/2019)

KLINKENBERG, Jean-Marie, « Sénescences et jouvences des stylistiques : la stylistique fin-de-siècle dans le champ des sciences », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 3, n°71, 1993, p. 555-571.

[[https://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1993\\_num\\_71\\_3\\_3889](https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1993_num_71_3_3889)] (page consultée le 27/07/2019)

WHITE Kenneth, « Poétique de l'ouverture », *Po&sie*, n°1, Belin, 1977, p. 48-57.

### *Documents audio-visuels*

DEGUY, Michel, *Pour une poétique de nos jours*, Conférence organisée dans le cadre du séminaire Poétiques, *Instants de poésie*, par Nathalie Cochoy ("Poétiques", laboratoire Cultures Anglo-Saxonnes et Jean-Yves Laurichesse, laboratoire "Patrimoine, Littérature, Histoire", Équipe Littérature et Herméneutique), Université Toulouse II-Le Mirail, 29 novembre 2013.

[[https://www.canalu.tv/video/universite\\_toulouse\\_ii\\_le\\_mirail/pour\\_une\\_poetique\\_de\\_nos\\_jours\\_michel\\_deguy.136281](https://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/pour_une_poetique_de_nos_jours_michel_deguy.136281)] (visionné le 20/12/2021)

HANNA, Christophe, « Que fait la poésie ? », *Les entretiens de l'ouvroir*, Université Grenoble Alpes, Conférence de l'école doctorale Lettres Arts et Sciences humaines, 3 décembre 2015.

[[ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/paroles/les-entretiens-de-louvroir](http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/paroles/les-entretiens-de-louvroir)] (visionné le 20/12/2021)

### Lecture, lecteur et réception

#### *Ouvrages*

CHARTIER, Roger et Guglielmo CAVALLO (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997, Points Histoire, 2001, 592 p.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, 297 p.

CITTON, Yves, *Lire interpréter actualiser*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 2017, 568 p.

DÄLLENBACH, Lucien et Jean RICARDOU, *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Hermann, 2012, 217 p.

DEHAENE, Stanislas, *Les Neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007, 478 p.

ECO, Umberto, *I Limiti dell'interpretazione*, Milan, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, 1990, *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, 408 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1985, Le Livre de Poche, 1989, 2012, 324 p.

ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milan, Bompiani, 1962, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, Points Essais, 1979, 320 p.

GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB Éditeurs, 1993, 240 p.

ISER, Wolfgang, *Die Appellstruktur der Text :Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Verlag der Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag GmbH, 1974, *L'Appel du texte*, traduit de l'allemand par Vincent Platini, Éditions Allia, 2012, 64 p.

ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, München, Fink Verlag, 1976, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet*

*esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985, 405 p.

JAUSS, Hans Robert, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constance Verlaganstalt, 1972, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, Gallimard Collection tel, 1990, 2013, 336 p.

JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, 2003, 106 p.

MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manière d'être*, Paris, Gallimard, 2011, 288 p.

MANGUEL, Alberto, *A History of Reading*, Toronto, Knopf, 1996, *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1998, 428 p.

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 192 p.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, 328 p.

VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte, Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte, 1999, 267 p.

PICON, Gaétan, *L'Usage de la lecture*, Paris, Mercure de France, 1960, 271 p.

WOLF, Maryanne, *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain*, Harper Perennial, 2008, *Proust et le calamar*, traduit de l'américain par Lise Stupar, Angoulême, Abeille et Castor, 2015, 412 p.

Sur le texte, sémiologie et poétique

### *Ouvrages*

BARTHES, Roland *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, Points Essais, 2015, 192 p.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Points Essais, 1973, 110 p.

CALVINO, Italo, *Una Pietra Sopra. Discorso di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, *La Machine littérature*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1984, 250 p.

CHKLOVSKI, Victor, *L'Art comme procédé*, traduit du russe par Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008, 50 p.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, Point Essais, 2001, 352 p.

COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, 268 p.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, 392 p.



- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, Points Essais, 2014, 448 p.
- DERRIDA, Jacques, *La Voix et le Phénomène, introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Puf, 1967, Quadrige, 2018, 144 p.
- GARELLI, Jacques, *Le Temps des signes*, Paris, Klincksieck, 1983, 207 p.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, Points Essais, 2002, 426 p.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architecte*, Paris, Seuil, 1979, 89 p.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Presse de l'Université de Montréal, 1995, Gallimard, 1996, 144 p.
- GULLENTOPS, David, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001, 215 p.
- HAMBURGER, Käte, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett, 1977, *Logique des genres*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, 312 p.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Machines à écrire, littérature et technologie du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, Ellug, Université Stendhal, 2010, 325 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1996, 347 p.
- RABATE, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, 2005, 168 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1989, 184 p.
- WEISBERGER, Jean (dir.), *Les Avant-gardes littéraires du XX<sup>e</sup> siècle*, publication du centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'université de Bruxelles, collection « Comparative History of Literatures in European Languages », Budapest, Akadémiai Kiado, 1984-1986.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, Puf, Que sais-je?, 2013, 128 p.

### *Articles*

- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, numéro 8, 1966, p. 1-17.  
[\[https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113\]](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113) (page consultée le 22/11/2018)
- ECO, Umberto, « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *Communications*, n°29, 1978. Image(s) et culture(s) sous la direction de Christian Metz et Michel Rio, p. 141-191.  
[\[www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1978\\_num\\_29\\_1\\_1438\]](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1978_num_29_1_1438) (page consultée le 5/08/2019)

## *Image et esthétique*

### *Ouvrages*

BAILLY, Jean-Christophe, *L'Imagement*, Paris, Seuil, 2020, 256 p.

CRARY, Jonathan, *Techniques of the observer : on vision and modernity on the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990, *Techniques de l'observateur, vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, traduit de l'américain par Frédéric Maurin, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994, Éditions Dehors, 2016, 233 p.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, 1992, Folio Essais, 1996, 528 p.

DELEUZE, Gilles, *L'Image mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 296 p.

DELEUZE, Gilles, *L'Image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 384 p.

DIDI HUBERMAN, Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, 288 p.

FLUSSER, Vilém, *Für eine Philosophie der Photographie*, Göttingen, European Photography, 1983, *Pour une philosophie de la photographie*, traduit de l'allemand par Jean Mouchard, Bulgarie, Circé, 1996, 2004, 118 p.

GOMBRICHT, Ernst Hans, *Art and Illusion*, London, Phaidon Press, 1960, *L'Art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1971, 1996, 404 p.

GOODMAN, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968, *Langages de l'art, Une approche de la théorie des symboles*, traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, Pluriel, 2011, 313 p.

KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, traduit du russe et de l'allemand par Nicole Debrand et Bernadette Du Crest, Paris, Denoël, Médiations, 1971, Folio, 1989, 210 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1960, 1964, Folio Essais, 1985, 2019, 92 p.

## *Philosophie, esthétique et sociologie*

### *Ouvrages*

ADORNO, Theodor, *Negativer Dialektik*, Frankfurt, Suhrkam Verlag, 1966, *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par le groupe de traduction du collège de Philosophie Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson, Paris, Payot, 1978, Petite bibliothèque Payot, 2003, 554 p.

AGAMBEN, Giorgio, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, 2014, *Le Feu et le Récit*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2015, Rivages Poche Bibliothèque Rivages, 2018, 224 p.

AGAMBEN, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo ?* Nottetempo, 2006, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivage, 2006, Rivage Poche, Petite bibliothèque, 2007, 64 p.

BUTLER, Judith, *Excitable Speech, A Politics of the Performative*, New York & London, Routledge, 1997, *Le Pouvoir des mots, Discours de haine et politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, 287 p.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes*, Paris, Gallimard, 1958, Gallimard, Collection Folio Essais, 2014, 374 p.

CASSIRER, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, Yale University Press, 1953, *La Philosophie des formes symboliques, 1. Le langage*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 358 p.

CHAUVIER, Stéphane, *Qu'est-ce qu'un jeu ?*, Paris, Vrin, 2007, 128 p.

CITTON, Yves, *L'Avenir des humanités, Économie de la connaissance ou culture des interprétations*, Paris, La découverte, 2010, 203 p.

CRÉPON, Marc, *Inhumaines conditions. Combattre l'intolérable*, Paris, Odile Jacob, 2018, 206 p.

DESCOMBES, Vincent, *Le Complément du sujet, Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Paris, Gallimard, Collection Essais, 2004, Collection tel, 2018, 571 p.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969.

DUTT, Carsten, *Hermeneutik - Ästhetik - Praktische Philosophie : Hans-Georg Gadamer im Gespräch* Universitätsverlag Winter, 1993, *Herméneutique, esthétique, philosophie pratique. Dialogue avec Hans Georg Gadamer*, traduction de Donald Ipperciel, Montréal, Éditions Fides, 1998, 133 p.

GADAMER, Hans-Georg, *Gesammelte Werk, Hermeneutik I, Wahrheit und Method*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1960, *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduit de l'allemand par Etienne Sacre, Paris, Seuil, 1976, 1996, 533 p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford, California, Stanford University Press, 2004, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, traduit de l'américain par Françoise Jaouën, Libella, Maren Sell, 2010, 236 p.

INGARDEN, Roman, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle, Maw Niemeyer, 1931, *L'Œuvre d'art littéraire*, traduit de

l'allemand par Philibert Secretan avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, Paris, L'Âge d'homme, 1983, 341 p.

JAY, Martin, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-50*, University of California Press, 1973, *L'Imagination dialectique : Histoire de l'École de Francfort et de l'Institut de recherches sociales, 1923-1950*, traduit de l'américain par E. E. Moreno et Alain Spiquel, Paris, Payot, 1977, 416 p.

JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991, *Le Postmodernisme ou la Logique du capitalisme tardif*, traduit de l'américain par Françoise Nevoltry, Saint-Just la pendue, Beaux-arts de Paris, 2007, 2011, 605 p.

LECERCLE, Jean-Jacques, *De l'interpellation. Sujet, langue, idéologie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019, 312 p.

LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la Parole, Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, 1986, 323 p.

LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la Parole, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, 1988, 285 p.

LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, 428 p.

MACH, Ernst, *Analyse der Empfindungen*, Jena, Gustav Fischer Verlag, 1886, *L'Analyse des sensations, le Rapport du physique au psychique*, traduit de l'allemand par F. Eggers et J-M Monnoyer, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1996.

MALDINEY, Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975, 374 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, Collection Tel, 2017, 238 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, Collection Tel, 2001, 359 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, 1966, 438 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et Non sens*, Paris, Nagel, 1948, 1966, 331 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, 2007, 74 p.

RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, Pluriel, 2011, 190 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, 10/18, 2004, 2020, 240 p.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990, Points Essais, 1996, 448 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit III, Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, Points Essais, 1991, 533 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit II, La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 240 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit I, L'intrigue et le temps historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 320 p.  
RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, Points Essais, 1991, 411 p.  
RICŒUR, Paul, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, Points Essais, 2013, 672 p.

ROSA, Hartmut, *Unverfügbarkeit*, Vienne, Residenz Verlag, 2018, *Rendre le monde indisponible*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, La Découverte, Théorie critique, 2020, 144 p.

ROSA, Hartmut, *Resonanz : eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2016, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb et Sarah Raquillet, Paris, La Découverte, Théorie critique, 2018, 535 p.

ROSA, Hartmut, *Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, Nordic Summer University Press, 2010, *Aliénation et accélération, vers une théorie critique de la modernité tardive*, traduit de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, Théorie critique, 2012, 152 p.

SIMONDON, Gilbert, *Cours sur la perception*, Paris, Puf, 2006, 2014, 416 p.

STIEGLER, Bernard, *Dans la disruption, Comment ne pas devenir fou ?*, Paris, Les liens qui libèrent, 2016, Arles, Actes Sud, Babel, 2018, 480 p.

STIEGLER, Bernard, *La Technique et le Temps. 1. La Faute d'Épiméthée*. Paris, Fayard, 2018, 970 p.

VIRILIO, Paul, *La Vitesse de la libération*, Paris, Galilée, 1995, 176 p.

WINNICOTT, Donald Woods, *Playing and Reality*, London, Tavistock, 1971, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, traduction Claude Monot et Jean Baptiste Pontalis, Paris, Gallimard, 1975, Folio Essais, 2016, 288 p.

### Articles

BIDET, Alexandra, « Le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan », *Techniques & Culture*, n° 48-49, 2007, p. 15-38.

[[https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=TC\\_048\\_0015](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=TC_048_0015)] (page consultée le 16/08/2021)

DI FILIPPO, Laurent, « Contextualiser les théories du jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois », *Questions de communication*, n°25, Presses Universitaires de Nancy-Éditions Universitaires de Lorraine, 2014, p. 281-308.

[<https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9044>] (page consultée le 2/07/2019)

DOSSE, François, « Le présent est davantage que l'instant », *Écrire l'histoire*, n°12, 2013, p. 37-46.

PEREZ, Claude-Pierre, « L'imaginaire : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique », *Littérature*, Vol. 173, n°1, 2014, p. 102-116.

[\[https://www.cairn.info/revue-litterature-2014-1-page-102.htm\]](https://www.cairn.info/revue-litterature-2014-1-page-102.htm) (page consultée le 21/10/2021)

RICŒUR, Paul, « Préface à Jésus », dans Rudolf BULTMANN, *Mythologie et Démythologisation*, Paris Éditions du Seuil, 1968, p. 376-392 .

ROMASCU, Alina-Elena, « Le signe multimédia », *Communication*, Vol. 28, n°1, 2010, p. 226-240. [https://journals.openedition.org/communication/2128] (page consultée le 12/07/2020)

ZINCO, Aurélien, « Ernst Mach, psychologue de la forme ? », *Philosophie*, n°133, 2017, p. 69-87. DOI : 10.3917/philo.133.0068.

[\[https://www.cairn.info/revue-philosophie-2017-2-page-69.htm\]](https://www.cairn.info/revue-philosophie-2017-2-page-69.htm) (page consultée le 19/07/2019)

### *Documents audio-visuels*

STIEGLER, Bernard, « Penser l'exosomatisme pour défendre la société », Séminaire, Institut de recherche et d'innovation et Ars Industrialis à la maison de sciences et de l'homme, Paris nord dans le cadre de la recherche constitutive de Plaine Commune, 02.12.2016

[https://www.youtube.com/watch?v=Y61jgPZERok] (visionné le 18/12/2020)

### *Sitographie*

Sites anthologiques

ALN/NT2 , *Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques* (<https://nt2.uqam.ca/>) (page consultée le 8/08/2014)

*Les Basiques La littérature numérique*, Philippe BOOTZ, 2007 [https://www.olats.org/] (page consultée le 12/07/2014)

*Dichtung Digital, journal für Kunst und Kultur digitaler Medien* [dichtung-digital.org] (page consultée le 20/12/2021)

*Doc(k)s* , [[https://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas\\_f/larevue\\_f/la\\_revue.html](https://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/larevue_f/la_revue.html)] (page consultée le 10/07/2014)

ELMCIP, [<https://anthology.elmcip.net>] (page consultée le 10/07/2014)

*Epoetry*, Leonardo FLORES, [[iloveepoetry.org](http://iloveepoetry.org)] (page consultée le 10/07/2014)

*New media poetry and poetics*, 2007,  
[<https://www.leoalmanac.org/gallery/newmediap/index.htm>] (page consultée le 12/10/2018)

RODRIGUEZ Antonio, *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, Université de Lausanne/International Network for the Study of Lyric, février/octobre 2020 [[lyricalvalley.org/theories-du-lyrique/](http://lyricalvalley.org/theories-du-lyrique/)] (page consultée le 15/10/2021)

#### Sites d'auteurs

BALPE, Jean-Pierre, *Un univers de génération automatique littéraire*, [[poetiques.blogg.org](http://poetiques.blogg.org)] (page consultée le 16/07/2016)

CARPENTER J.R., *Luckysoap* [<https://luckysoap.com>] (page consultée le 18/10/2018)

GRIOT, Fred, *Parl* [<https://www.fgriot.net>] (page consultée le 16/06/2016)

#### Autres œuvres numériques mentionnées

BOOTZ, Phillipe, « Le robot poète » (2005), [[http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas f/collect f/auteurs f/B f/BOOTZ F/Animations F/robot.html](http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas/f/collect_f/auteurs_f/B_f/BOOTZ_F/Animations_F/robot.html)] (page consultée le 21/07/2019)

BOUCHARDON, Serge, « Déprise », (2010), [<https://bouchard.pers.utc.fr/deprise/home>](page consultée le 15/08/2020)

CARPENTER, J. R., « And by Island I mean Paragraphs», (2014), [[luckysoap.com/andbyislands/](http://luckysoap.com/andbyislands/)](page consultée le 10/10/2018)

## Index des auteurs cités



AARSETH, Espen : 95, 236  
 AGAMBEN, Giorgio : 8, 66, 314, 315, 322  
 ALFERI, Pierre : 16  
 AMERIKA, Mark : 40

BARTHES, Roland : 21, 22, 102, 203, 205  
 BALPE, Jean-Pierre : 3, 33, 224, 304  
 BISSONNETTE, Thierry : 116, 117  
 BOBILLOT, Jean-Pierre : 294, 295  
 BOLTER, David : 107  
 BONNEFOY, Yves : 26, 136, 139, 140, 144, 280  
 BONNET, Gilles : 11  
 BOOTZ, Philippe : 11, 12, 13, 15, 38, 123, 173, 179, 252  
 BOUCHARDON, Serge : 10, 11, 12, 13, 29, 30, 108, 123, 124, 163, 216, 227, 252  
 BUTLER, Judith : 307

CADIOT, Olivier : 16  
 CAILLOIS, Roger : 179, 180, 181, 182, 183, 184, 194, 197  
 CARPENTER, J. R. : 114, 122  
 CASSIRER, Ernst : 232, 237, 238, 247, 250, 251, 252, 255, 286  
 CHATELET, Claire : 11  
 CHATZICHRISTODOULOU, Maria : 39  
 CHKLOVSKI, Viktor : 131, 276  
 CITTON, Yves : 230, 279, 313  
 COLLOT, Michel : 26, 27, 107, 137, 155, 165, 166, 167, 168, 183, 186, 187, 188, 190, 201, 207, 222, 226, 227, 283, 287, 299  
 COMBE, Dominique : 24, 26, 27, 28, 29, 155, 157, 279, 292, 293, 208, 306  
 COTE, Christian : 11  
 COUTURIER, Maurice : 56  
 CRARY, Jonathan : 142, 143, 147, 150, 153

DEBRAY, Régis : 147  
 DEGUY, Michel : 15, 161, 277  
 DEHAENE, Stanislas : 100, 153, 253  
 DELEUZE, Gilles : 147, 154, 155, 190, 191, 192, 279

DERRIDA, Jacques : 21, 22, 27, 56, 68, 76, 133, 235, 237, 260, 264, 302, 303, 310  
 DESCOMBES, Vincent : 324  
 DIDI-HUBERMAN, Georges : 154, 202, 203, 226  
 DI FILIPPO, Laurent : 179  
 DONGUY, Jacques : 14  
 DUTT, Carsten : 276

ECO, Umberto : 19, 20, 25, 45, 190, 215, 237, 242, 303, 304

FERROU NGOULOURE, Jean-Pierre : 11  
 FLICHY, Patrice : 61  
 FLORES, Leonardo : 32, 33, 34  
 FLUSSER, Vilém : 32, 148, 321  
 FOUCAULT, Michel : 21, 22  
 FRIEDRICH, Hugo : 15  
 FRYE, Northrop : 195  
 FÜLLÖP, Erika : 31, 32  
 FUNKHOUSER, C. T. : 12, 15, 16, 20, 31

GADAMER, Hans-Georg : 178, 183, 187, 195, 198, 276, 306, 309  
 GARNIER, Pierre : 143, 151, 163, 169  
 GAUGUET, Bertrand : 70, 93, 158, 159, 320  
 GENETTE, Gérard : 55, 61, 110, 111, 117  
 GERVAIS, Bertrand : 47, 86, 129, 132, 135, 142, 144, 229, 230, 231, 262  
 GIBSON, William : 224  
 GLAZIER Loss Pequeño : 13, 14  
 GUMBRECHT, Hans Ulrich : 230, 231, 233, 266, 275, 276, 281, 282, 288, 289  
 GRIGAR, Dene : 235, 244, 291  
 GRIOT, Fred : 75  
 GRUSIN, Richard : 107

HALEN, Pierre : 11  
 HAMBURGER, Käte : 24, 60, 210, 304  
 HANNA, Christophe : 16, 17, 24, 25, 35, 37, 39, 106, 197, 199, 203, 209, 325  
 HAYLES, Katherine : 13, 102, 107  
 HOCQUARD, Emmanuel : 212

INGARDEN, Roman : 19, 267, 270, 303, 304  
 ISER, Wolfgang : 17, 18, 19, 25, 26, 45, 46, 60, 149, 235, 244, 265, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 279, 281, 302, 323

JAKOBSON, Roman : 13, 64, 65, 247  
 JAMET, Denis : 70  
 JEANNERET, Yves : 106  
 JENNY, Laurent : 219  
 JOUVE, Vincent : 17, 18, 45, 60, 62

KANDINSKY : 147, 148  
 KERGOULAY, Gwendolyn : 11  
 KLINKENBERG, Jean-Marie : 199  
 KRZYWKOWSKI, Isabelle : 3, 95, 152

LANDOW : 12, 21, 22, 23, 25, 29, 45, 57, 78, 79  
 LECERCLE, Jean-Jacques : 63, 66, 138, 154, 307, 308, 318, 321, 322  
 LEJEUNE, Philippe : 56  
 LEVINAS, Emmanuel : 176

MACÉ Marielle : 69,102, 122, 315, 317, 324  
 MACH, Ernst : 135, 136, 138, 222, 224  
 MALLARMÉ Stéphane: 15, 209, 231  
 MANOVICH, Lev : 48, 49, 79  
 MARINETTI, Filippo Tommaso : 219  
 MAZA, Monique : 108, 128, 138, 179, 185, 200  
 MERLEAU-PONTY, Maurice: 26, 27, 166,167, 258, 288, 289, 301, 306  
 MESCHONNIC, Henri : 152, 280, 281, 283

NOËL, Bernard : 158, 159

PADIN, Clemente : 38  
 PAQUET, Amélie : 83, 89, 113, 119  
 PICARD, Michel : 18, 25, 41, 42, 45, 46, 71, 82, 96, 100, 101, 102, 104, 129, 130, 132, 133, 138, 139, 152, 180, 181, 185, 186, 194, 198, 207, 316

RABATE, Dominique : 139, 141, 208, 218  
 RETTBERG, Scott : 11, 14, 15, 16, 25, 37  
 RICŒUR, Paul : 135, 148, 194, 232, 233, 234, 235, 250, 277, 278, 281, 285, 286, 287, 294, 295, 297, 298, 300  
 RIFFATERRE, Michael : 28, 29, 251, 252

RODRIGUEZ, Antonio : 135,136, 139, 210, 211, 213  
 ROMASCU, Alina-Elena : 237, 238, 258, 286  
 ROSA, Hartmut : 64, 80, 99, 213, 216, 321, 322

SAEMMER, Alexandra : 29, 108. 128, 137, 138, 179, 185, 200, 230, 250, 252, 253, 261, 262, 264, 270, 271, 272, 273, 284, 308  
 SEMI, Giulia : 34, 35, 198, 325  
 SERMET (de), Joëlle : 207, 220, 221  
 SIMANOWSKI, Roberto : 156, 160  
 SMILEK, Aleksandra : 40  
 SOUCHIER Emmanuel : 234  
 STIEGLER, Bernard : 322, 324  
 STOCKINGER, Peter : 237, 256  
 SZREMSKI, Ania : 291

VADE, Yves : 220  
 VIGO, Egdardo Antonio : 38  
 VIRILIO, Paul: 322  
 WEISSBERG, Jean-Louis : 21, 22  
 WINNICOTT, D. W.: 185, 186

## Table des illustrations

Cette liste mentionne les renvois aux différentes captures d'écrans présentes en annexe. La double numérotation indique la mention dans le corps du texte, puis la pagination dans les annexes.

Page 49 : J. A. Figure 2 / Annexe page 400

Page 50 : A. A. Figure 1 / Annexe page 367

Page 67 : J. A. Figure 2 / Annexe page 400, J. A. Figure 3 / Annexe page 400, J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. N. Figure 1 / Annexe page 425

Page 68 : J. A. Figure 6 / Annexe page 406

Page 69 : A. A. Figure 5 / Annexe page 373, A. A. Figure 6 / Annexe page 375 ; J. A. Figure 10 / Annexe page 413

Page 70 : A. A. Figure 6 / Annexe page 375

Page 71 : A. A. Figure 9 / Annexe page 393

Page 74 : A. A. Figure 2C / Annexe page 368, A. A. Figure 3 / Annexe page 371

Page 76 : A. A. Figure 5 / Annexe page 373 ; J. A. Figure 5 / Annexe page 405, J. A. Figure 7 / Annexe page 408

Page 77 : A. A. Figure 5 / Annexe page 373

Page 83 : J. A. Figures 17 / Annexe page 421, J. A. Figure 5 / Annexe page 405 ; J. N. Figure 2 / Annexe page 426

Page 84 : A. A. Figure 3B / Annexe page 371

Page 85 : A. A. Figure 2C / Annexe page 368

Page 86 : A. A. Figure 2C / Annexe page 368, A. A. Figure 4 / Annexe page 372, A. A. Figure 7A / Annexe page 379

Page 88 : J. N. Figure 2 / Annexe page 423

Page 89 : J. A. Figure 9 / Annexe page 411

Page 90 : A. A. Figure 8 / Annexe page 389

Page 91 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403 ; J. N. Figure 2 / Annexe page 426

Page 95 : J. A. Figure 7 / Annexe page 408

Page 96 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 7 / Annexe page 408, J. A. Figure 8 / Annexe page 409, J. A. Figure 9 / Annexe page 411, J. A. Figure 10 / Annexe page 413, J. A. Figure 14 / Annexe page 418

Page 97 : A. A. Figure 10 / Annexe page 397 ; J. A. Figure 16 / Annexe page 420 ; J. N. Figure 6 / Annexe page 433

Page 98 : J. N. Figure 2 / Annexe page 426

Page 99 : A. A. Figure 10 / Annexe page 397

Page 110 : J. A. Figure 2 / Annexe page 400

Page 114 : A. A. Figure 1 / Annexe page 367, A. A. Figure 2 / Annexe page 367, A. A. Figure 2B / Annexe page 368, A. A. Figure 2C/ Annexe page 368, A. A. Figure 2D / Annexe page 369 , A. A. Figure 2 E / Annexe page 369 , A. A. Figure 2F / Annexe page 370

Page 116 : A. A. Figure 2C / Annexe page 368, A. A. Figure 2F / Annexe page 370

Page 117 : A. A. Figure 2D/ Annexe page 369, A. A. Figure 2E / Annexe page 369, A. A. Figure 2F / Annexe page 370 ; J. A. Figure 2 / Annexe page 400

Page 125 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 5 / Annexe page 405, J. A. Figure 6 / Annexe page 406, J. A. Figure 7 / Annexe page 408, J. A. Figure 9 / Annexe page 411, J. A. Figure 10 / Annexe page 413 , J. A. Figure 13 / Annexe page 417

Page 126 : J. A. Figures 8 / Annexe page 409, J. A. Figure 9/ Annexe page 411, J. A. Figure 11/ Annexe page 414

Page 127 : J. A. Figure 3 / Annexe page 401

Page 130 : A. A. Figure 5 / Annexe page 373 ; J. A. Figure 6 / Annexe page 406 ; J. N. Figure 5 / Annexe page 431

Page 146 : J. A. Figures 12 / Annexe page 416, J. A. Figure 16 / Annexe page 420

Page 147 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403

Page 149 : A. A. Figures 7C/ Annexe page 382, A. A. Figure 8 / Annexe page 389 , A. A. Figure 11 / Annexe page 398

Page 150 : J. A. Figure 3 / Annexe page 401, J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 6 / Annexe page 406

Page 151 : J. A. Figures 3 / Annexe page 401, J. A. Figure 8 / Annexe page 409

Page 152 : J. A. Figure 8 / Annexe page 409

Page 154 : J. A. Figure 6/ Annexe page 406

Page 155 : J. A. Figure 8 / Annexe page 409

Page 159 : J. A. Figures 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 6 / Annexe page 406, J. A. Figure 13 / Annexe page 417

Page 160 : A. A. Figure 8 / Annexe page 389

Page 161 : A. A. Figure 3A / Annexe page 371, A. A. Figure 4 / Annexe page 372

Page 162 : J. A. Figure 3 / Annexe page 401, J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure

13 / Annexe page 417, J. A. Figure 15 / Annexe page 419 ; J. N. Figures 2 / Annexe page 426, J. N. Figure 4 / Annexe page 430 , J. N. Figure 6 / Annexe page 433 , J. N. Figure 7 / Annexe page 435

Page 163 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 15 / Annexe page 419

Page 164 : J. A. Figure 9 / Annexe page 411

Page 165 : J. A. Figure 12 / Annexe page 416

Page 166 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 9 / Annexe page 411

Page 168 : J. A. Figure 3 / Annexe page 401

Page 170 : A. A. 2B / Annexe page 368

Page 171 : A. A. Figure 4 / Annexe page 372, A. A. Figure 7A / Annexe page 379

Page 172 : A. A. Figure 6 / Annexe page 375

Page 173 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 9 / Annexe page 411 , J. A. Figure 18 / Annexe page 422 ; J. N. Figures 2 / Annexe page 426 , J. N. Figure 6 / Annexe page 433

Page 174 : J. A. Figure 8 / Annexe page 409

Page 175 : A. A. Figures 7C / Annexe page 382, A. A. Figure 8 / Annexe page 389

Page 176 : J. N. Figure 1 / Annexe page 425

Page 181 : J. A. Figures 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 8 / Annexe page 409

Page 182 : J. A. Figure 8 / Annexe page 409

Page 183 : J. A. Figure 5 / Annexe page 405

Page 184 : J. A. Figure 5 / Annexe page 405, J. A. Figure 8 / Annexe page 409

Page 185 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 5 / Annexe page 405, J. A. Figure 12 / Annexe page 416, J. A. Figure 13 / Annexe page 417

Page 186 : A. A. Figure 4 / Annexe page 372, A. A. Figure 8 / Annexe page 389 ; J. A. Figure 8 / Annexe page 409

Page 188 : A. A. Figure 4 / Annexe page 372

Page 189 : A. A. Figure 3A / Annexe page 371 ; J. A. Figure 5 / Annexe page 405, J. A. Figure 7 / Annexe page 189

Page 192 : J. A. Figure 3 / Annexe page 401, J. A. Figure 11 / Annexe page 414

Page 195 : J. A. Figure 12 / Annexe page 416

Page 196 : A. A. Figure 4 / Annexe page 372

Page 200 : A. A. Figure 3 / Annexe page 371, A. A. Figure 7C / Annexe page 382

Page 202 : J. A. Figure 10 / Annexe page 413, J. A. Figure 14 / Annexe page 418  
Page 203 : J. A. Figure 10 / Annexe page 413, J. A. Figure 14 / Annexe page 418  
Page 205 : A. A. Figure 2C / Annexe page 368 ; J. N. Figure 3 / Annexe page 428, J. N. Figure 10 / Annexe page 440  
Page 210 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 5 / Annexe page 405, J. A. Figure 6 / Annexe page 406, J. A. Figure 9 / Annexe page 411, J. A. Figure 10 / Annexe page 413  
Page 212 : A. A. Figure 5 / Annexe page 373  
Page 213 : A. A. Figure 5 / Annexe page 373  
Page 214 : J. A. Figure 15 / Annexe page 419  
Page 219 : A. A. Figure 4 / Annexe page 372  
Page 221 : A. A. Figure 4 / Annexe page 372  
Page 222 : J. A. Figure 8 / Annexe page 409, J. A. Figure 16 / Annexe page 420  
Page 223 : J. A. Figure 8 / Annexe page 409  
Page 239 : A. A. Figure 7A / Annexe page 379  
Page 241 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 6 / Annexe page 406  
Page 242 : A. A. Figure 6 / Annexe page 375 ; J. A. Figure 11 / Annexe page 414  
Page 244 : J. A. Figure 3 / Annexe page 401, J. A. Figure 12 / Annexe page 416  
Page 245 : J. N. Figure 2 / Annexe page 426, J. N. Figure 3 / Annexe page 428, J. N. Figure 5 / Annexe page 431, J. A. Figure 12 / Annexe page 416  
Page 246 : J. A. Figure 7 / Annexe page 408 ; J. N. Figure 7 / Annexe page 435, J. N. Figure 8 / Annexe page 437, J. N. Figure 10 / Annexe page 440  
Page 247 : J. A. Figure 5 / Annexe page 405  
Page 248 : A. A. Figure 6 / Annexe page 375, A. A. Figure 7B / Annexe page 380 ; J. N. Figure 5 / Annexe page 431  
Page 249 : A. A. Figure 2A / Annexe page 367, A. A. Figure 7B / Annexe page 380 ; J. N. Figure 2 / Annexe page 426  
Page 252 : J. A. Figure 8 / Annexe page 409  
Page 253 : J. A. Figure 3 / Annexe page 401  
Page 254 : J. A. Figure 4 / Annexe page 403, J. A. Figure 10 / Annexe page 413, J. A. Figure 11 / Annexe page 414, J. A. Figure 14 / Annexe page 418, J. A. Figure 15 / Annexe page 419  
Page 255 : A. A. Figure 4 / Annexe page 372 ; J. A. Figure 7 / Annexe page 408

Page 256 : J. A. Figures 8 / Annexe page 409, J. A. Figure 11 / Annexe page 414  
Page 257 : A. A. Figure 7B / Annexe page 380  
Page 261 : A. A. Figure 3A / Annexe page 371  
Page 263 : A. A. Figure 8F / Annexe page 393  
Page 269 : A. A. Figure 8 / Annexe page 389 ; J. A. Figure 3 / Annexe page 401  
Page 270 : J. A. Figure 3 / Annexe page 401  
Page 274 : J. A. Figures 5 / Annexe page 405, J. A. Figure 8 / Annexe page 409  
Page 278 : A. A. Figure 7A / Annexe page 379  
Page 281 : A. A. Figure 8 / Annexe page 389 ; J. A. Figure 8 / Annexe page 409  
Page 288 : J. A. Figure 8 / Annexe page 409  
Page 290 : A. A. Figure 10 / Annexe page 397 ; J. A. Figure 8 / Annexe page 409  
Page 293 : J. A. Figure 11 / Annexe page 414, J. A. Figure 15 / Annexe page 419  
Page 295 : A. A. Figure 4 / Annexe page 372, A. A. Figure 7B / Annexe page 380 ; J. A.  
Figure 3 / Annexe page 401  
Page 297 : J. A. Figure 8 / Annexe page 409  
Page 301 : A. A. Figure 3A / Annexe page 371  
Page 304 : J. A. Figure 3 / Annexe page 401



# Annexes

### 3.1.4. Annie Abrahams, *Being Human*

Figure 1 écran d'accueil

Figure mentionnée pages 50, 114

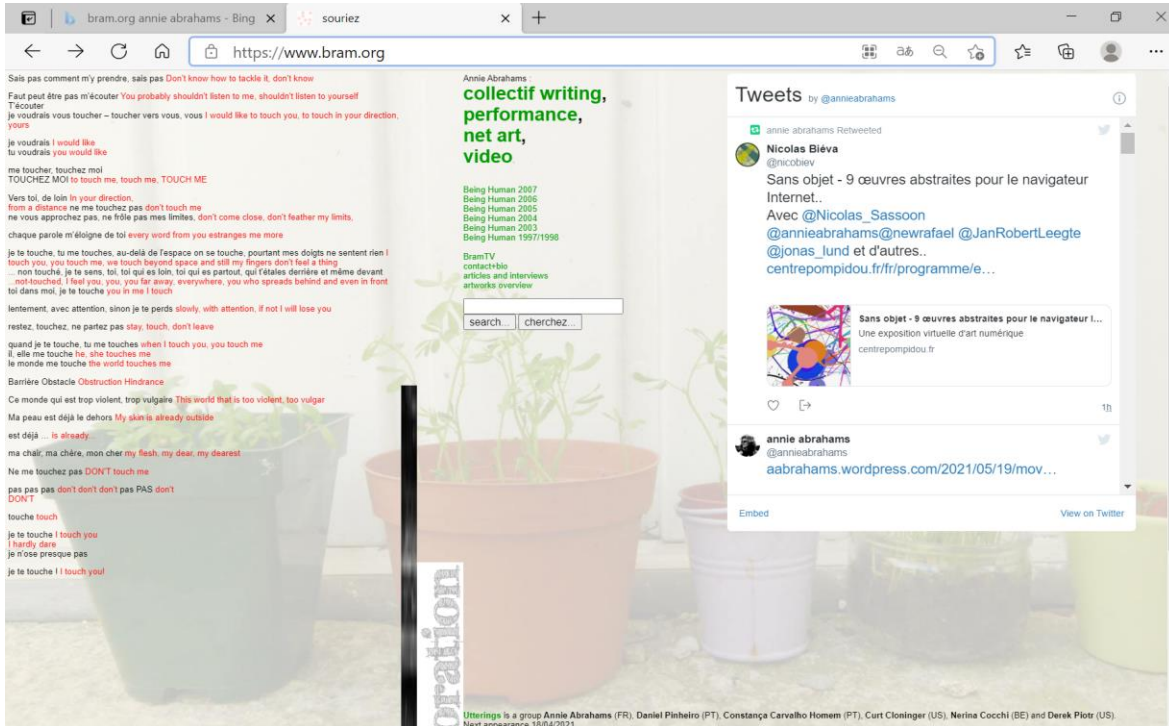


Figure 2 A

Page d'accueil: *Being human* 1997/1998, URL: <https://www.bram.org/index3.htm>

Figure mentionnée pages 114, 249

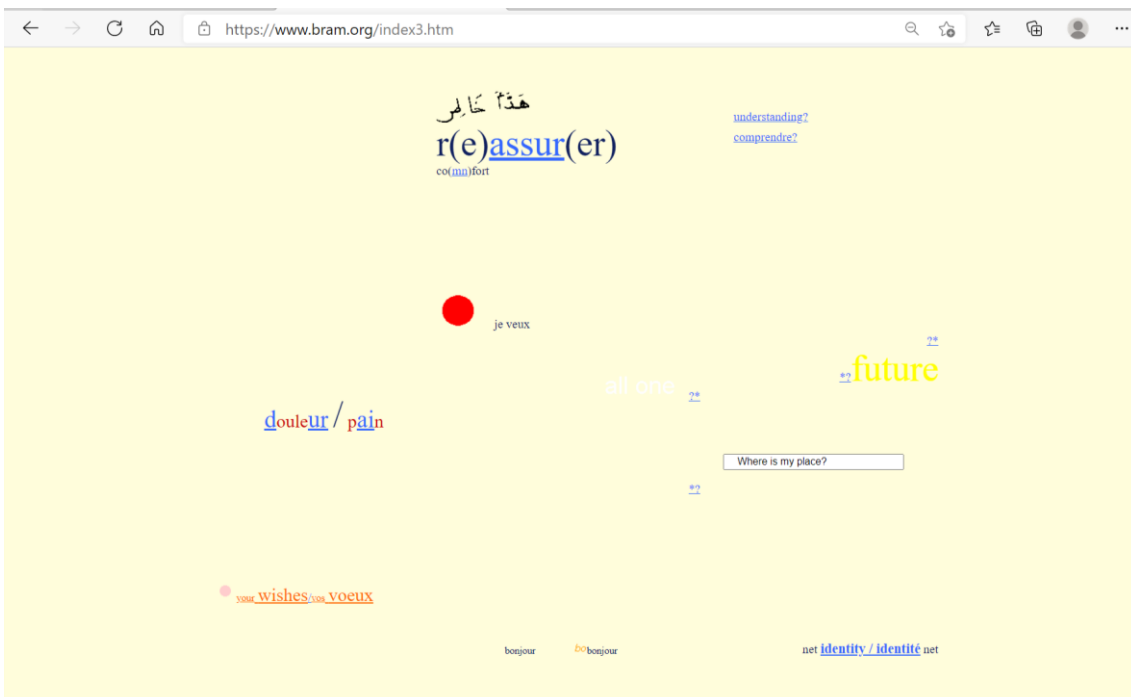


Figure 2 B

Premier écran *Being human* 2003, URL : <http://www.bram.org/indextou.html>

Figure mentionnée pages 114, 170, 249



Figure 2 C

Page d'accueil *Being human* 2004, URL: <http://www.bram.org/indexifr.htm>,

Figure mentionnée pages 74, 85, 86, 114, 116, 205

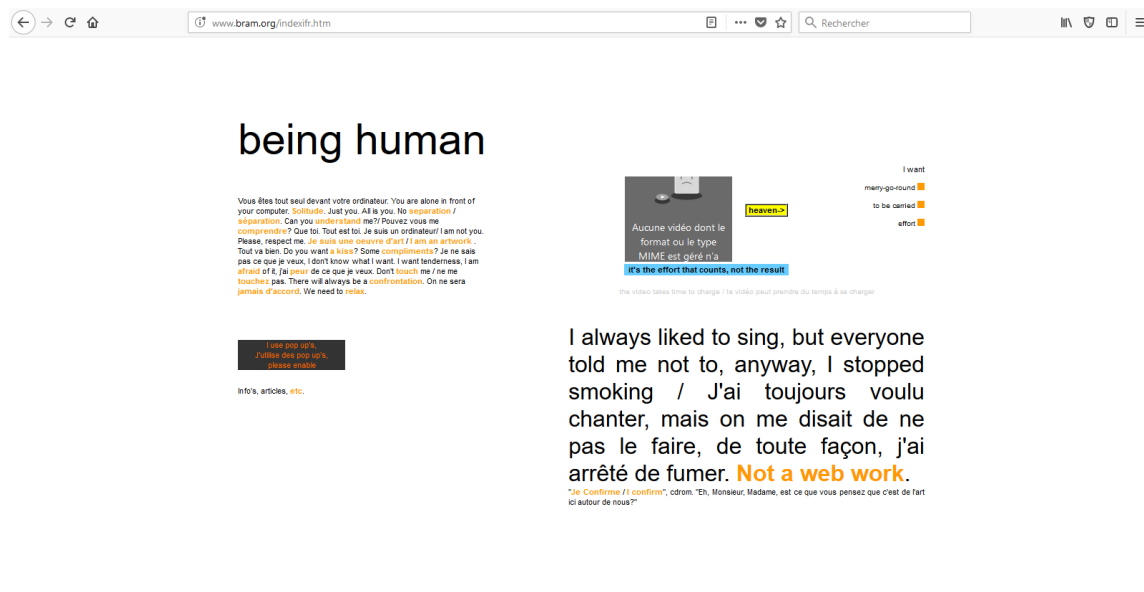


Figure 2 D

Page d'accueil: *Being human* 2005, URL: <http://www.bram.org/indexsound.html>

Figure mentionnée pages 114, 117

I wanted to be carried. Il suffit de vouloir. Just ask. Make your wishes come true. Merci à Anne, Clément et Vincent. Je voulais qu'on me porte

I always liked to sing, but everyone told me not to, anyway, I stopped smoking / J'ai toujours voulu chanter, mais on me disait de ne pas le faire, de toute façon, j'ai arrêté de fumer.

**Not a web work?**  
\*Pour Ceux Qui Pensent Que Je Suis Une Gentille Pille / For Those Who Think I Am A Nice Girl\*, mp3 2.41 min. Not a web work?

pop 1978 1980  
Julienne (les pop 1978),  
guitar 1980

You are alone in front of your computer Vous êtes tout seul devant votre ordinateur. **Solitude**. Just you. All is you. No **separation / séparation**. Can you **understand me?** Pouvez vous me **comprendre?** Que toi. Tout est toi. Je suis un ordinateur! I am not you. Please, respect me. Je suis une **oeuvre d'art / I am an artwork**. Tout va bien. Do you want a **girl?** Some **compliments?** Je ne sais pas ce que je veux. I don't know what I want. I want **tenderness**. I am **afraid** of it, I'ai peur de ce que je veux. Don't **touch me / ne me touchez pas**. There will always be a **contradiction**. On ne sera jamais **d'accord**. We need to **relax**.

where? **future** co?  
info etc

Figure 2 E

Page d'accueil : *Being human* 2006, URL: <http://www.bram.org/indexwhy.html>

Figure mentionnée pages 114, 117

Why ask ?  
Why **suffer** ?  
Why **live** ?  
Why **art** ? Why  
**listen** ? Why  
**try**?

Pourquoi **vivre** ? Pourquoi **écouter** ?  
Pourquoi **art** ? Pourquoi  
essayer? Pourquoi demander ?  
Pourquoi **souffrir**?

Traces: français Sessions prov/Mest0 2005 english  
français Pusque ma Voix english

Figure 2 F

Page d'accueil *Being human* 2007, URL : <http://www.bram.org/indexlake.html>

Figure mentionnée pages 114, 116, 117

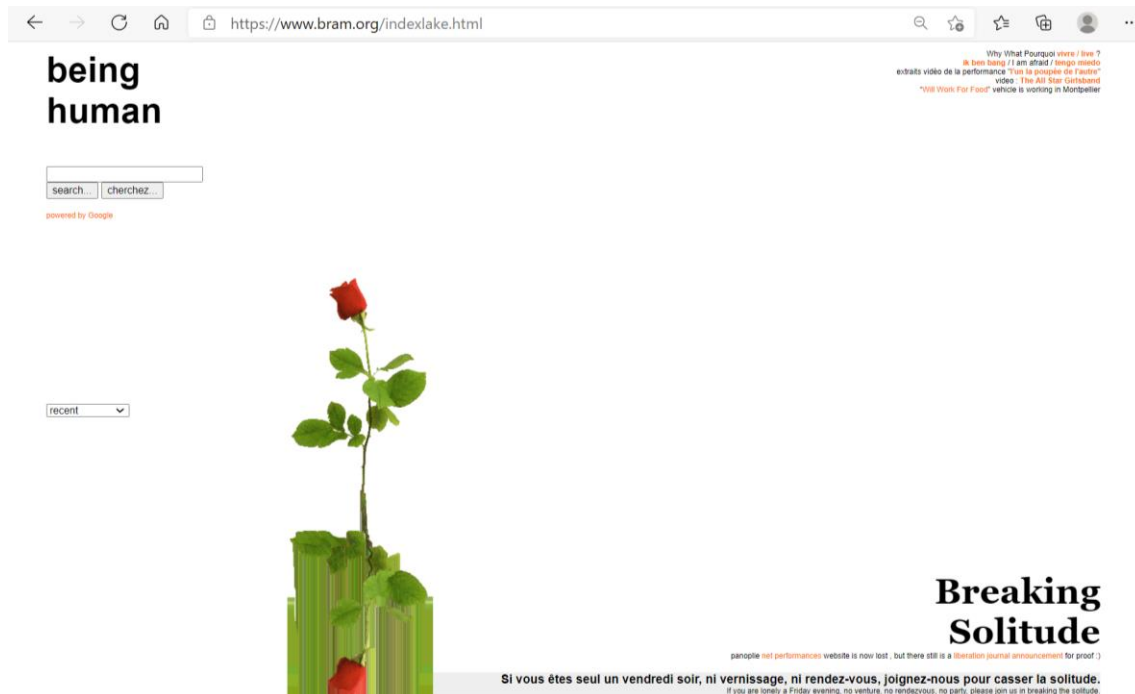


Figure 3

« Confort » depuis page sommaire *Being Human* 2003

Figure 3 A

« Rassurer », URL : <https://www.bram.org/confort/rassur.htm>

Figure mentionnée pages 74, 161, 189, 200, 261, 301

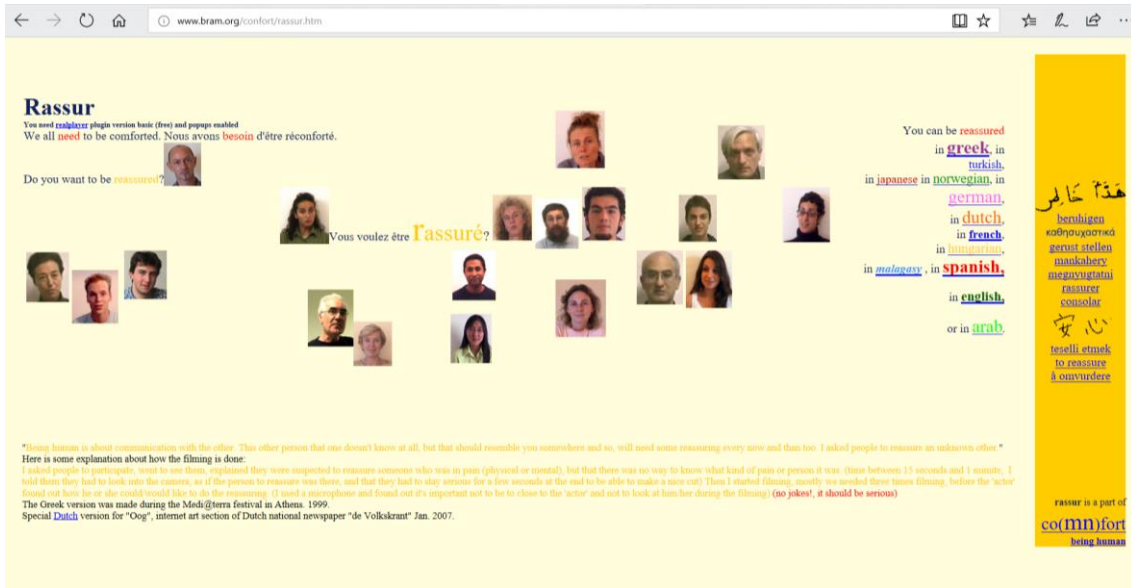


Figure 3 B

« Comfort » Depuis la page précédente en cliquant sur « Co(mm)fort ».

URL : <https://www.bram.org/comfort/index.html>

Figure mentionnée page 84

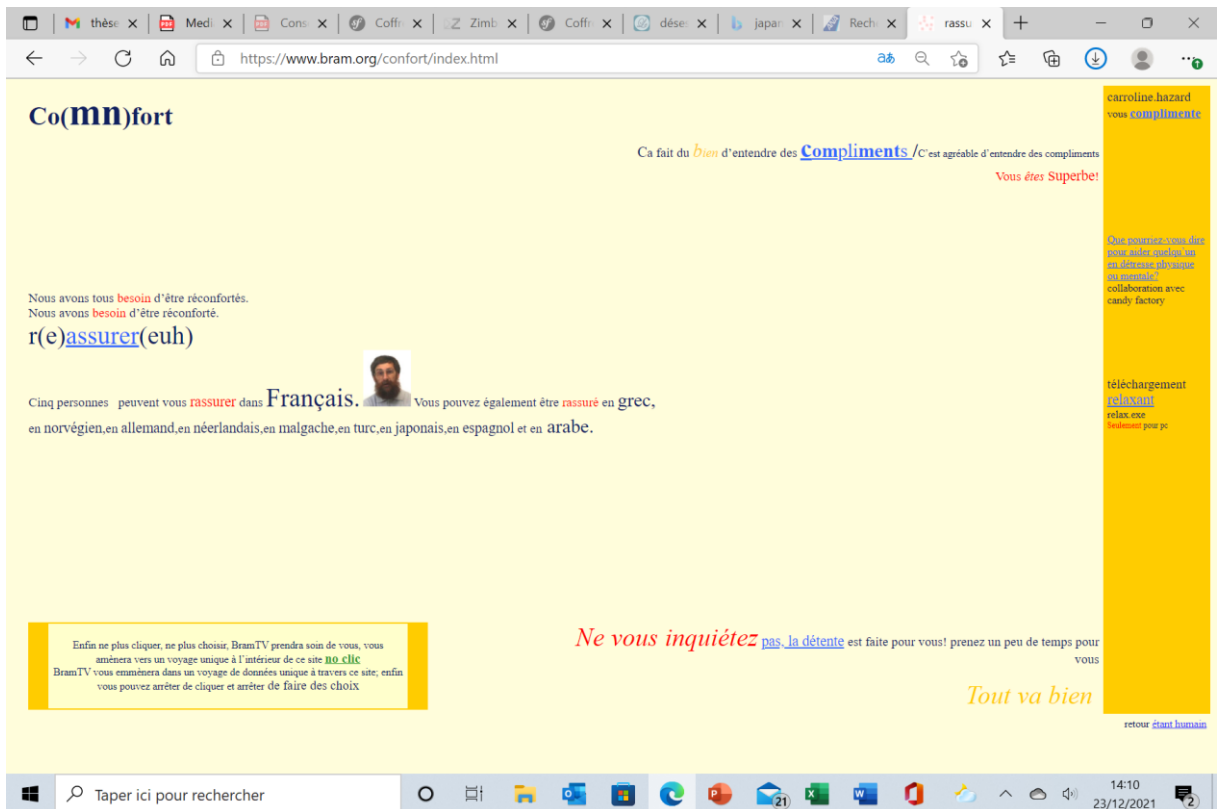
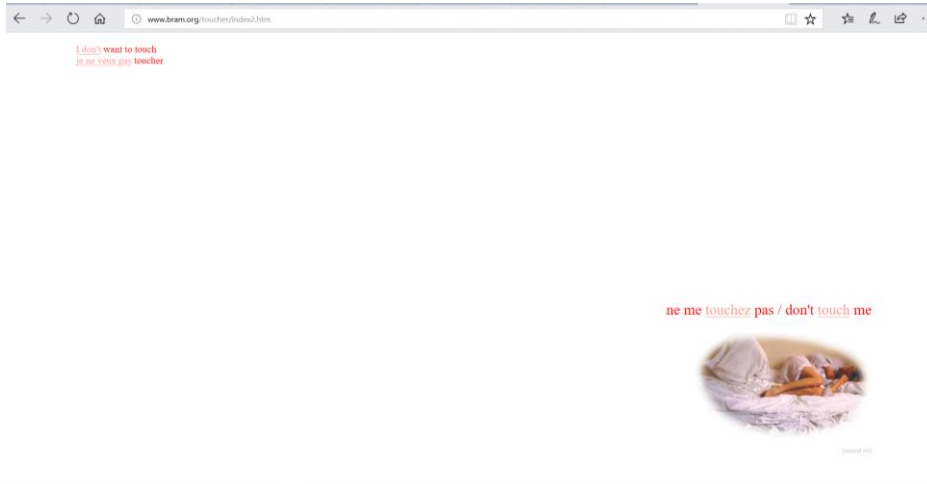


Figure 4

« Toucher », URL : <http://www.bram.org/toucher/index2.htm>

Depuis sommaire *Being Human* 2004, en cliquant sur « Don't [touch](#) me / ne me [touchez](#) pas »

Figure mentionnée pages 86, 161, 171, 186, 196, 219, 221, 255, 295



En cliquant sur [toucher](https://www.bram.org/toucher/en/index2.htm) <https://www.bram.org/toucher/en/index2.htm>

*don't touch me / ne me touchez pas* (2003) était une pièce sur l'intimité et les attitudes devant un écran d'ordinateur. Je veux vous raconter une histoire. Les hommes peuvent penser qu'il s'agit de "désir", les femmes vous diront qu'il s'agit du passage douloureux de l'adolescence à l'âge adulte. (flash6 avec son)

Depuis 2020, la technologie Flash est obsolète. Cette pièce est donc désormais archivée :  
Les fichiers .html et .swf se trouvent toujours présents sur ce site.  
4 petites images des photographies utilisées dans l'œuvre:

avec 4 fichiers originaux fla FR + ENG  
un court enregistrement d'une visite effectuée en 2020, lorsque la pièce était encore active [flash6](#)  
Version active sur Rhizome's Conifer <https://conifer.rhizome.org/annieabrahams/touchdouttouch/201912241507135br:firefox:68/https://www.bram.org/toucher/fr/index2.htm>

0:25 / 2:06

**Presenté:**  
'8th International Festival of New Film, section new media', Split, Croatia, 2003.  
Respiro issue 11 2003.  
Action DOC(K)S (ed. Akenaton), p 428 and CD Rom. ISSN DOC(K)S 0396/3004, 2003.  
Forum des images, festival NEMO, Paris, 2004.  
Media Art Festival, Armenian Center for Contemporary Experimental Art, Yerevan, Armenia, curator : Eva Kachatrian, 2005.  
III muestra internacional de artes electrónicas, Bogota, Columbia, 2005.  
Invited Invaded, Rhizome member curated exhibition by Jessica Gomula, 2005  
"Tout va bien", solo exhibition of Annie Abrahams, ESCA Gallery 2007, installed on a computer in a wooden module 500 x 160 x 130 cm. [Photos](#).

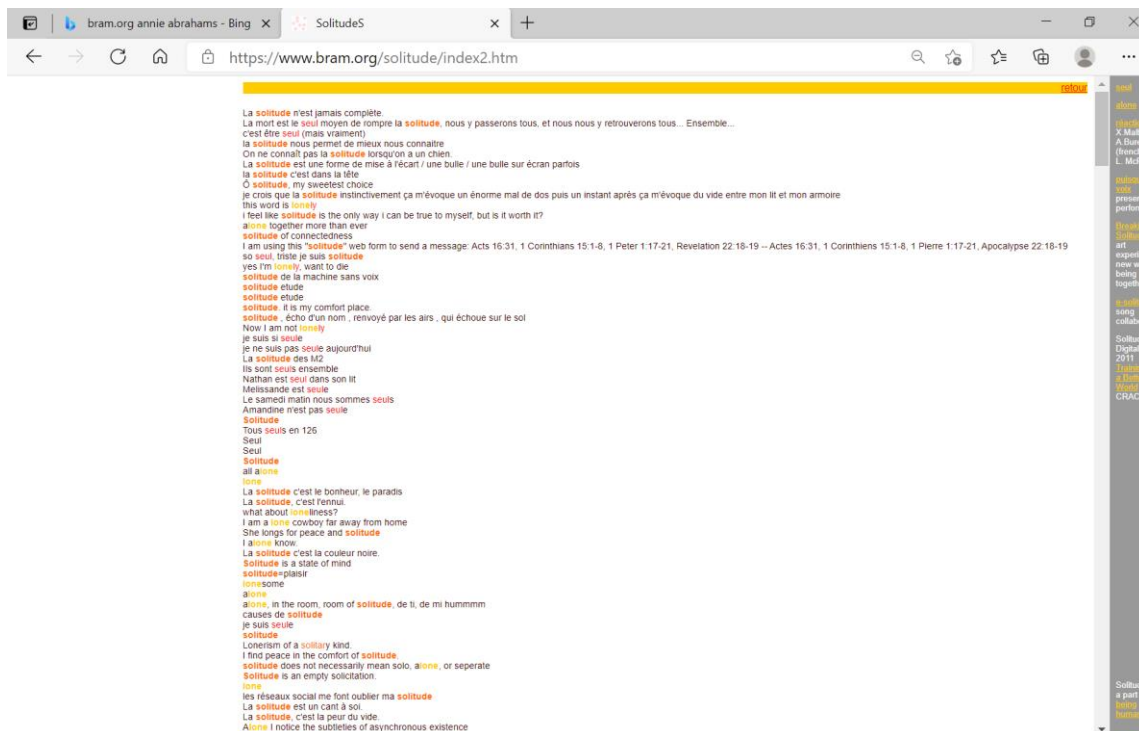
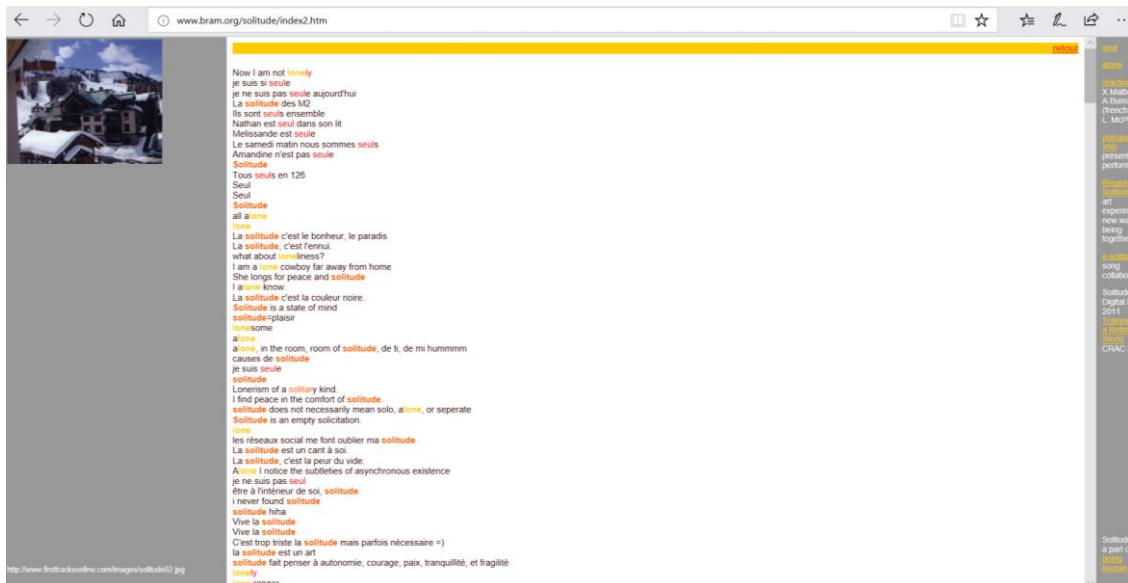
**Words:mots:**  
""*Ne me touchez pas / don't touch me*"" is a minimal yet psychologically loaded piece which I suggest viewing in both English and French, since the nuances of each language makes the project a unique experience -- even if one is not fluent in a foreign language. Click, click, and then click some more. But be warned: you might feel like an intruder, depending on your personal projections." **Eduardo Navas**, [netartreview](#), 2003.

""*Don't touch me*"" by Annie Abrahams, displays the photograph of a woman lying on a bed, as a voice starts telling a story. But if the user rolls the cursor of the mouse over the picture, a text immediately appears on the screen, expressing the woman's refusal (*« don't touch me »*) and she changes positions. The vocal tale stops immediately and restarts from the beginning. On the fourth attempt of caress with the mouse, the window closes up. This way, the user is made to reflect upon what an interactive gesture is and to think twice before interacting with the work (whether by clicking or rolling over). Interacting is thus staged and shown. Annie Abrahams forces us to be passive to become aware of the nature of the interactive gesture. In this work, interacting stops the narrative : narrativity and interactivity are here incompatible. The loss of grasp is characterized by the impossibility of acting".  
**Bouchardon, S.** (2008). « The rhetoric of interactive art works », actes du colloque international DIMEA 2008, 10 au 12 septembre 2008, Athènes, Grèce, ACM Proceeding Series Vol. 349, 312-318.

Figure 5

« Solitude », URL : <http://www.bram.org/solitude/index2.htm> ( à partir de la page sommaire *Being Human 2004* ou *Being human 2005*)

Figure mentionnée pages 69, 76, 77, 130, 212, 213





← → ↻ 🏠 www.bram.org/solitude/index.php ☆ 📄 📌 📄 ⋮

**alone / SOLITUDE / seul / loneliness.**

What about loneliness? La Solitude, ça vous évoque quoi?  
Some people long for it, others are afraid of it.

Internet a-t-il révélé 'la condition humaine'?  
Please, send me your phrases around this word.

Internet, un révélateur de la condition humaine?  
Svp, envoyez-moi des phrases autour de ce mot dont on peut avoir peur, mais qui fait aussi rêver.

solitude , écho d'un nom , renvoyé par les airs , qui  
échoue sur le sol

**Envoi/Submit**

(Please, make phrases with the word 'solitude' or 'lonely' or one of its derivatives)  
(Veuillez faire une phrases avec le mot 'solitude' ou une de ses dérivées)

**VOS Solitudes**

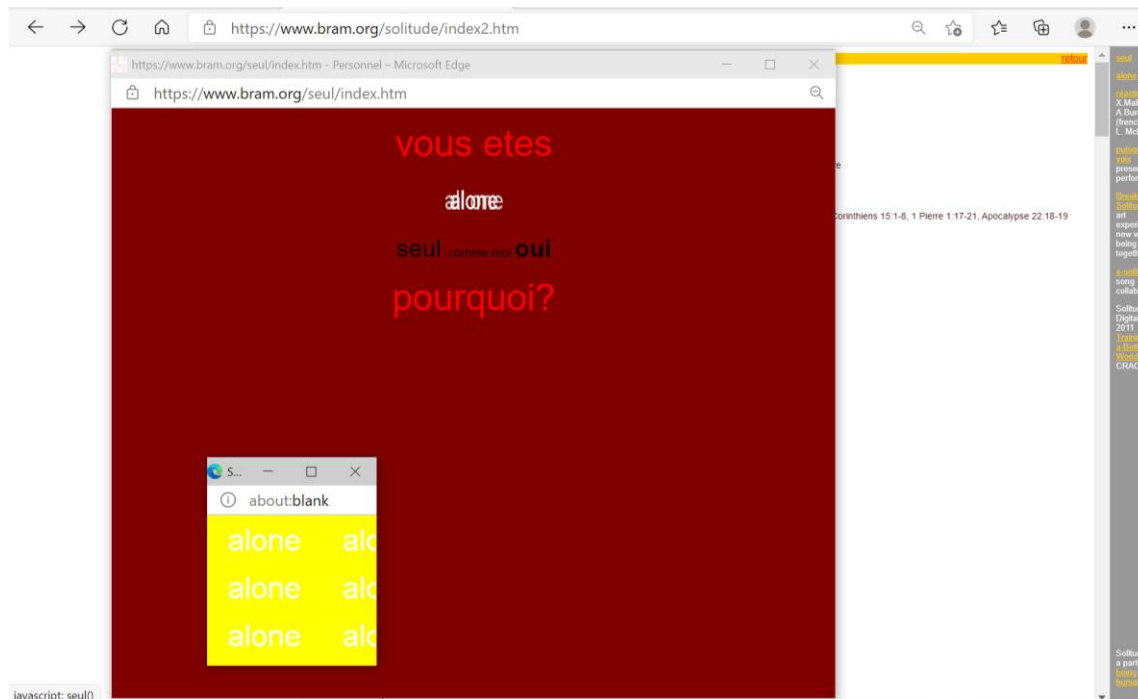
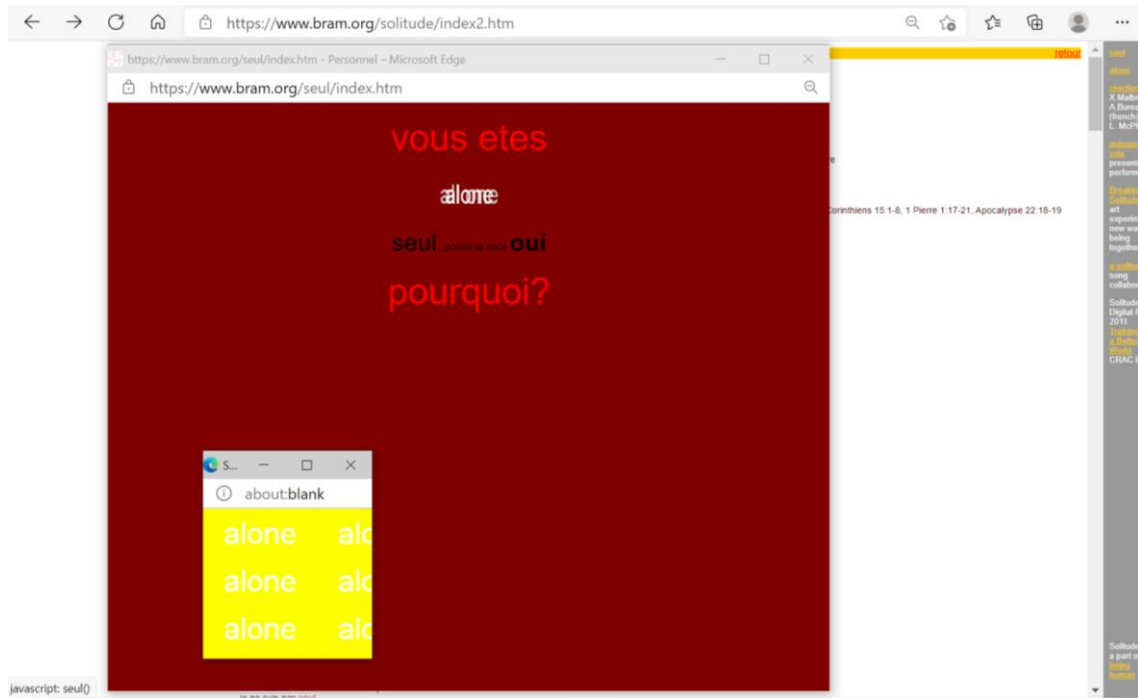
a project for being human / étant humain by [Zorin Abraham](#)

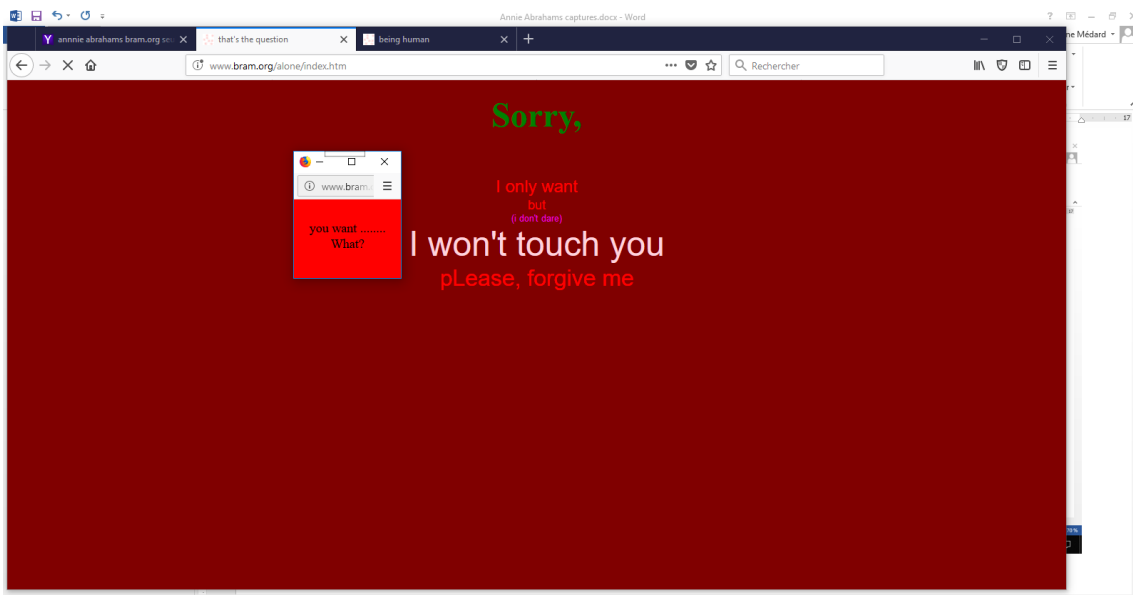
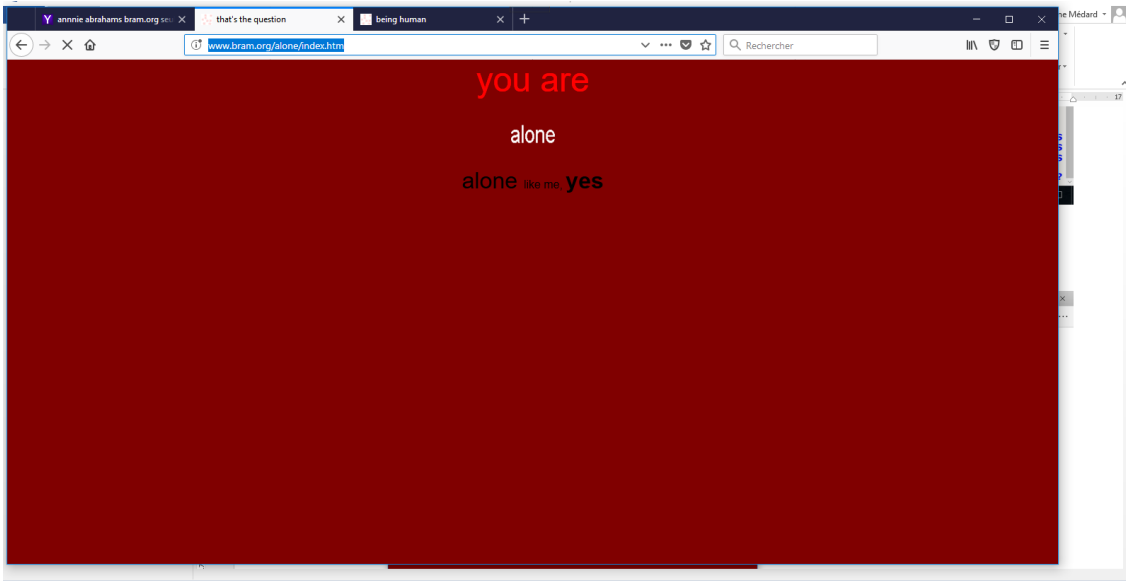
Figure 6

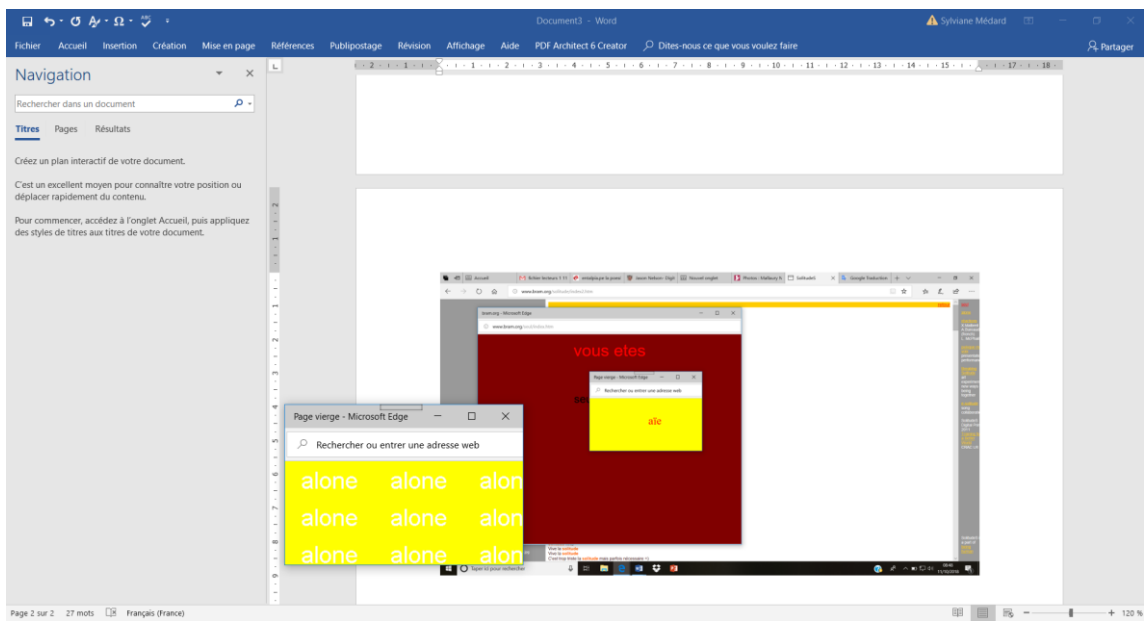
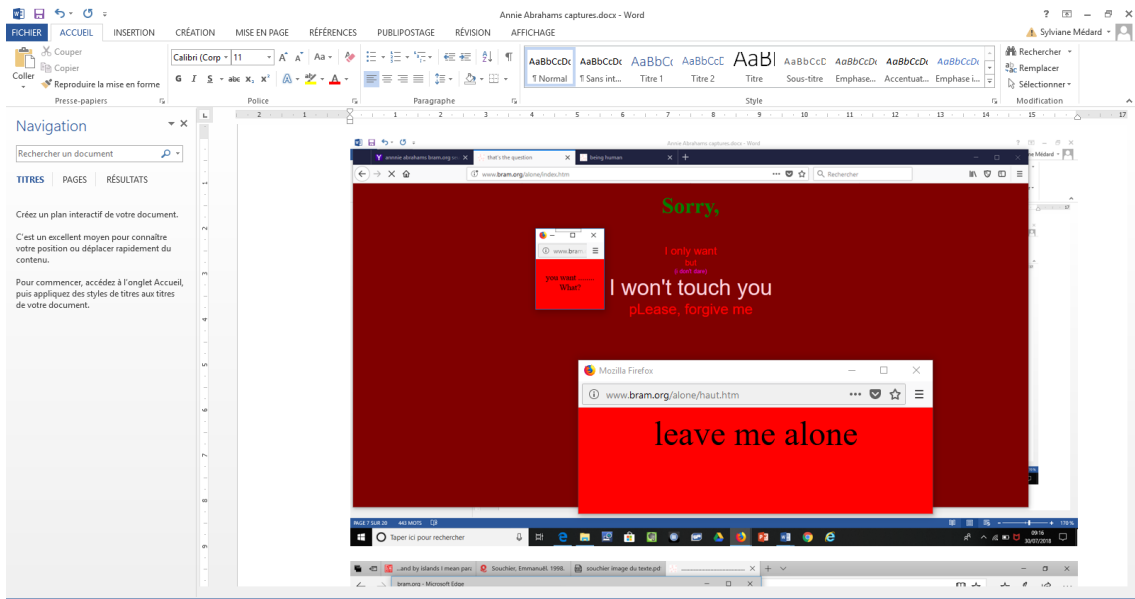
« Seul » En cliquant sur « seul » dans l'encart de droite de la page précédente

URL : <https://www.bram.org/solitude/index2.html>

Figure mentionnée pages 69, 70, 172, 242, 248







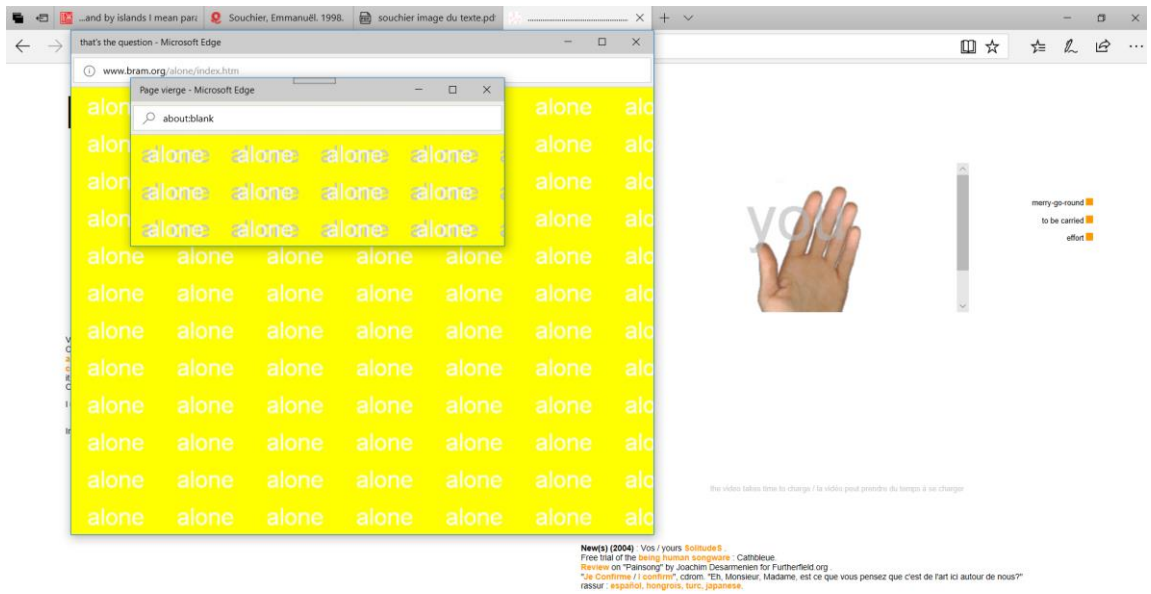
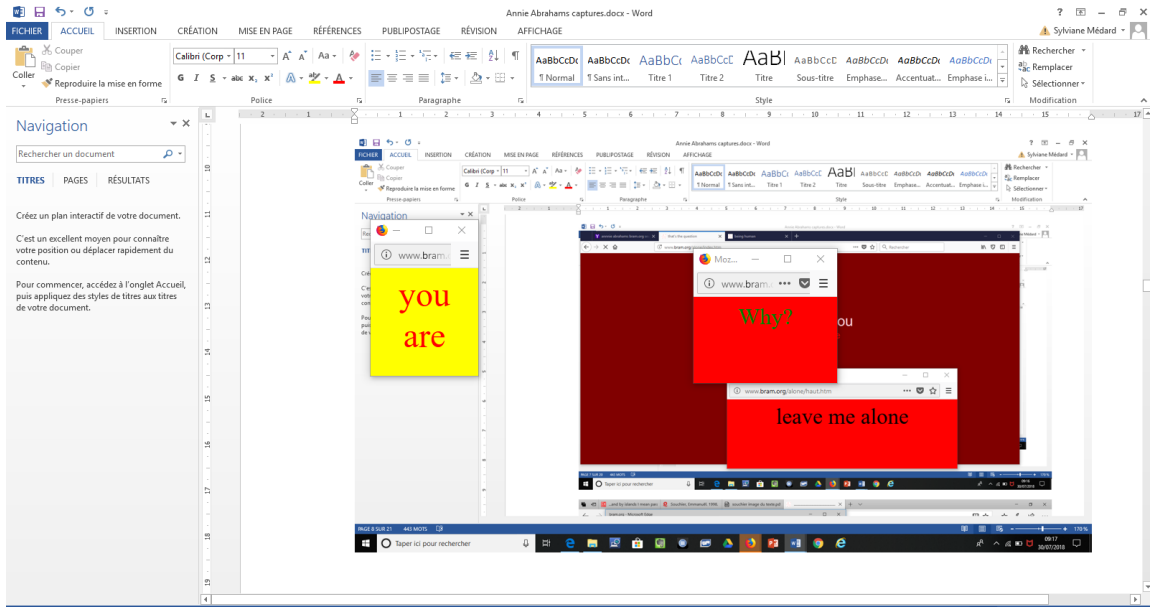


Figure 7 A

« Comprendre », URL : <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/conver1.htm> à partir de  
« comprendre » sommaire *Being human 2004*

Figure mentionnée pages 86, 171, 239, 278

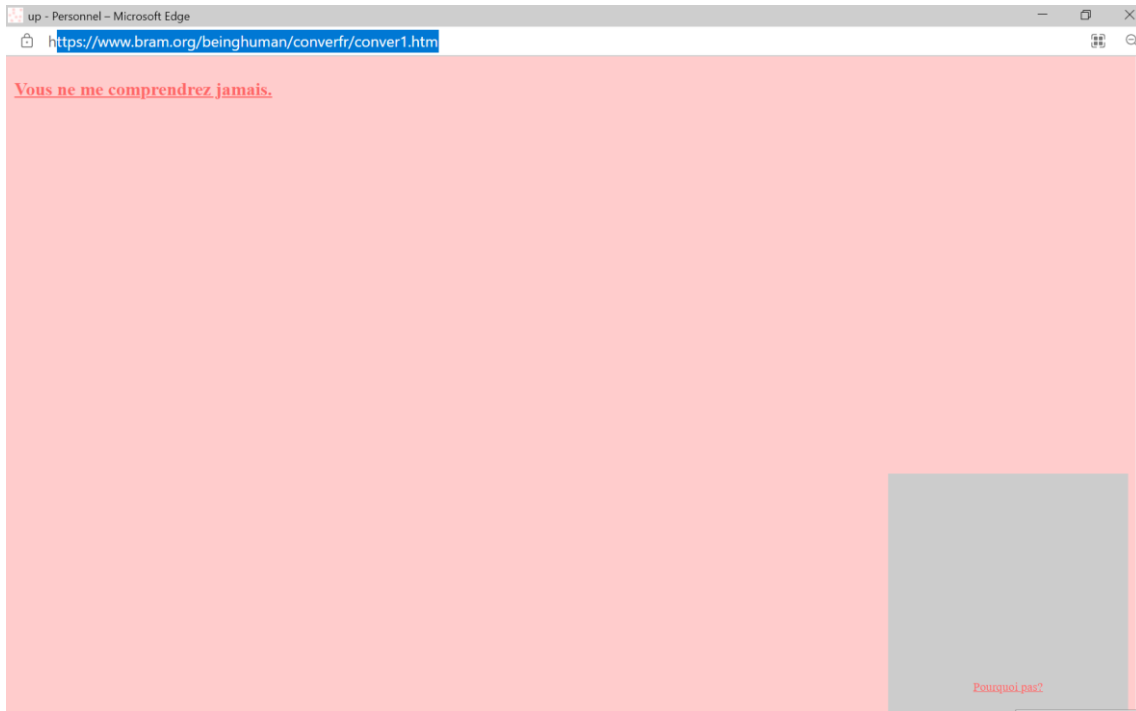


Figure 7 A ' <https://www.bram.org/beinghuman/conver/conver1.htm>

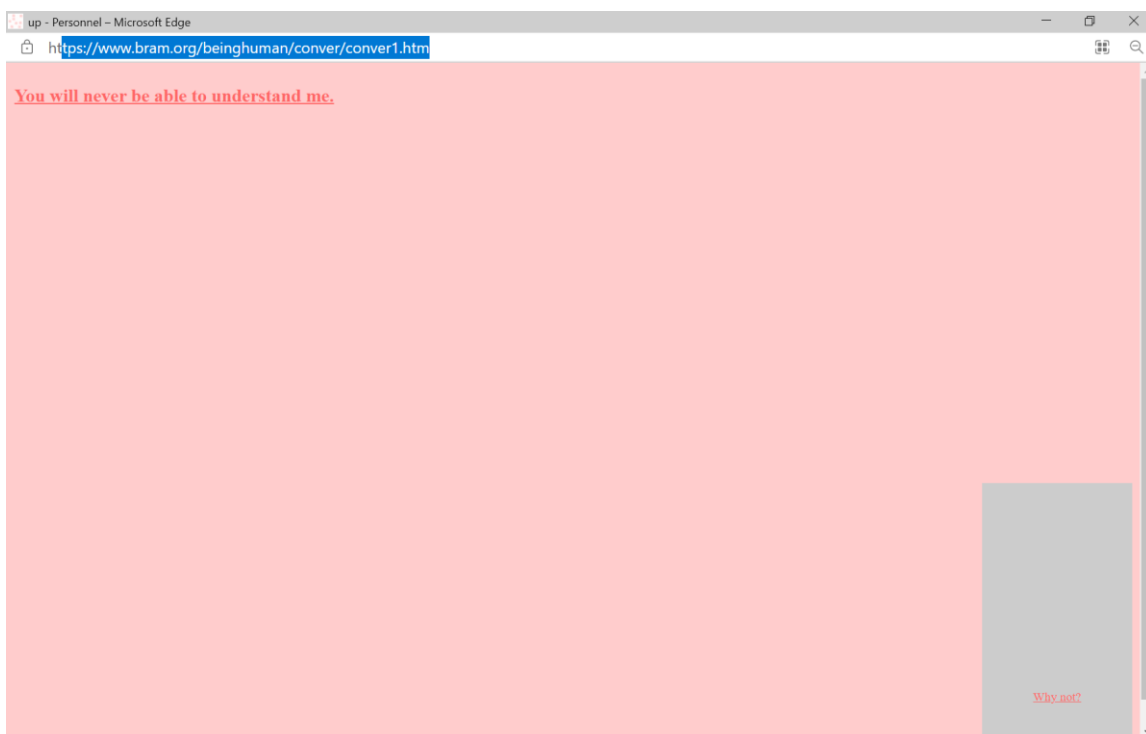


Figure 7 B

Après avoir cliqué sur « vous ne me comprendrez jaais »

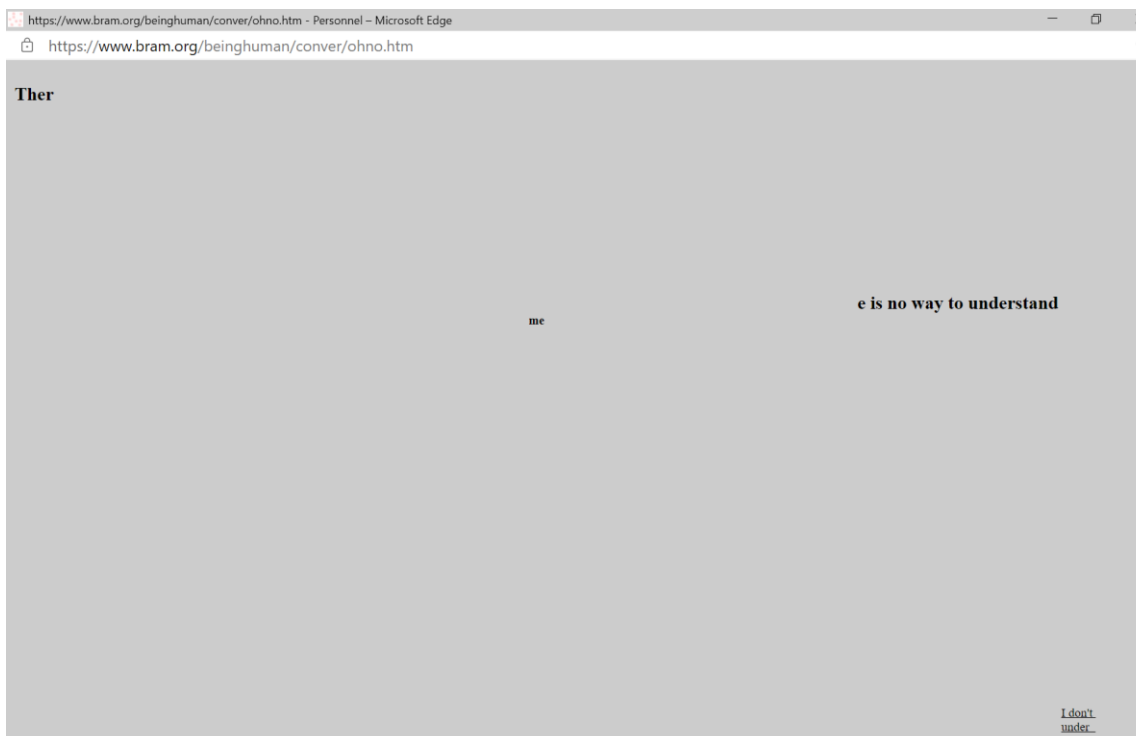
URL : <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/ohno.htm>

Figure mentionnée pages 248, 257, 295





Figure 7 B'



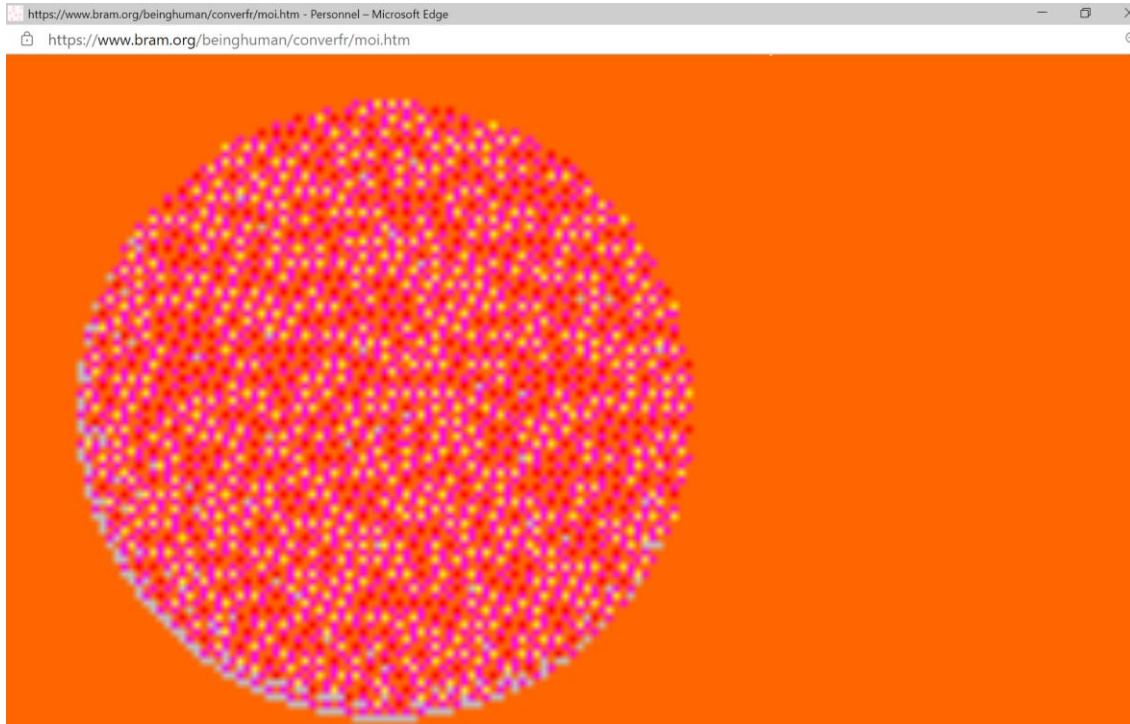


### Figure 7 C

Après avoir cliqué sur « Je ne comprends pas »

URL : <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/moi.htm>

Figure mentionnée pages 149, 175, 200



### Figure 7 D

Après avoir cliqué sur le « cœur » ? URL : <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/4fr4.htm>



URL : <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/savez.htm>

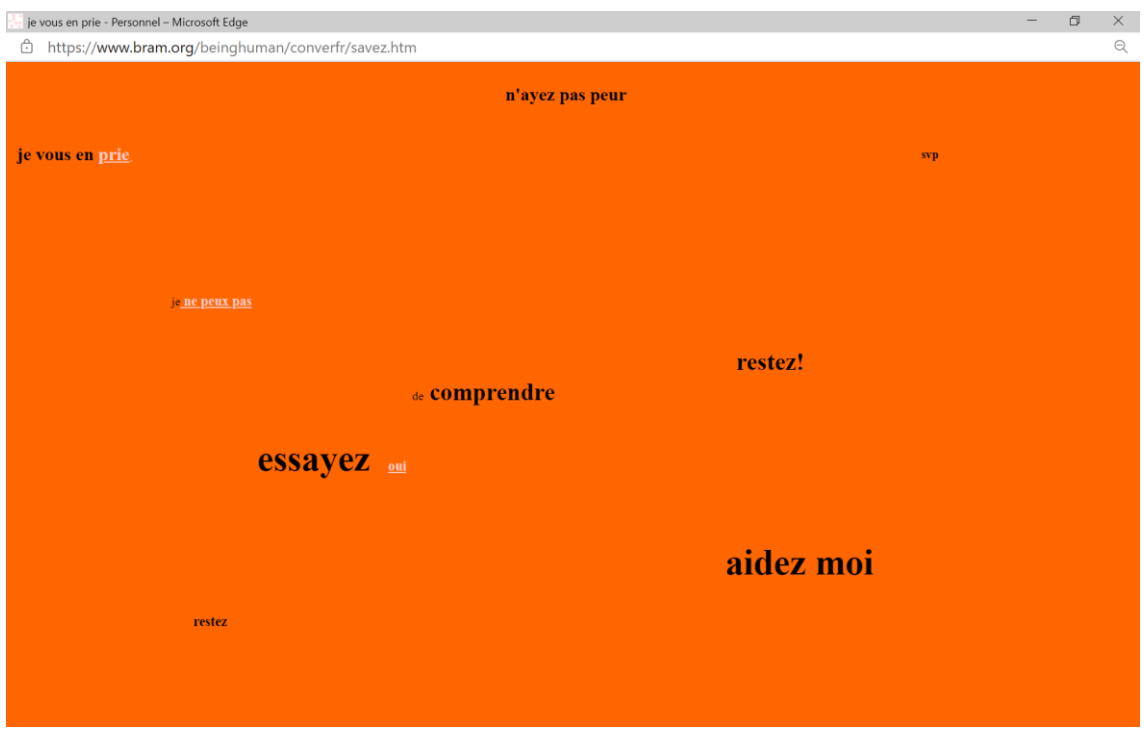
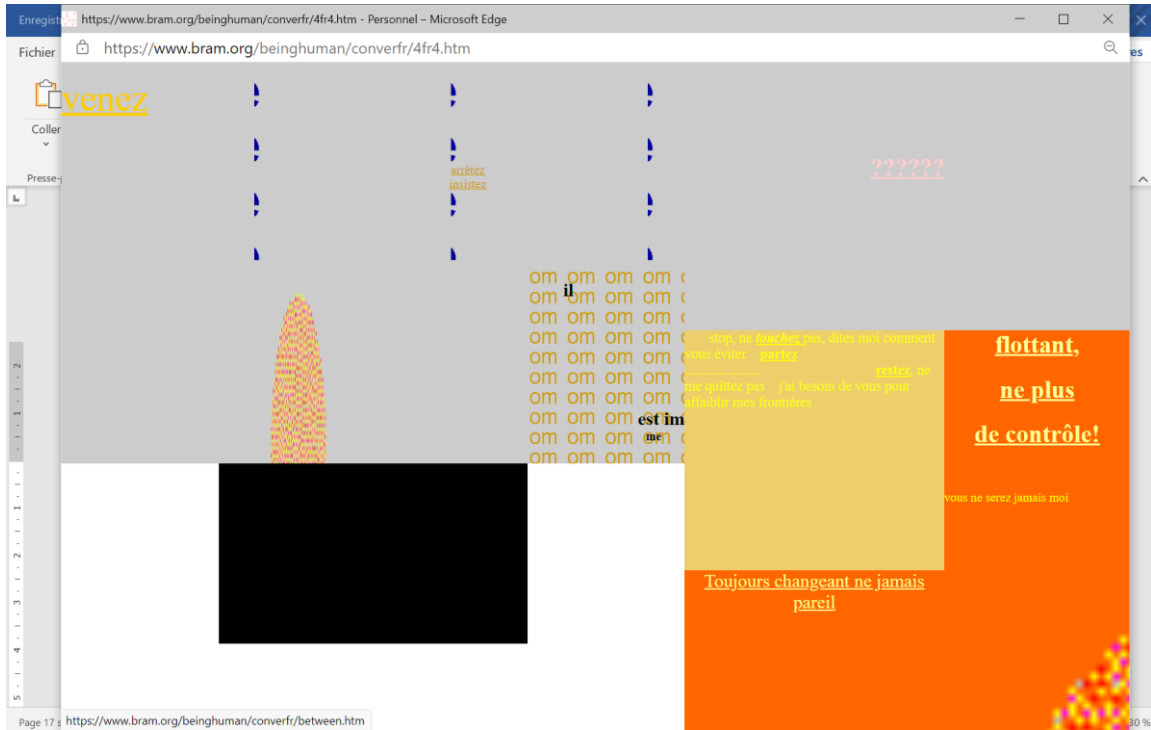
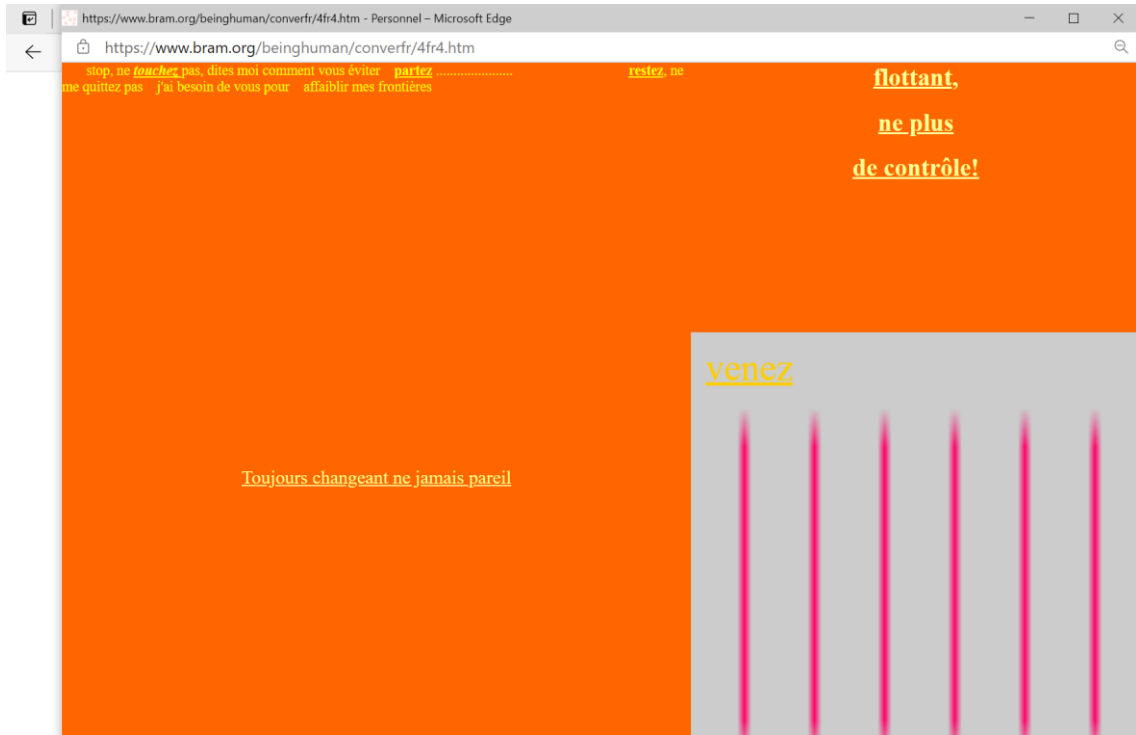


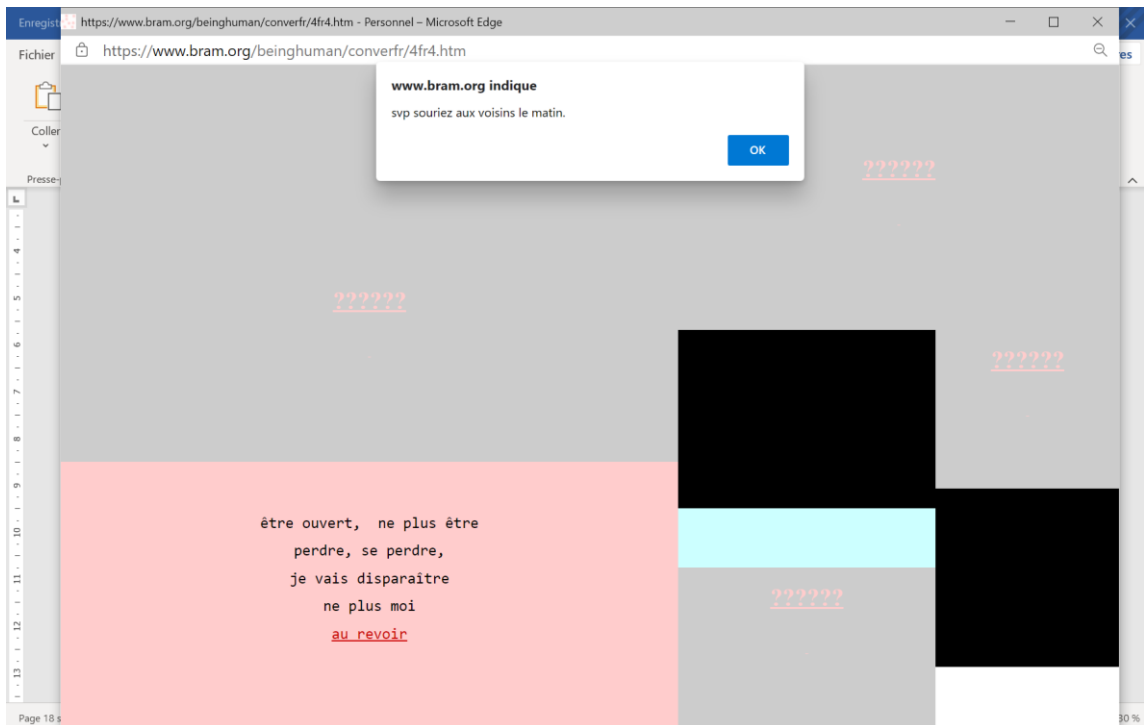
Figure 7 E

URL: <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/4fr4.htm>

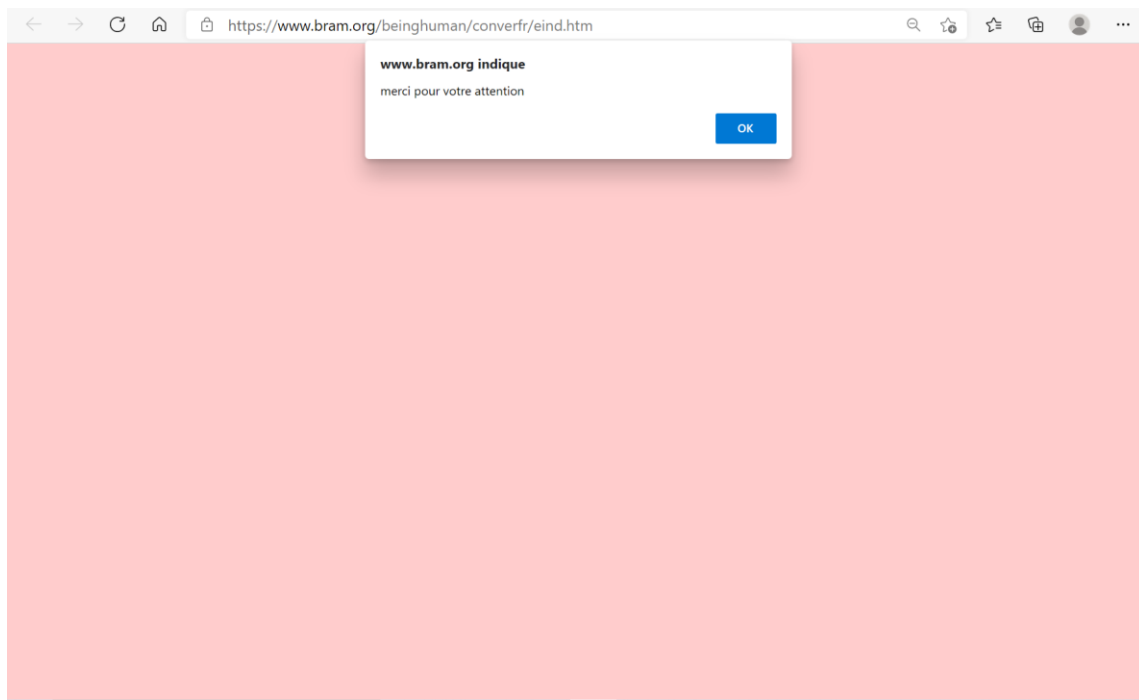




Lorsque l'on clique sur « je sais »



Si l'on clique sur « attention »



Si l'on clique sur « règles »

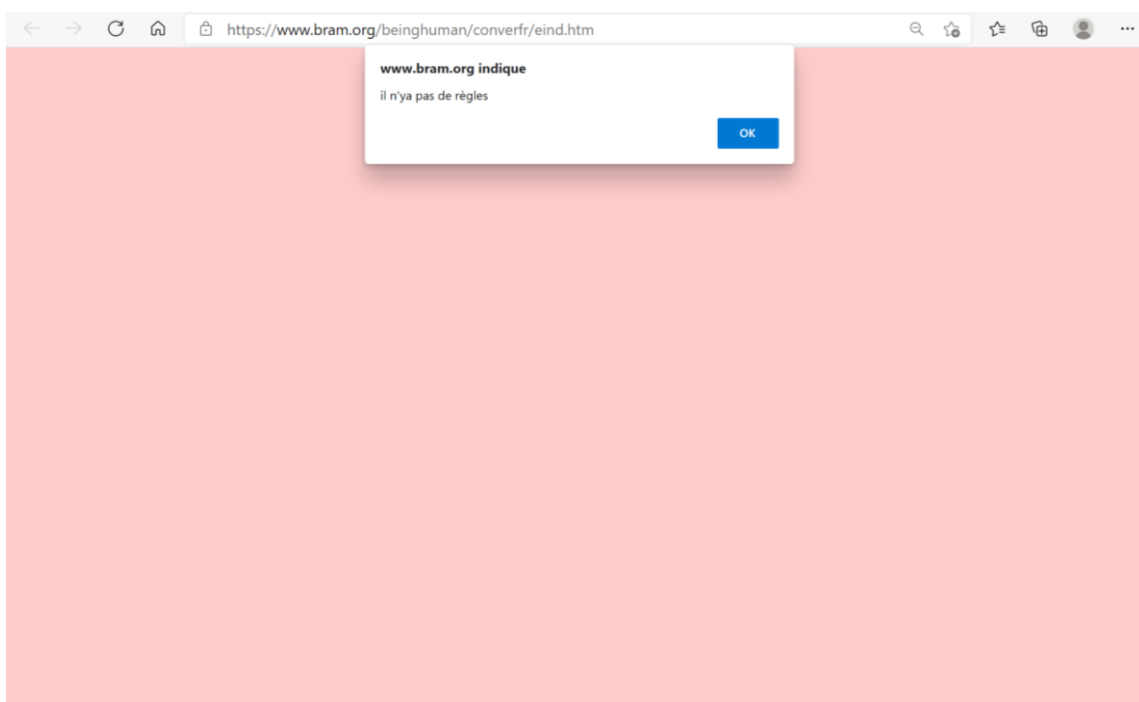
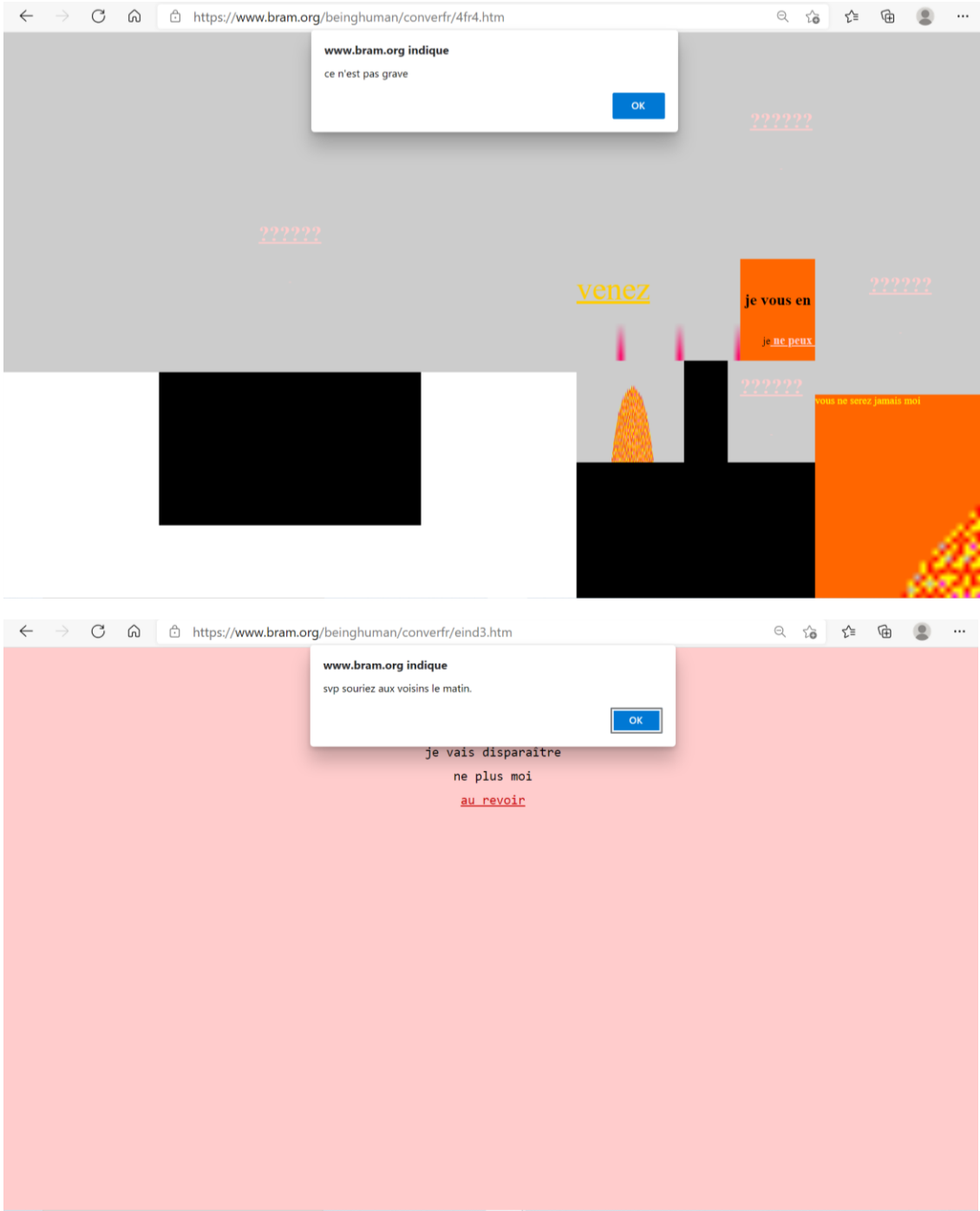


Figure 7 F

URL : <https://www.bram.org/beinghuman/converfr/eind3.htm>



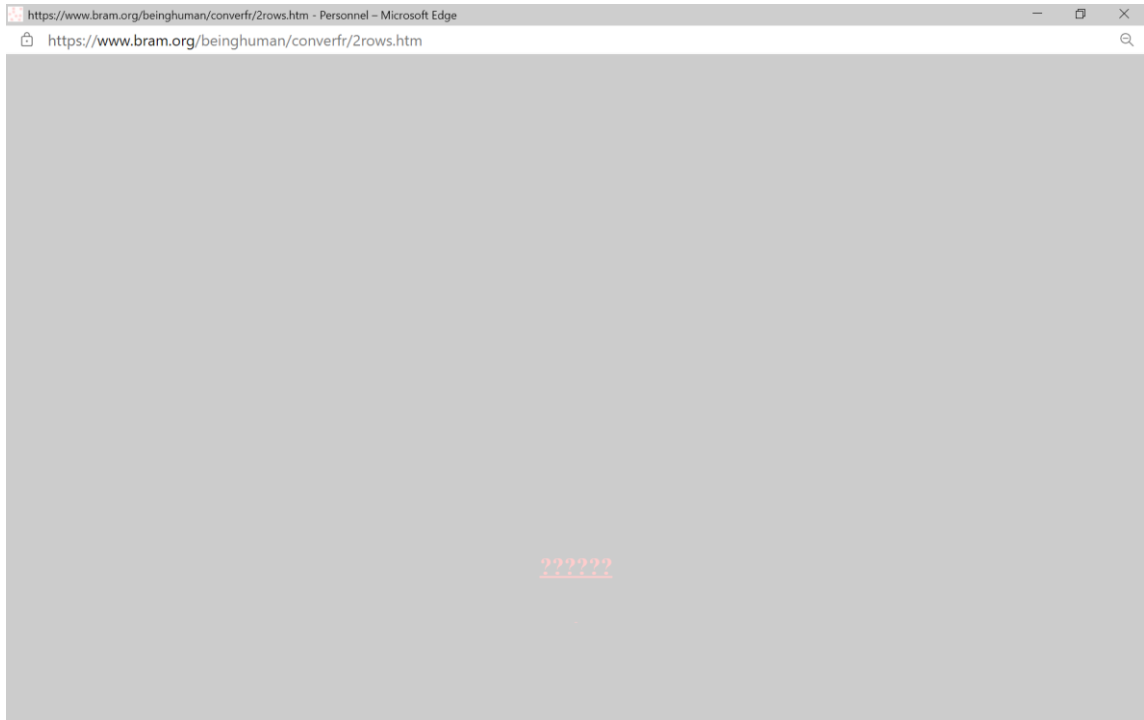
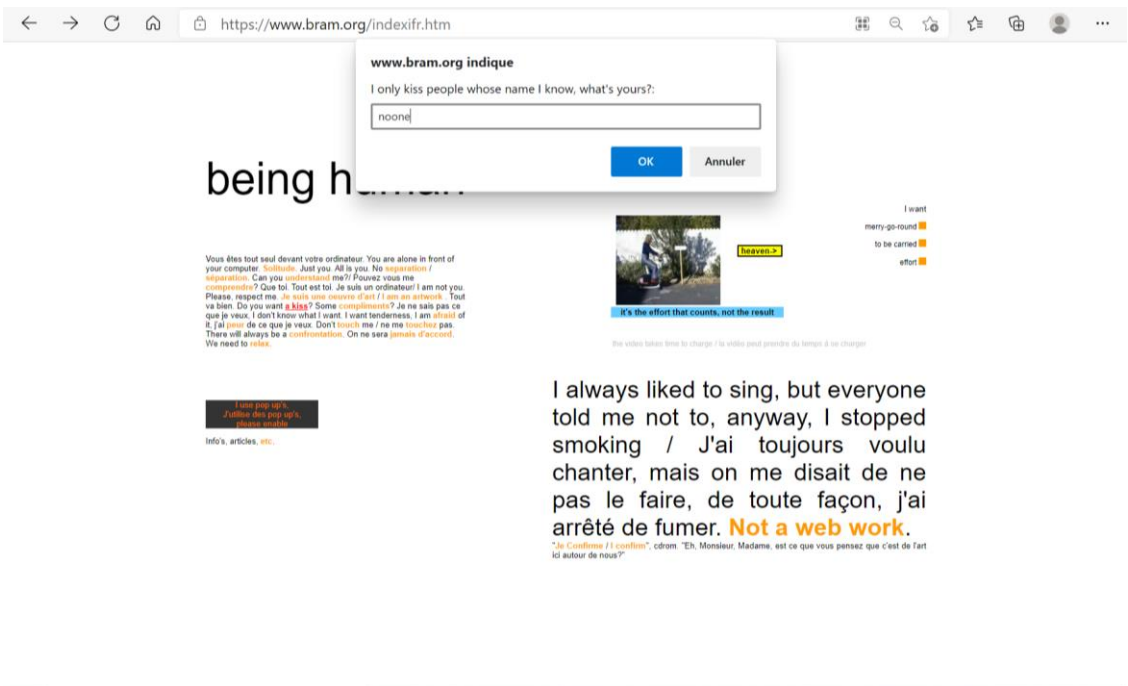
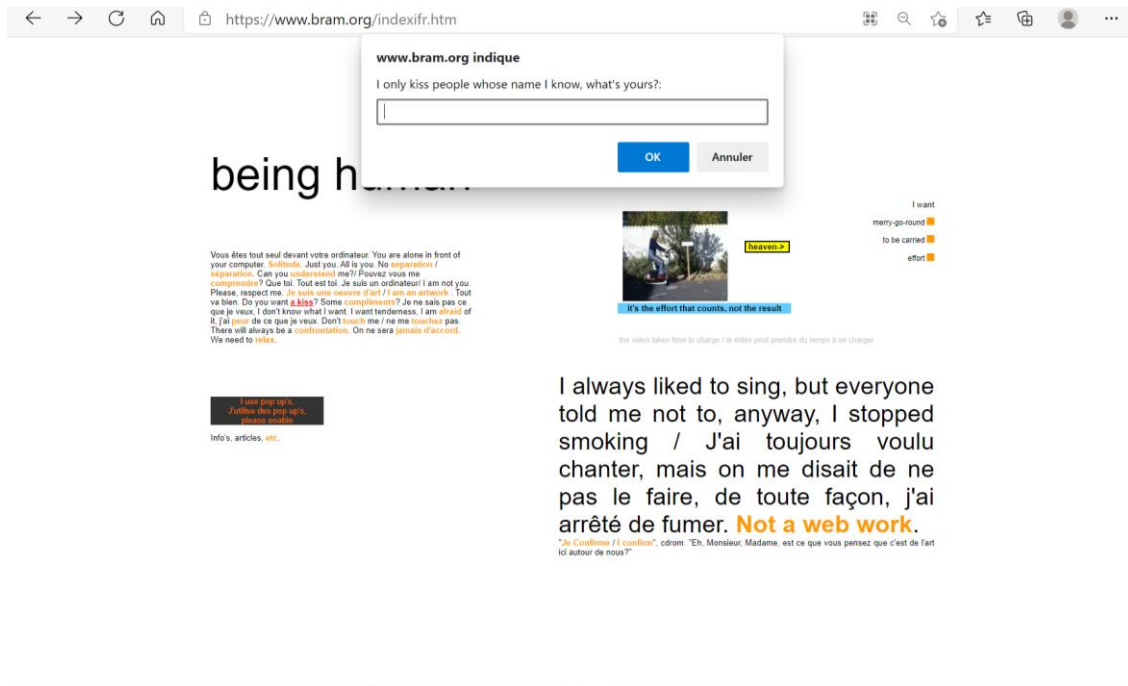


Figure 8

Figure mentionnée pages 90, 149, 160, 175, 186, 269, 281

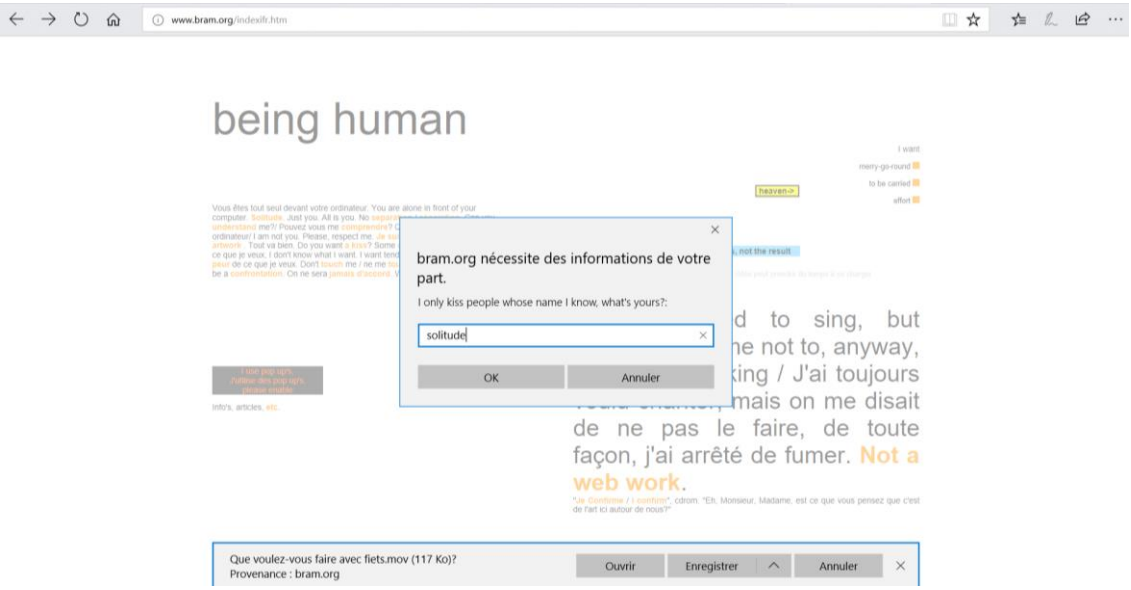
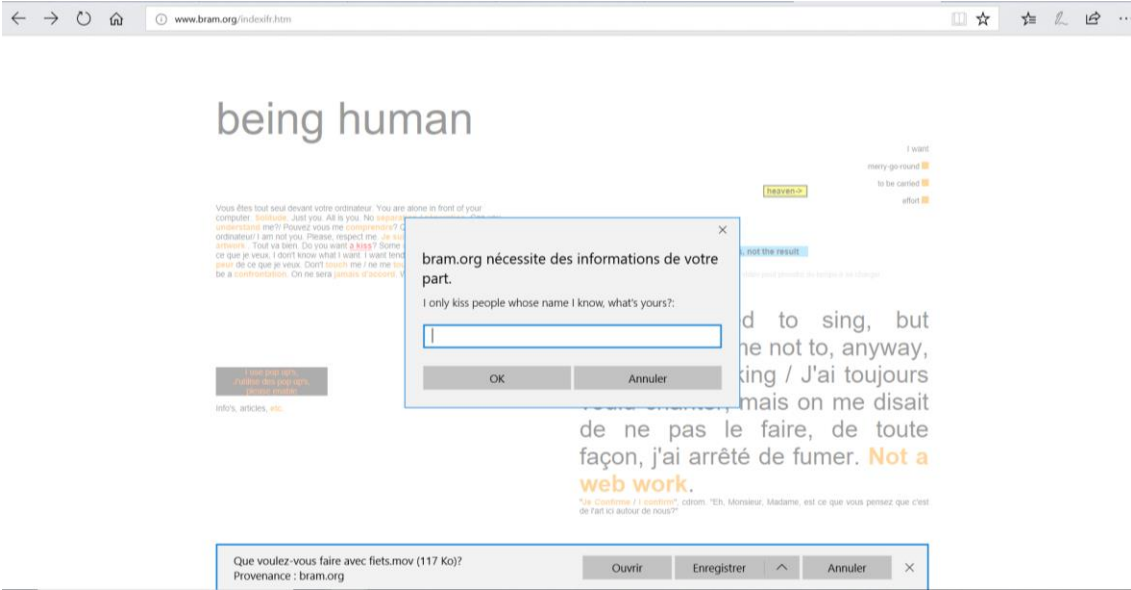
Figure 8 A

Les préliminaires, URL : <http://www.bram.org/indexifr.htm>



Variante capture 03/2018





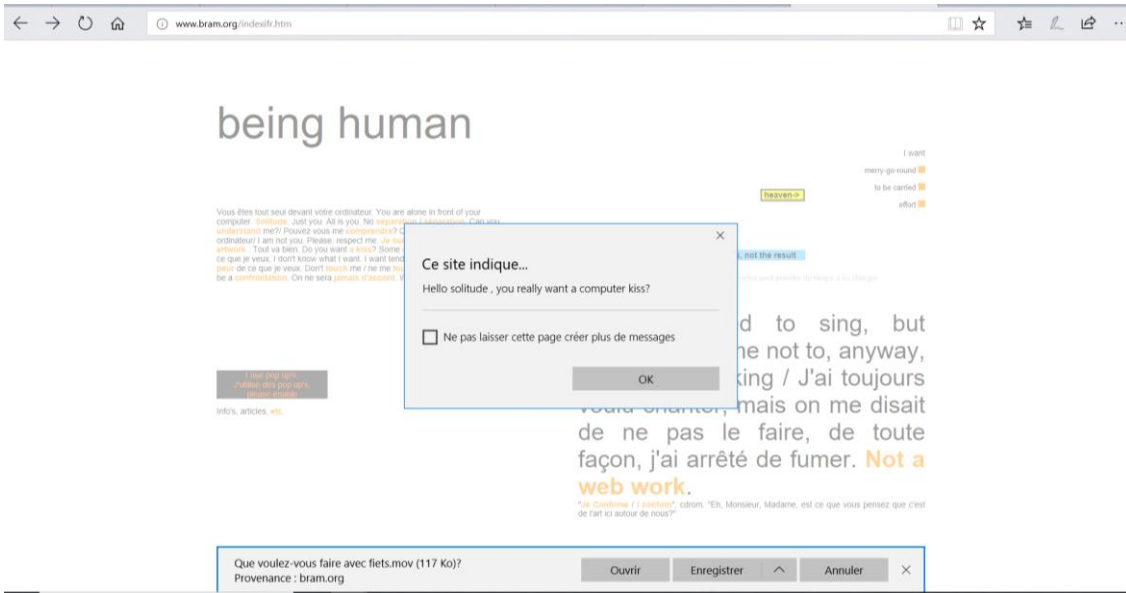


Figure 8 B

URL : <https://www.bram.org/beinghuman/telkus.php>

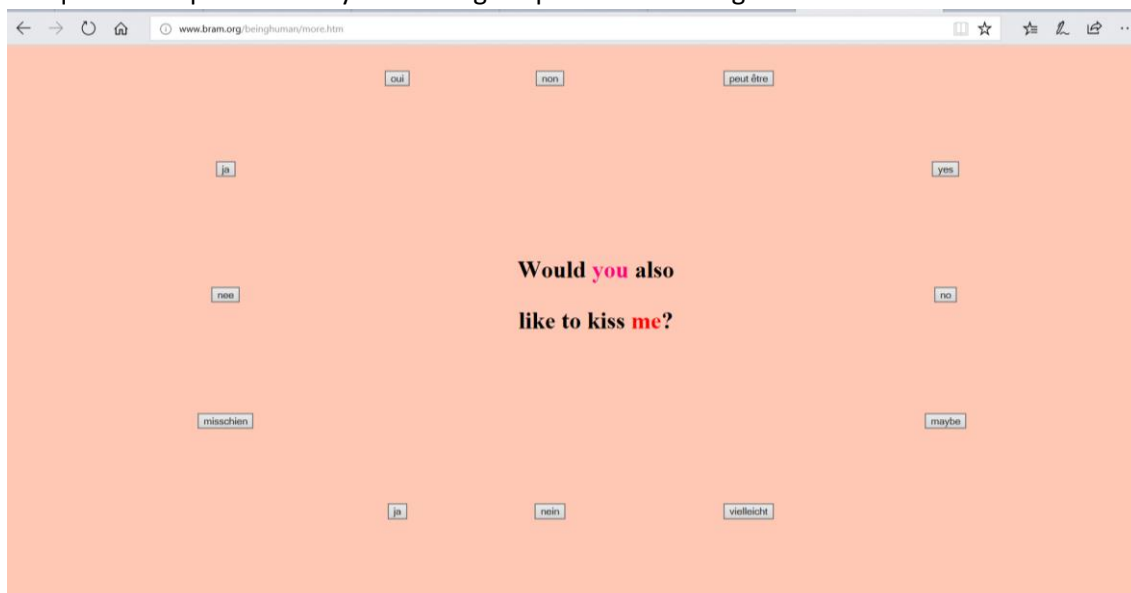




Figure 8 C

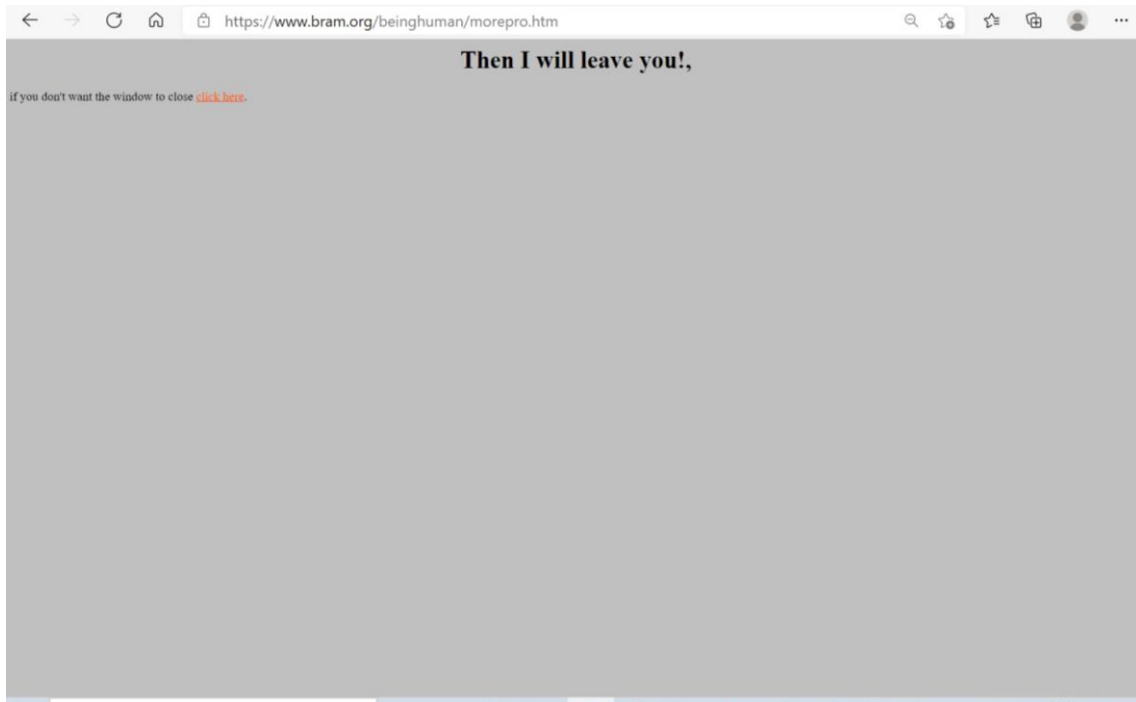
« More », <http://www.bram.org/beinghuman/more.htm>

Lorsque l'on clique sur les mystérieux signes présents sur la figure 15



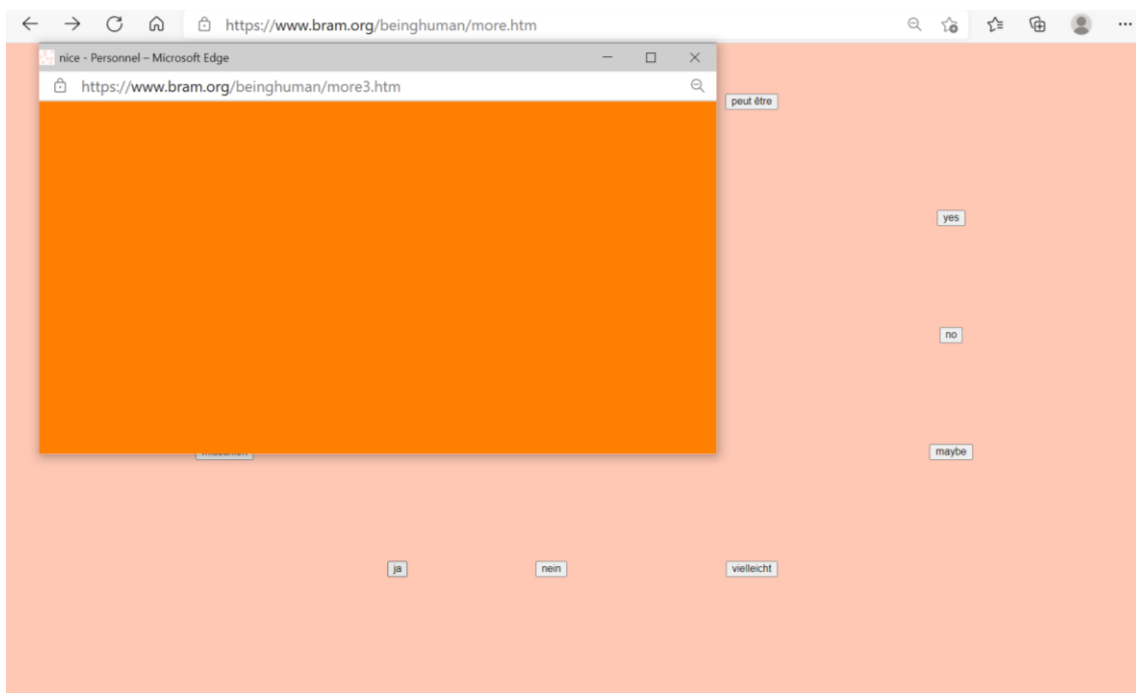
*Figure 8 D a*

Si l'on clique sur « nein » dans 8 D, URL : <https://www.bram.org/beinghuman/morepro.htm>



*Figures 8 D b*

Si l'on clique sur « ja »



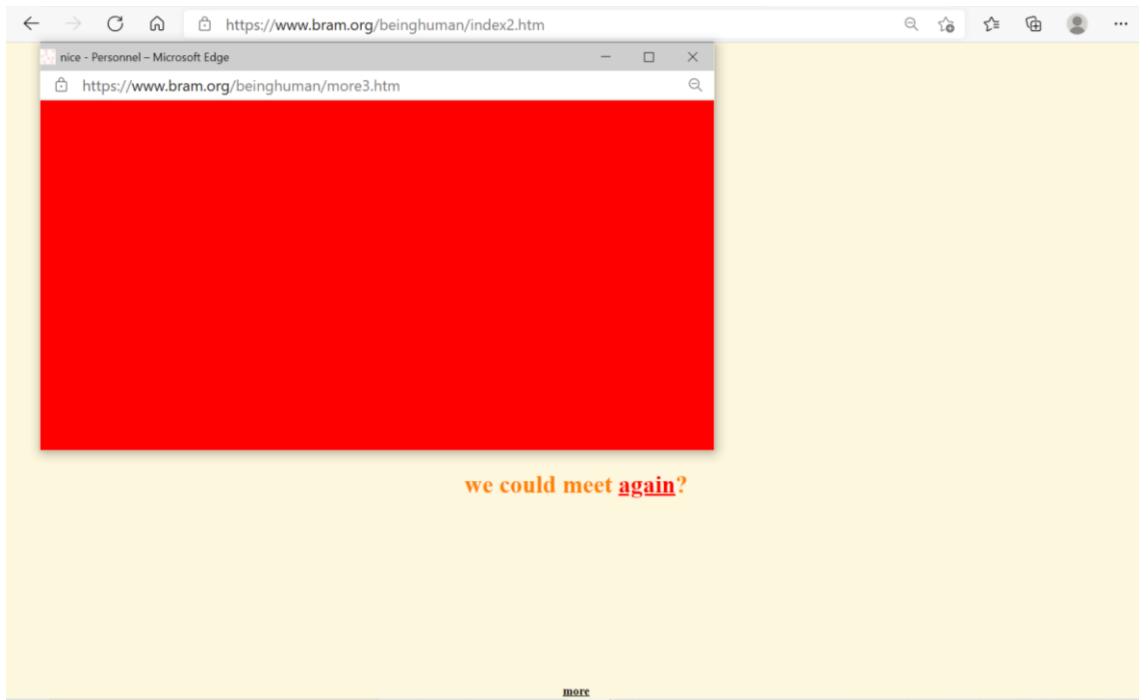


Figure 8 D c

URL : <http://www.bram.org/beinghuman/index3.htm>

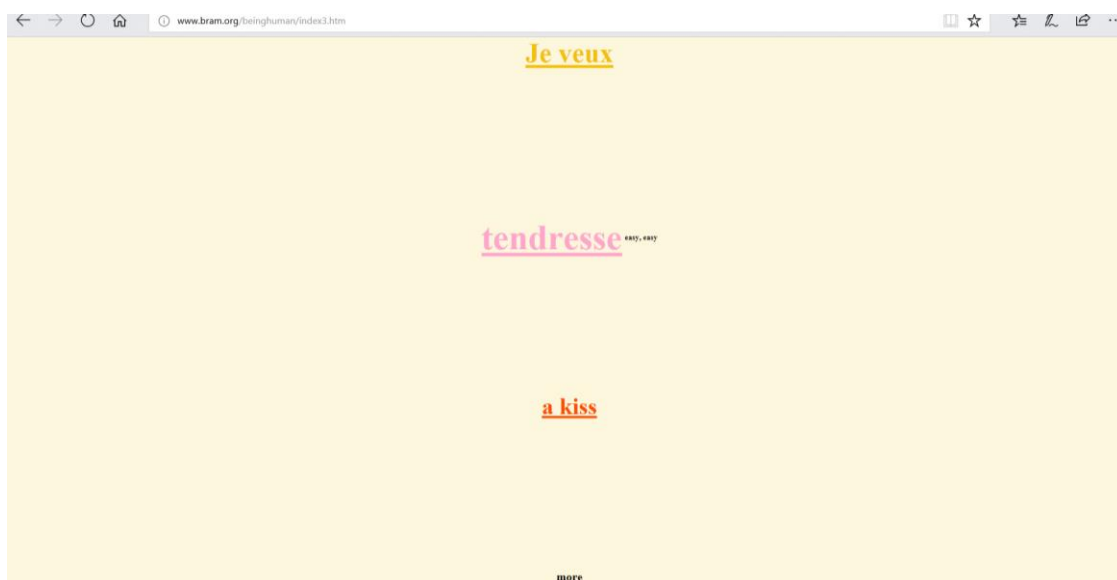


Figure 8 E

Si l'on clique sur je veux dans la figure 8 D.

URL : <http://www.bram.org/beinghuman/respect.htm>

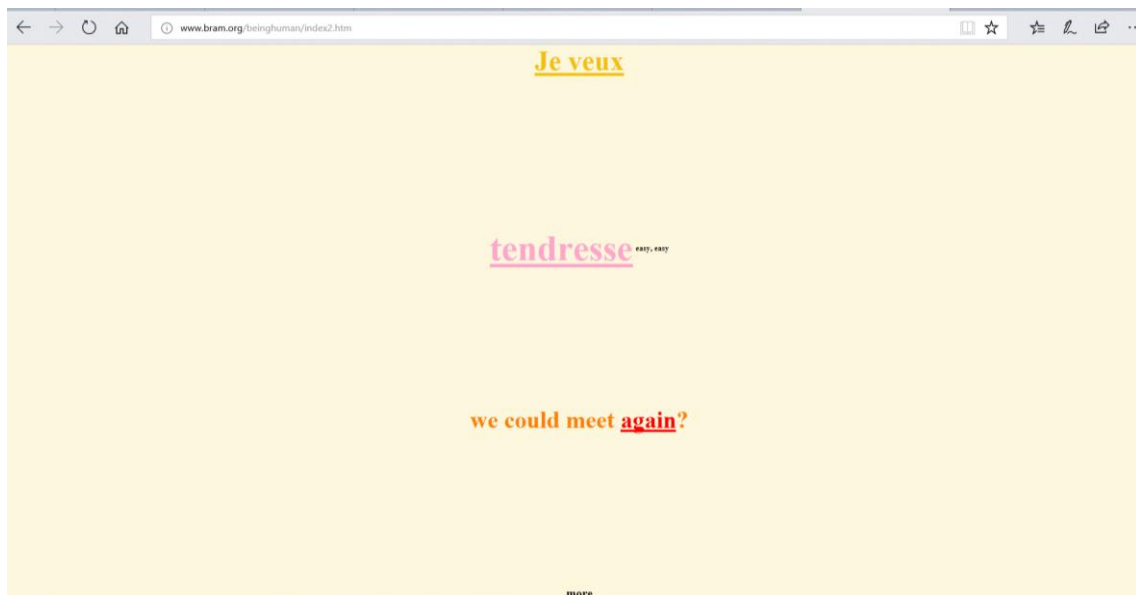


Figure 8 F

« Tendresse » URL : <https://www.bram.org/beinghuman/1fr.htm>



Figure 9

« Compliment », URL : <http://www.bram.org/confort/compli.htm>

Figure mentionnée page 71

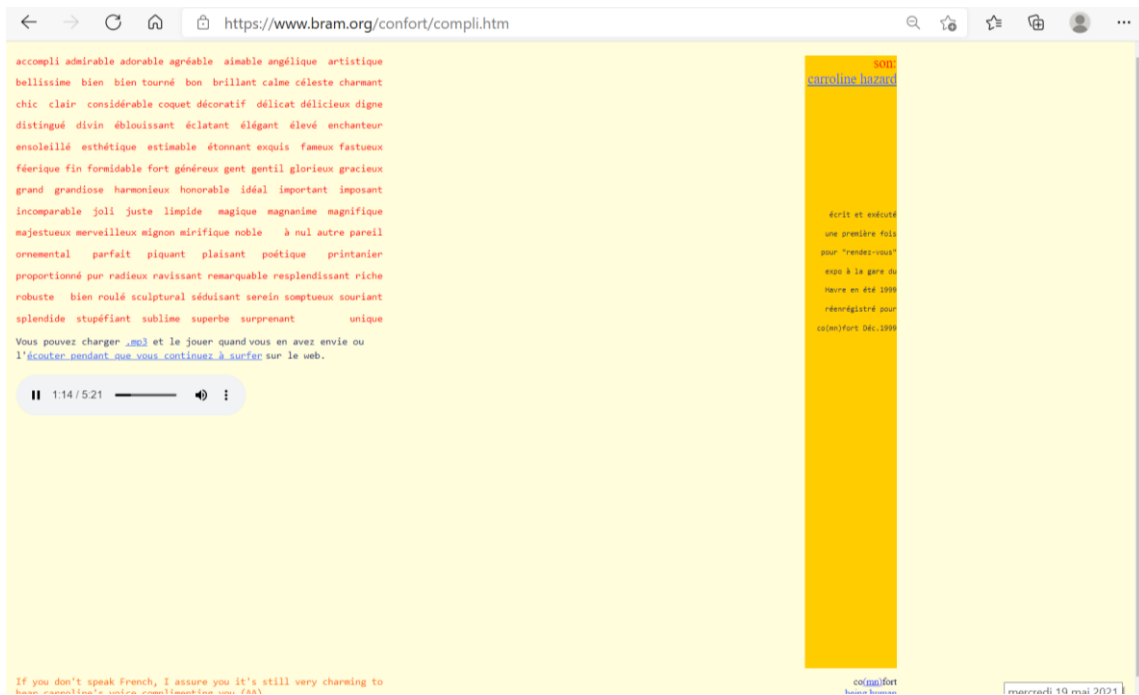


Figure 10

« Séparation », URL : <http://www.bram.org/separation/indexfr.htm>

Figure mentionnée pages 97, 99, 290

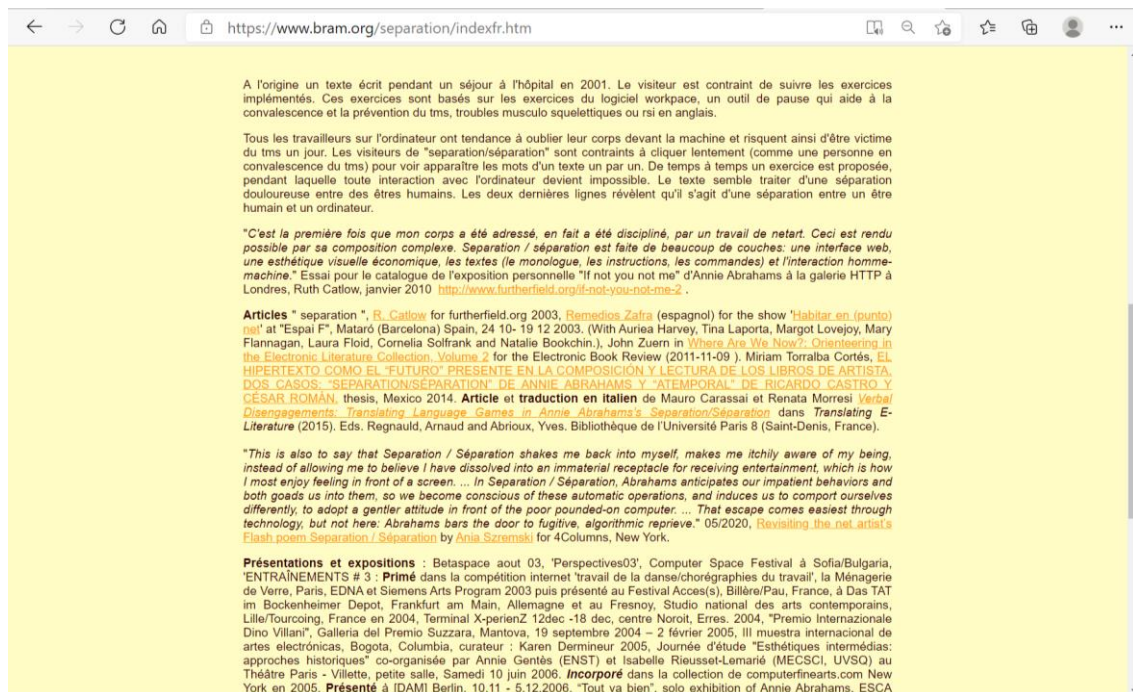
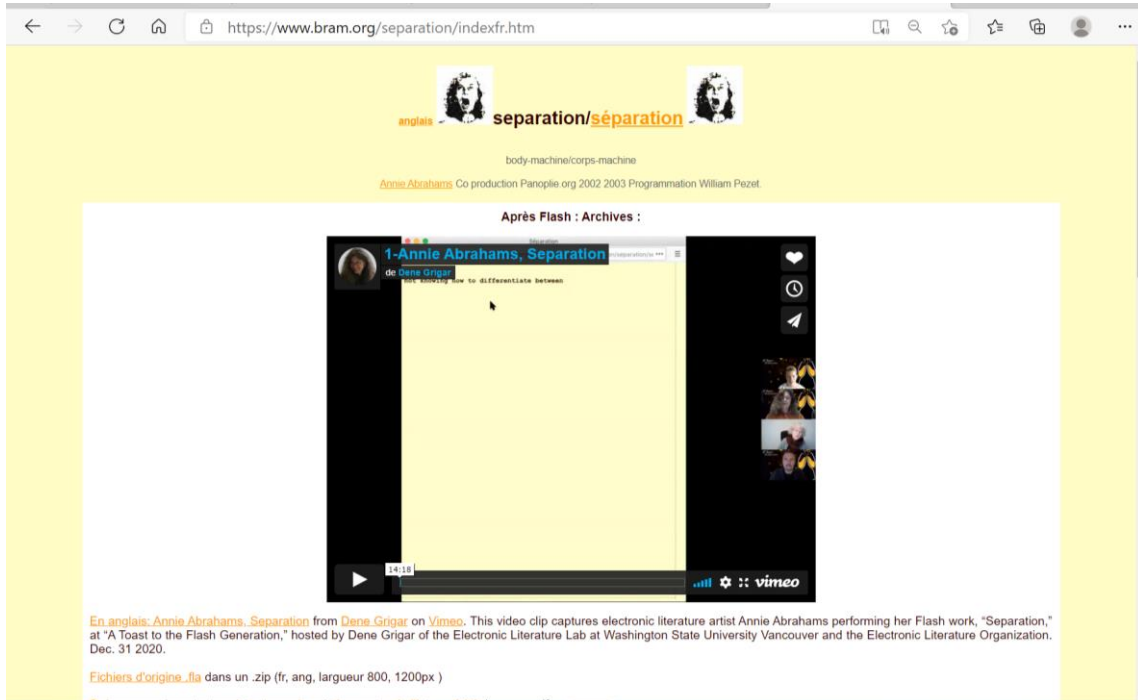
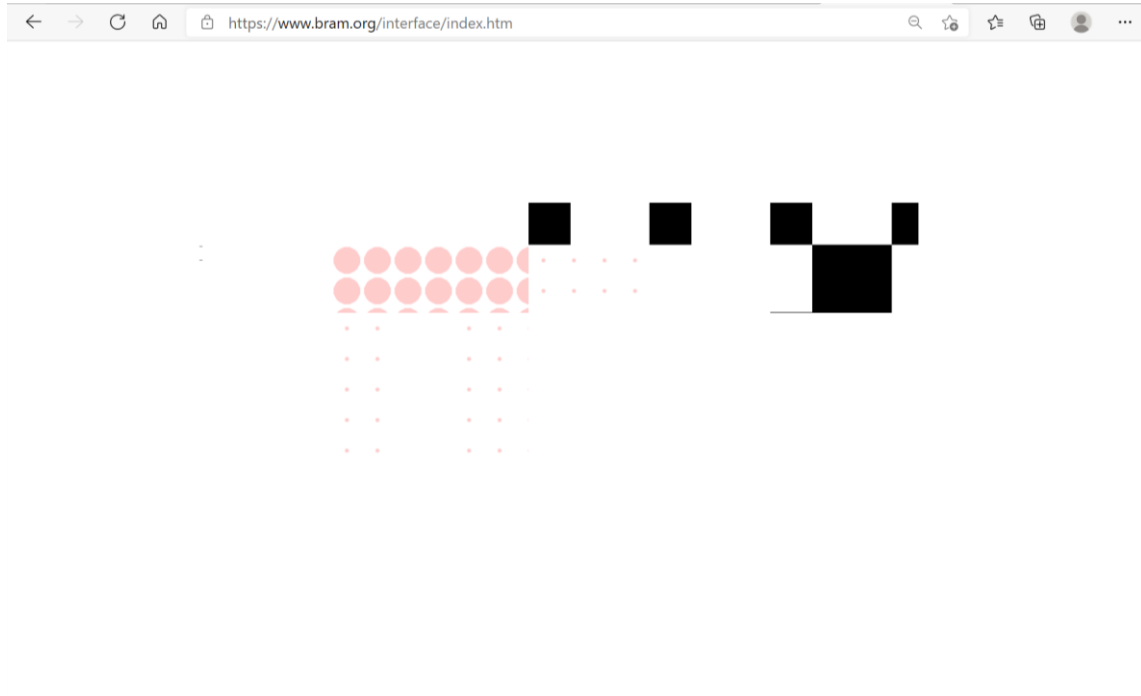




Figure 11

« Interface », URL : <https://www.bram.org/interface/index.htm>

Figure mentionnée page 149



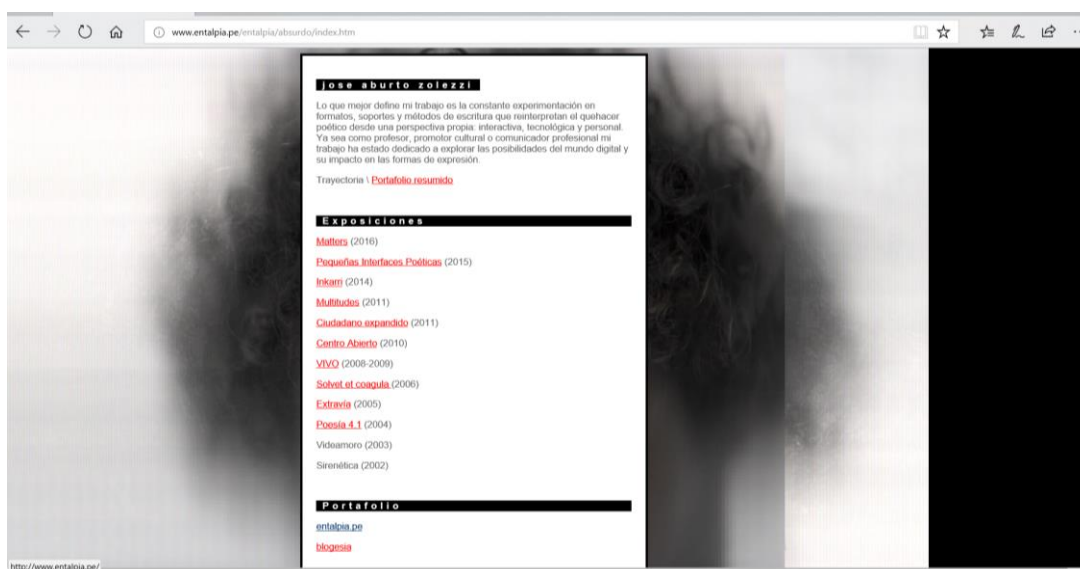
### 3.1.5. José Aburto, *Entalpia*

La plupart des captures d'écran ont été prises en mars 2018, sur le premier site de José Aburto *La poesía cambio de estado*. Une deuxième version *Poesía inesperada*, est ensuite apparue, après la disparition de *Flash*, version dans laquelle le poète proposait des vidéos des poèmes accompagnées d'un paratexte, explicatif, trop explicatif, qui nous a beaucoup déstabilisée, tant il visait à proposer une et une seule interprétation du poème. La dernière version accessible a vu disparaître ces commentaires traumatisants et permet à nouveau de manœuvrer les œuvres, réécrites sous *Ruffle*. Un poème a disparu : « De regreso ».

- *Figure 1*

Page d'ouverture du site, URL : [www.entalpia.pe/entalpia/absurdo/index.html](http://www.entalpia.pe/entalpia/absurdo/index.html)

Figure mentionnée page 399



## Figure 2 sommaire

URL : <http://www.entalpia.pe/>

Figure mentionnée pages 49, 67, 110, 117

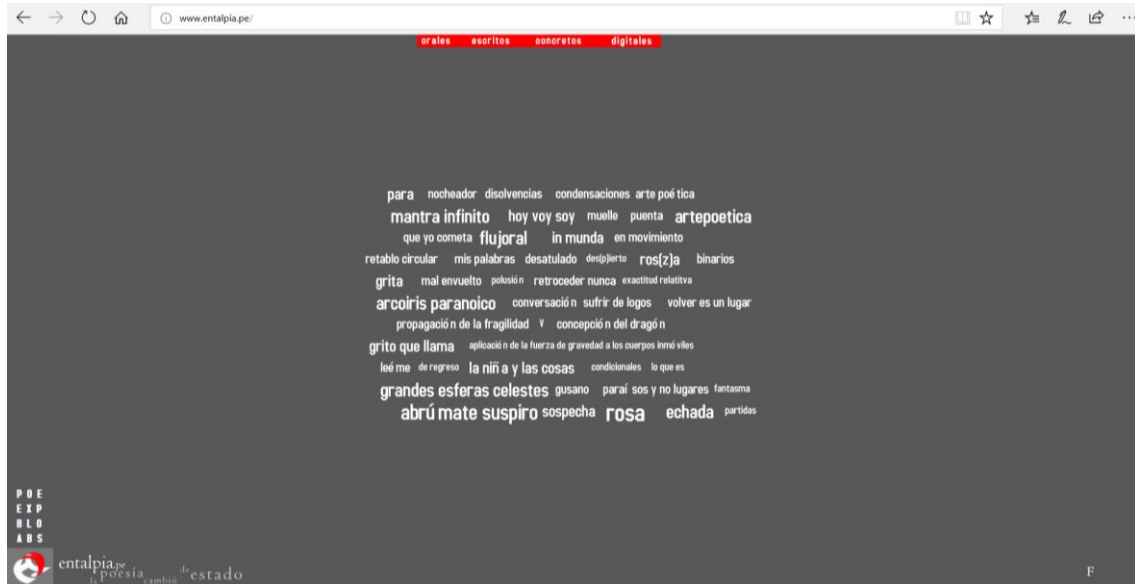
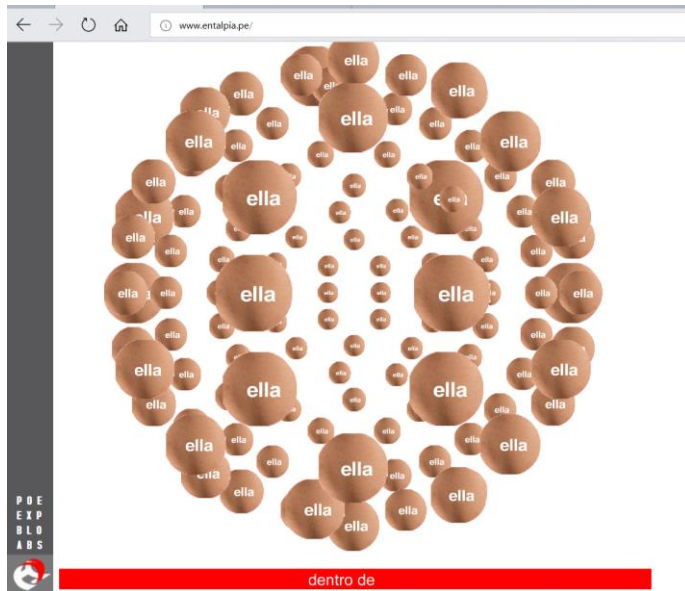


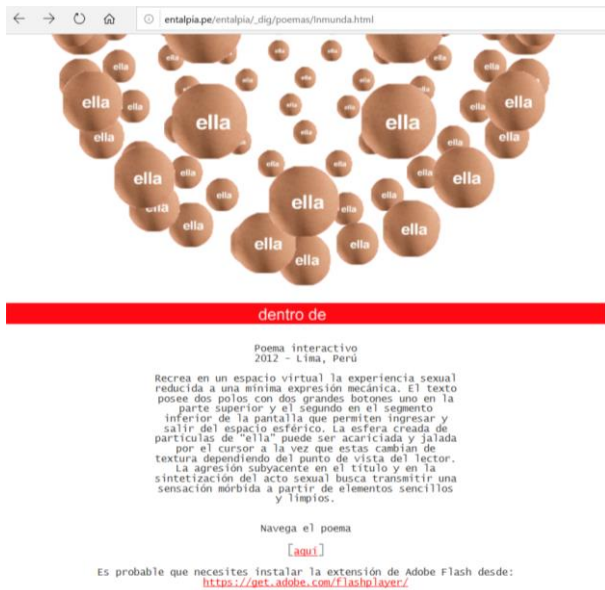
Figure 3

« In munda », *poema interactivo* (2012), Poème et son paratexte (pas de vidéo)

URL: <http://entalpia.pe/entalpia/dig/poemas/Inmunda.html>

Figure mentionnée pages 67, 127, 150, 151, 162, 168, 192, 244, 253, 269, 270, 295, 304





*Recrea en un espacio virtual la experiencia sexual reducida a una mínima expresión mecánica. El texto posee dos polos con dos grandes botones uno en la parte superior y el segundo en el segmento inferior de la pantalla que permiten ingresar y salir del espacio esférico. La esfera creada de partículas « ella » puede ser acariciada y jalada por el cursor a la vez que estas cambian de textura dependiendo del punto de vista del lector. La agresión subyacente en el título y en la sintetización del acto sexual busca transmitir una sensación mórbida a partir de elementos sencillos y limpios.*

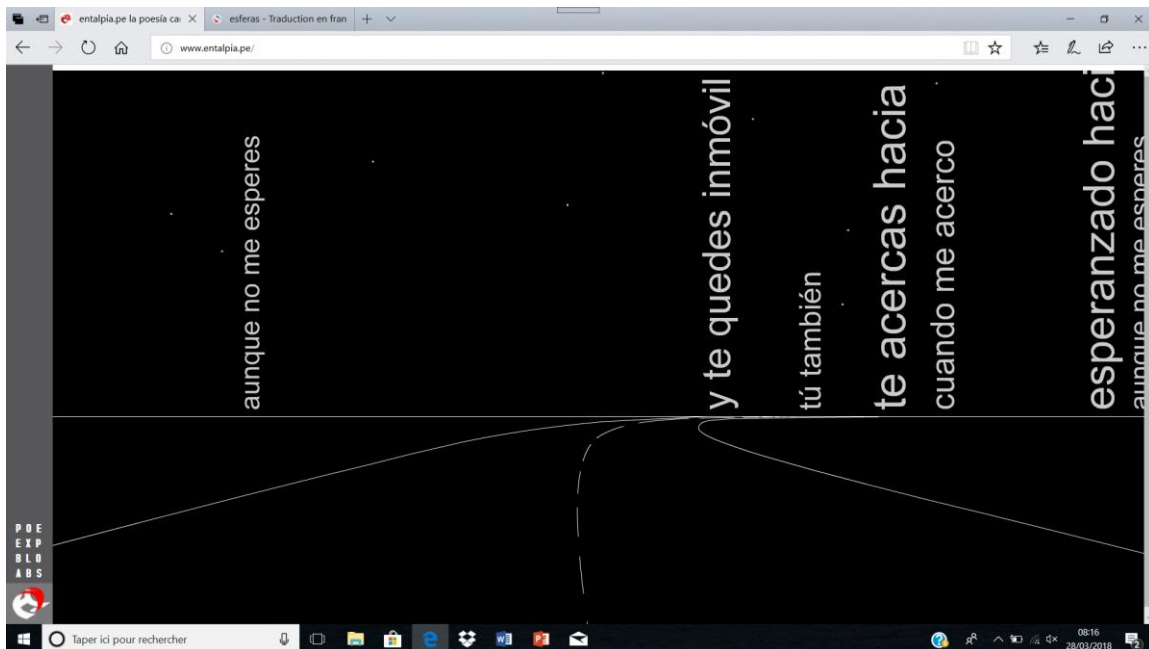
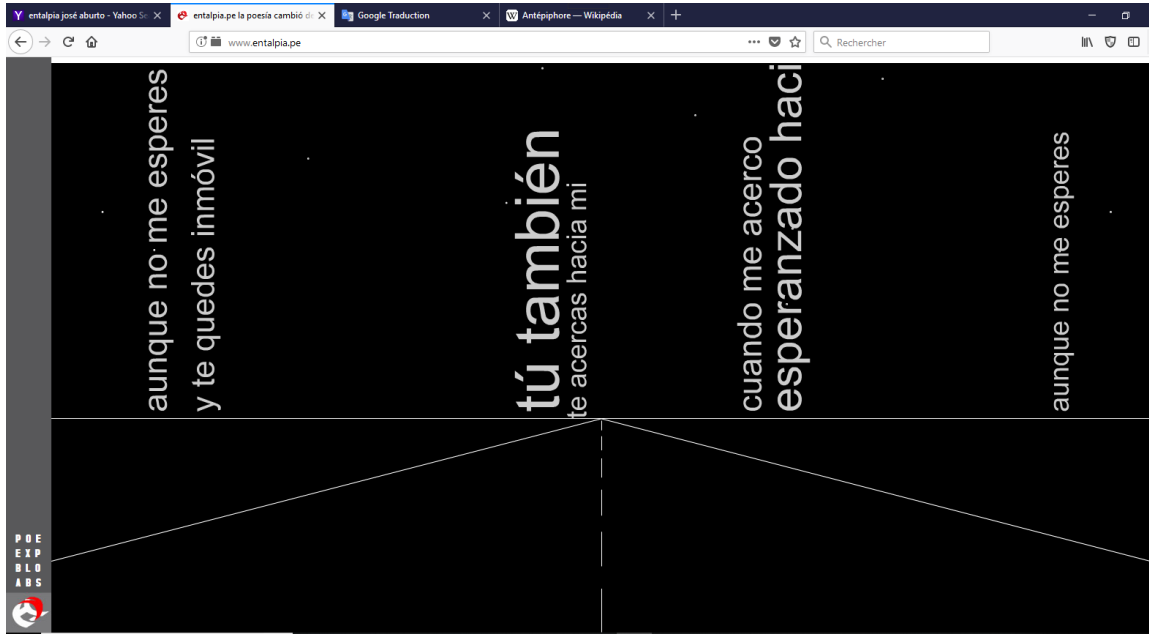
[Recréeé dans un espace virtuel, l'expérience sexuelle est réduite à une expression mécanique minimale. Le texte a deux pôles avec deux grands boutons un en haut et le second sur le segment inférieur de l'écran qui permettent d'entrer et de sortir de l'espace. La sphère créée par les particules « elle » peut être chargée et tirée par le curseur tandis que les particules changent de texture en fonction du point de vue du lecteur. L'agression sous-jacente dans le titre et dans la synthèse de l'acte sexuel cherche à transmettre un sentiment morbide à partir d'éléments simples et clairs.]

Figure 4

« En movimiento » (2009), *poema interactivo* (vidéo sonorisée)

URL : <http://entalpia.pe/entalpia/dig/poemas/enmovimiento.html>

Figure mentionnée pages 67, 91, 96, 125, 147, 150, 159, 162, 163, 166 ? 173, 181, 185, 210, 241, 254



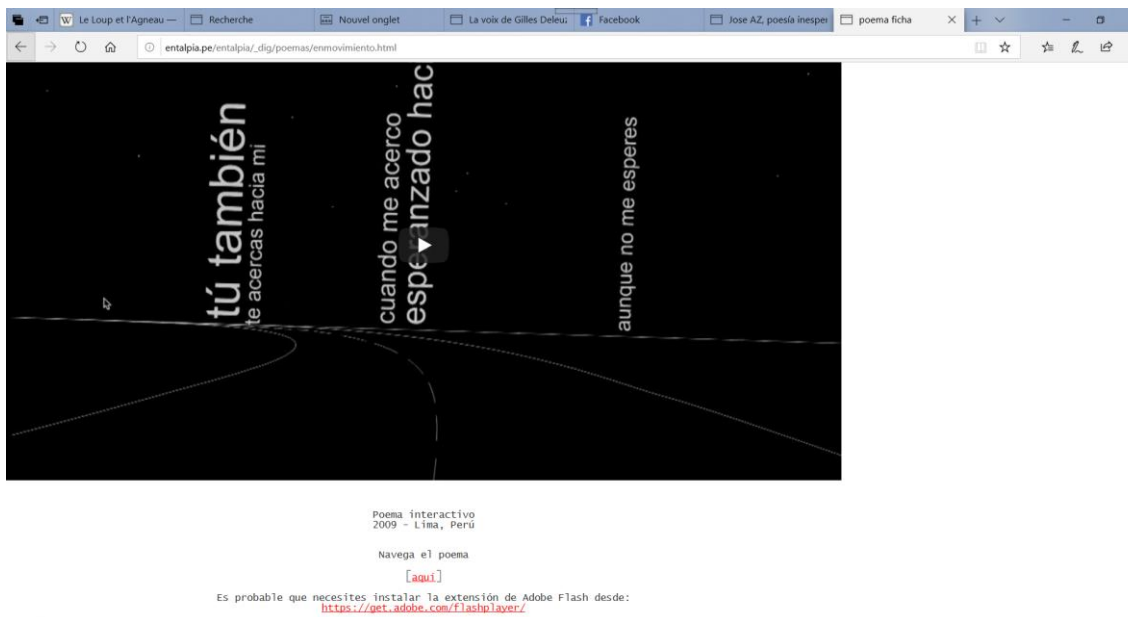
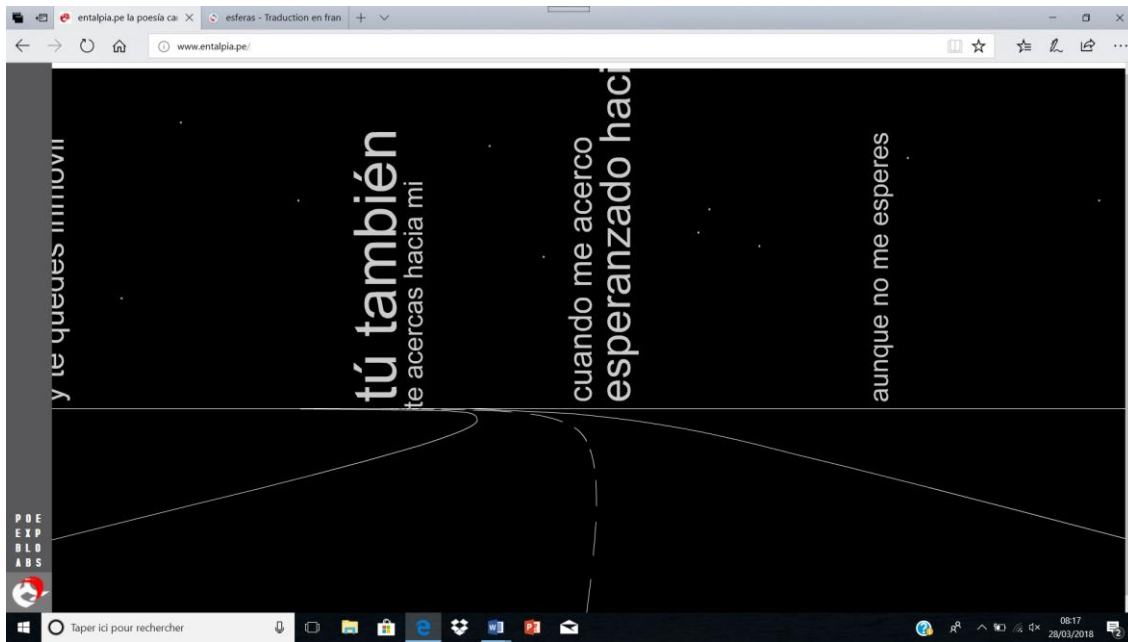


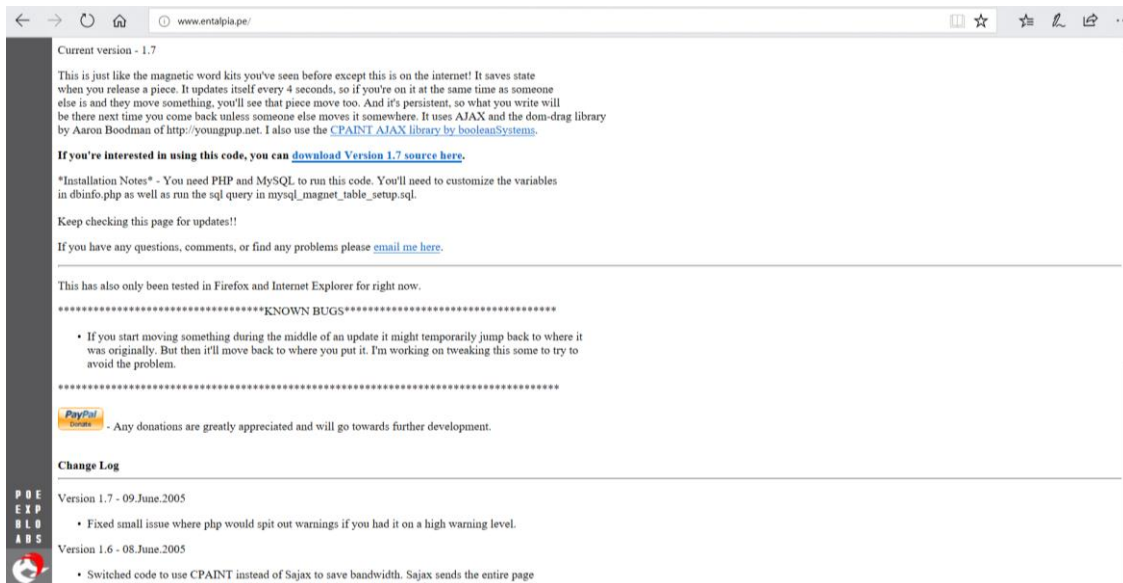
Figure 5

« Mis palabras » (2006) poema deconstructivo

Figure mentionnée pages 76, 83, 125, 183, 184, 185, 189 ; 210, 247, 274



En cliquant sur le lien en bas de la page





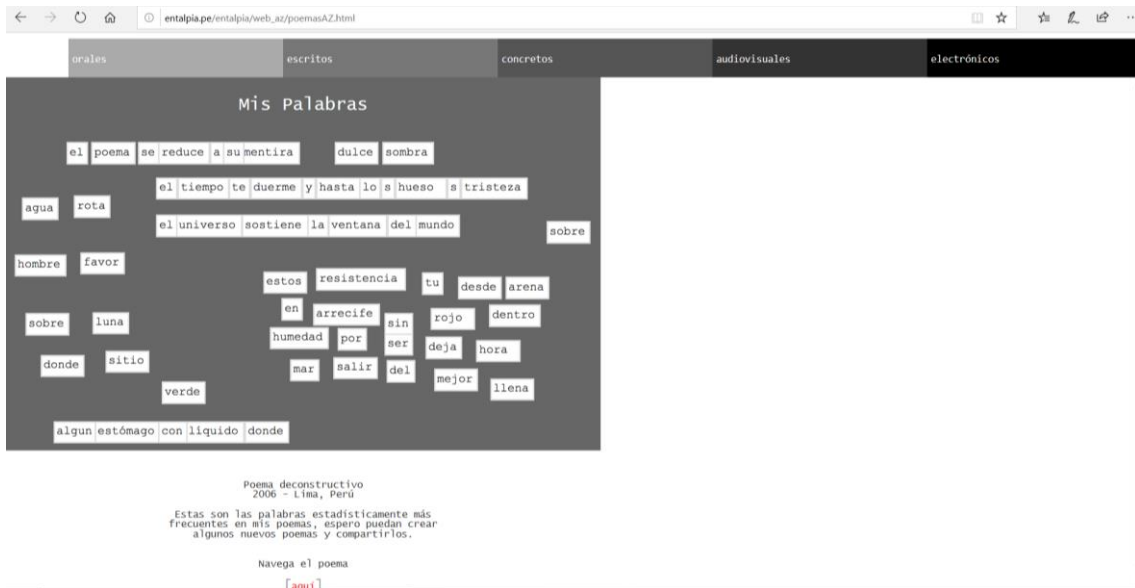
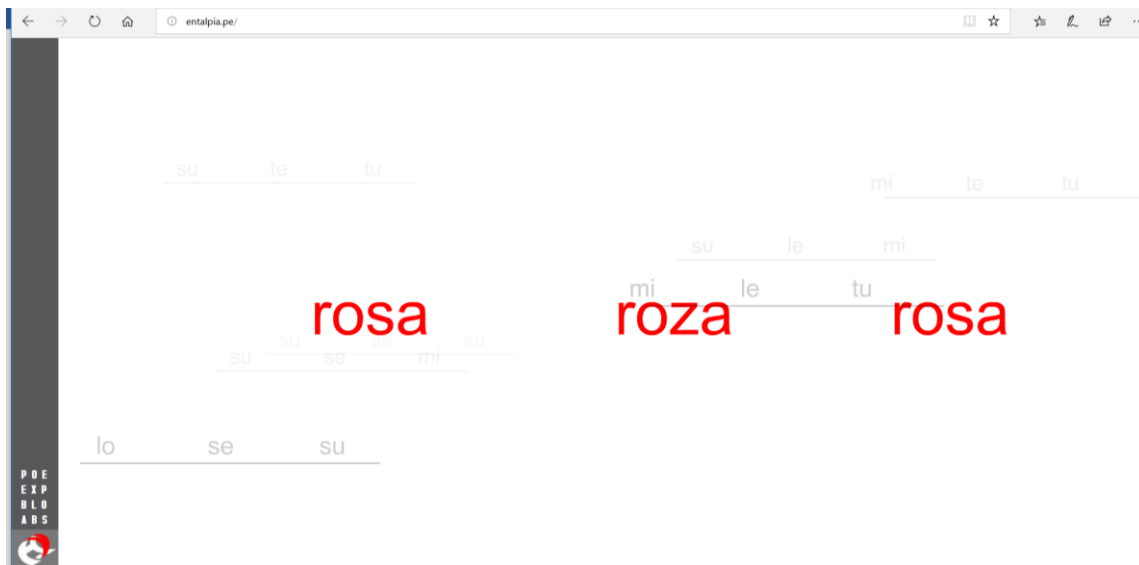


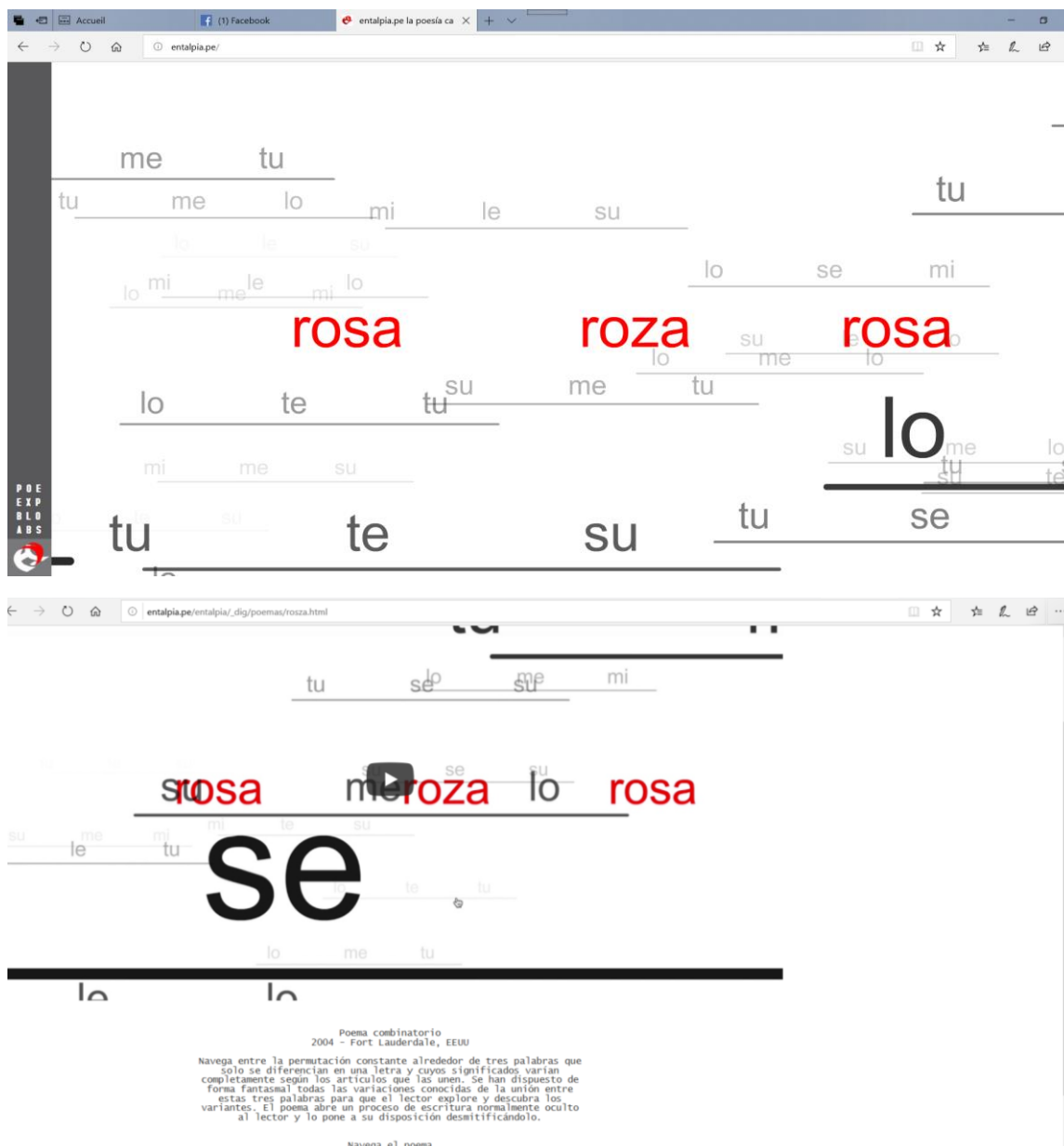
Figure 6

« Ros[z]a » (2004) *poema combinatorio* (vidéo sonorisée)

URL : <http://entapia.pe/entapia/dig/poemas/rosza.html>

Figure mentionnée pages 68, 125, 130, 150, 154, 59, 210, 241





*Navega entre la permutación constante alrededor de tres palabras que solo se diferencian en una letra y cuyos significados varían completamente según los artículos que las unen. Se han dispuesto de forma fantasmal todas las variaciones conocidas de la unión entre estas tres palabras para que el lector explore y descubra los variantes. El poema abre un proceso de escritura normalmente oculto al lector y lo pone a su disposición desmitificándolo.*

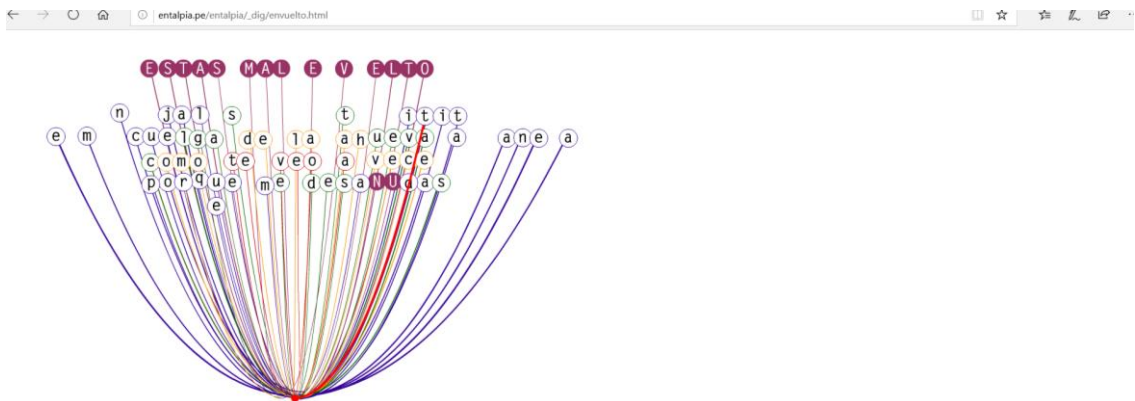
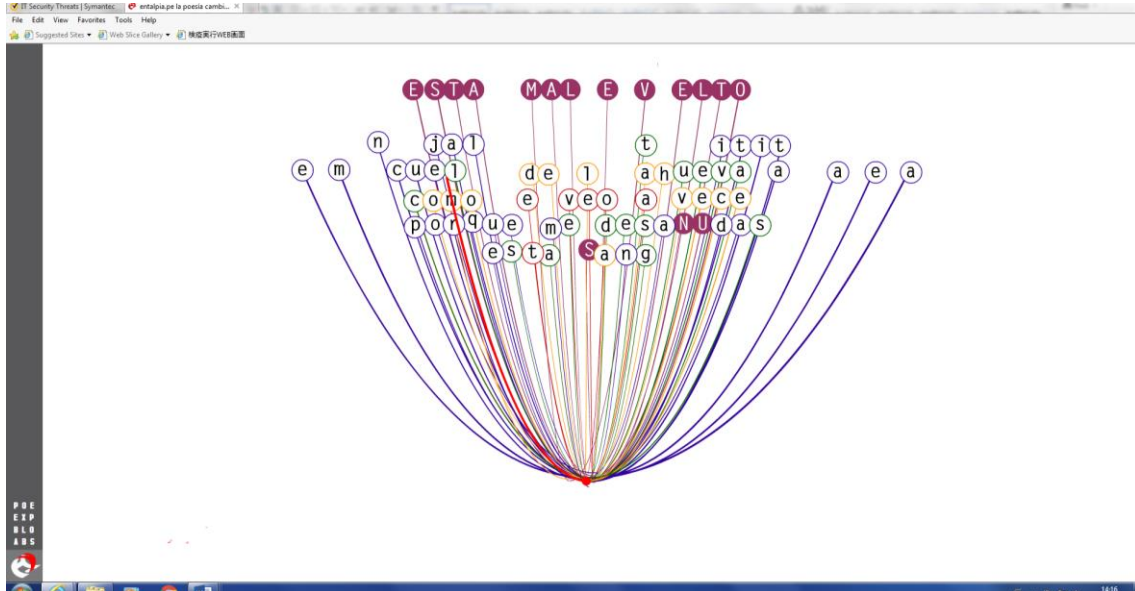
[Naviguez entre la permutation constante autour de trois mots qui ne diffèrent que par une seule lettre et dont les significations varient complètement en fonction des articles qui les rejoignent. Toutes les variations connues de l'union entre ces trois mots ont été organisées de façon fantomatique pour que le lecteur explore et découvre les variantes. Le poème ouvre un processus d'écriture normalement caché au lecteur et le met à sa disposition en le démystifiant.]

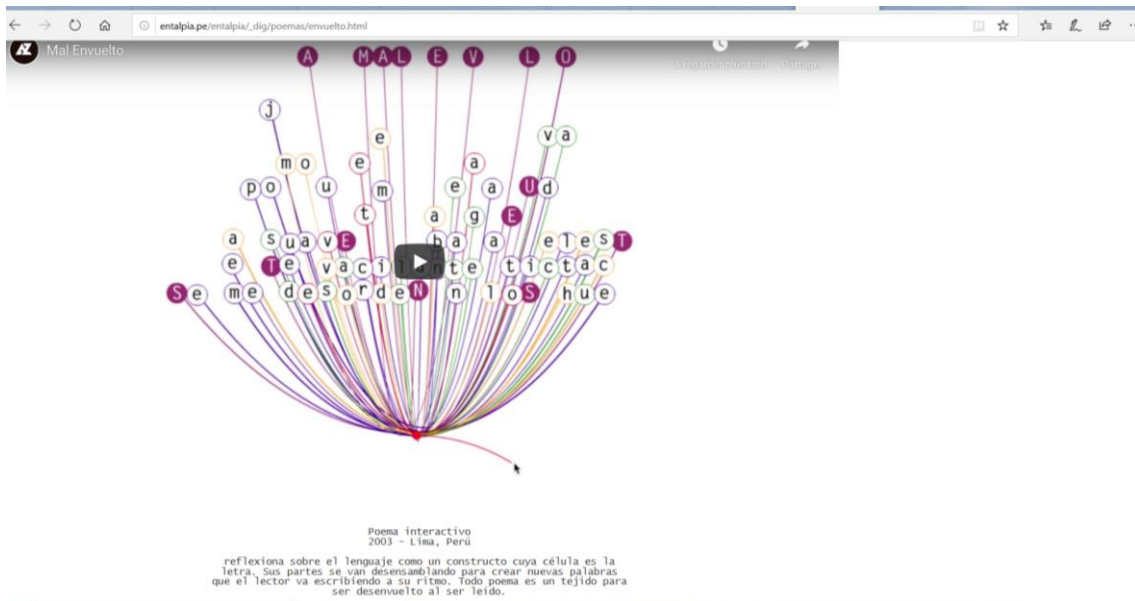
Figure 7

«Mal envuelto » (2003) *poema interactivo* (vidéo sonorisée)

URL : [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/envuelto.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/envuelto.html)

Figure mentionnée pages 76, 95, 96, 125, 189, 246, 255





*reflexiona sobre el lenguaje como un constructo cuya célula es la letra. Sus partes se van desensamblando para crear nuevas palabras que el lector va escribiendo a su ritmo. Todo poema es un tejido para ser desenvuelto al ser leído*

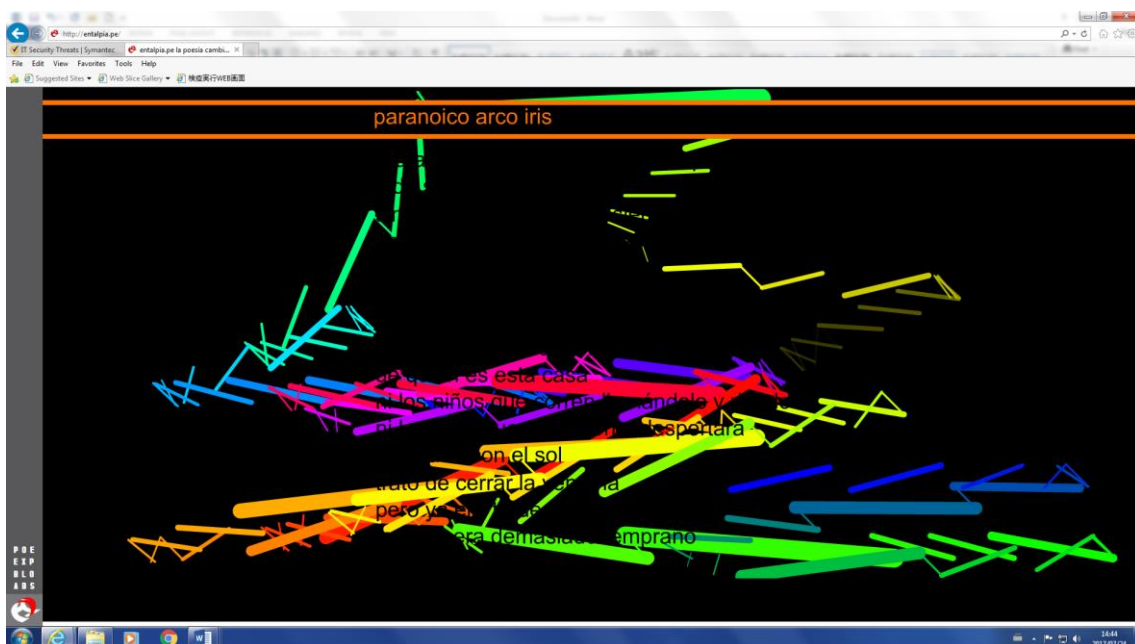
[réfléchit sur la langue comme une construction dont la cellule est la lettre. Ses parties se désassemblent pour créer de nouveaux mots que le lecteur écrit à son propre rythme. Chaque poème est un tissu à débiller lorsqu'il est lu.]

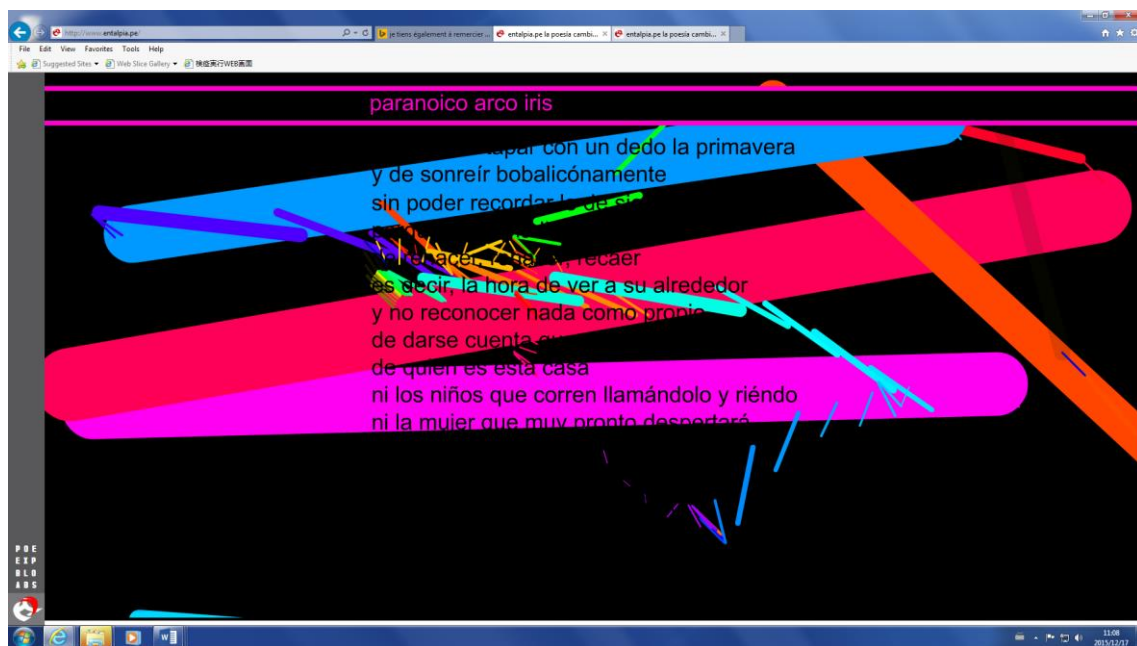
**Figure 8**

« Arcoiris paranoico » (2000), *poema interactivo* (vidéo sonorisée)

URL : [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/arcoiris.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/arcoiris.html)

Figure mentionnée pages 96, 126, 151, 152, 155, 174, 181, 182, 184, 186, 222, 223, 252, 256, 274, 281, 297





← → ↻ 🏠 entalpia.pe/entalpia\_dig/poemas/arcoiris.html

Poema interactivo  
2000 - Lima, Perú

Se basa en una idea simple, el lector no debe quedar nunca inmóvil ante un texto poético. Se necesita de su participación para que la lectura suceda, su movimiento constante es la única manera en que el texto pueda cobrar realidad. Así es él quien marca el ritmo, quien mantiene vivo el texto para entender su significado, sin su mirada, el poema desaparece. De igual forma el poema nos habla sobre el compromiso y su constante necesidad de recreación.

Navega el poema  
[aquí]

Es probable que necesites instalar la extensión de Adobe Flash desde:  
<https://get.adobe.com/FlashPlayer/>

*Se basa en una idea simple, el lector no debe quedar nunca inmóvil ante un texto poético. Se necesita de su participación para que la lectura suceda, su movimiento constante es la única manera en que el texto pueda cobrar realidad. Así es él quien marca el ritmo, quien mantiene vivo el texto para entender su significado, sin su mirada, el poema desaparece. De igual forma el poema nos habla sobre el compromiso y su constante necesidad de recreación.*

[Le poème est basé sur une idée simple, le lecteur ne doit jamais rester immobile devant un texte poétique. Il faut votre participation pour que la lecture se produise, votre mouvement constant est le seul moyen pour le texte de se réaliser. C'est donc lui qui fixe le rythme, qui maintient le texte vivant pour en comprendre le sens, sans son regard, le poème disparaît. De même, le poème nous parle de l'engagement et de son besoin constant de loisirs.]

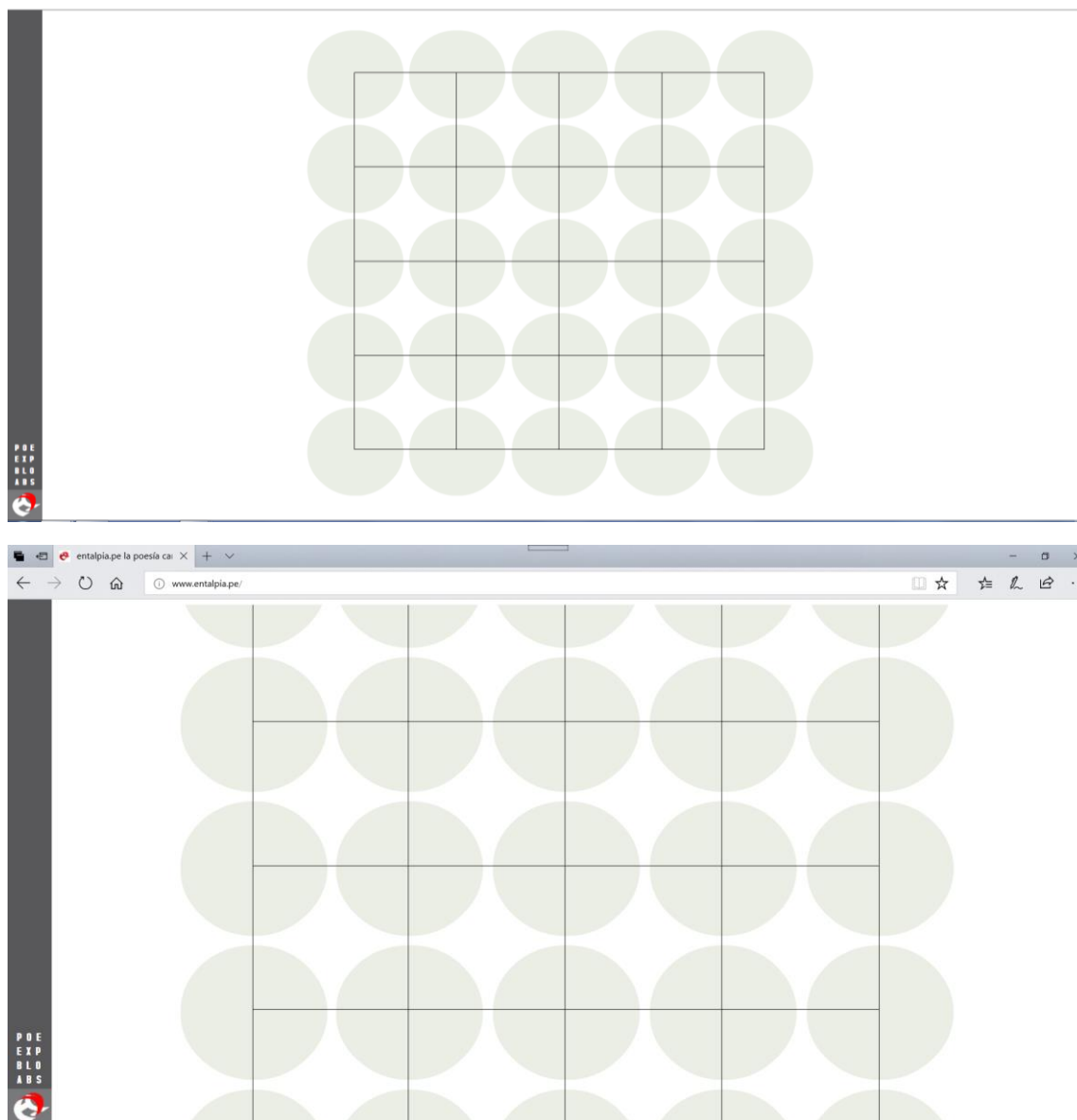
Une vidéo sur *youtube* est également visible depuis le 26 septembre 2021  
URL : <https://youtu.be/5fxKJSCCP5U>

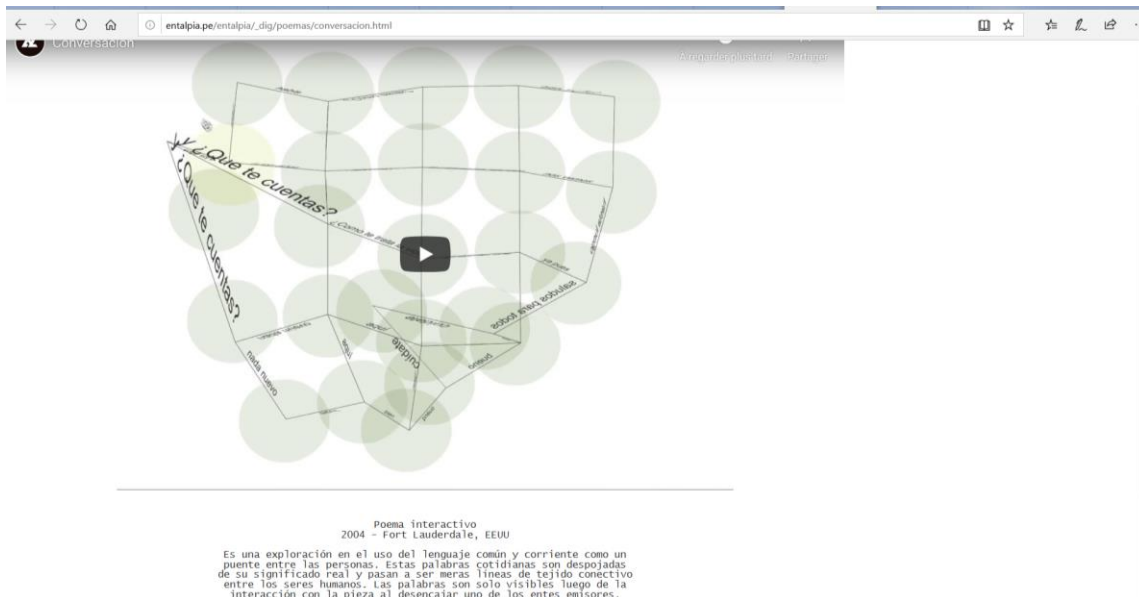
Figure 9

« Conversación» (2004), *poema interactivo* (vidéo sonorisée)

URL: [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/conversacion.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/conversacion.html)

Figure mentionnée pages 89, 96, 125, 126, 164, 166, 173, 212





*Es una exploración en el uso del lenguaje común y corriente como un puente entre las personas. Estas palabras cotidianas son despojadas de su significado real y pasan a ser meras líneas de tejido conectivo entre los seres humanos. Las palabras son solo visibles luego de la interacción con la pieza al desencajar uno de los entes emisores, representados por círculos. Estos entes al ser extirpados de su orden despiertan, tensan los conductos lingüísticos en una lucha por mantener el orden original de las cosas. Lo cotidiano quiere permanecer inmóvil y su arma más fuerte para permanecer en su sitio es el lenguaje vacío y carente de potencia simbólica .*

[Il s'agit d'une exploration de l'utilisation du langage ordinaire comme pont entre les gens. Ces mots de tous les jours sont dépouillés de leur sens réel et deviennent de simples lignes de tissu conjonctif chez les humains. Les mots ne sont visibles qu'après l'interaction avec la pièce lors du désengagement d'une des entités émettrices, représentée par des cercles. Ces entités, lorsqu'elles sont retirées de leur ordre, s'éveillent, mettent à rude épreuve les canaux linguistiques dans une lutte pour maintenir l'ordre originel des choses. Le quotidien veut rester immobile et son arme la plus puissante pour rester en place est le langage vide et dépourvu de pouvoir symbolique.]

Figure 10

« Propagación de la fragilidad » (2003) *Poema Interactivo*

Figure mentionnée pages 69, 96, 125, 202, 203, 210, 254

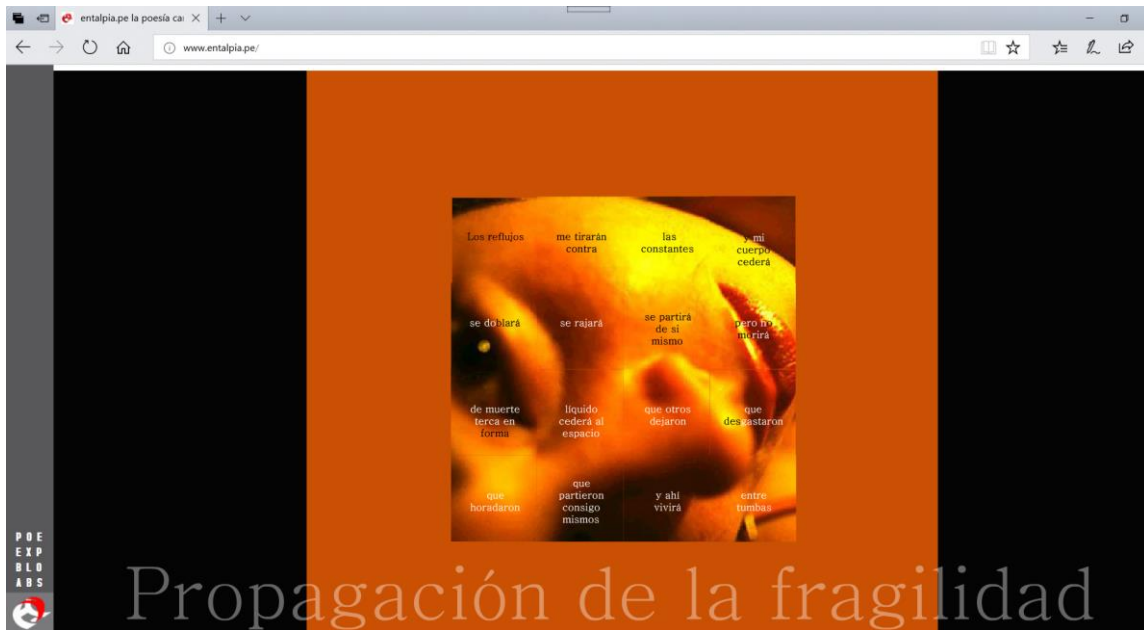


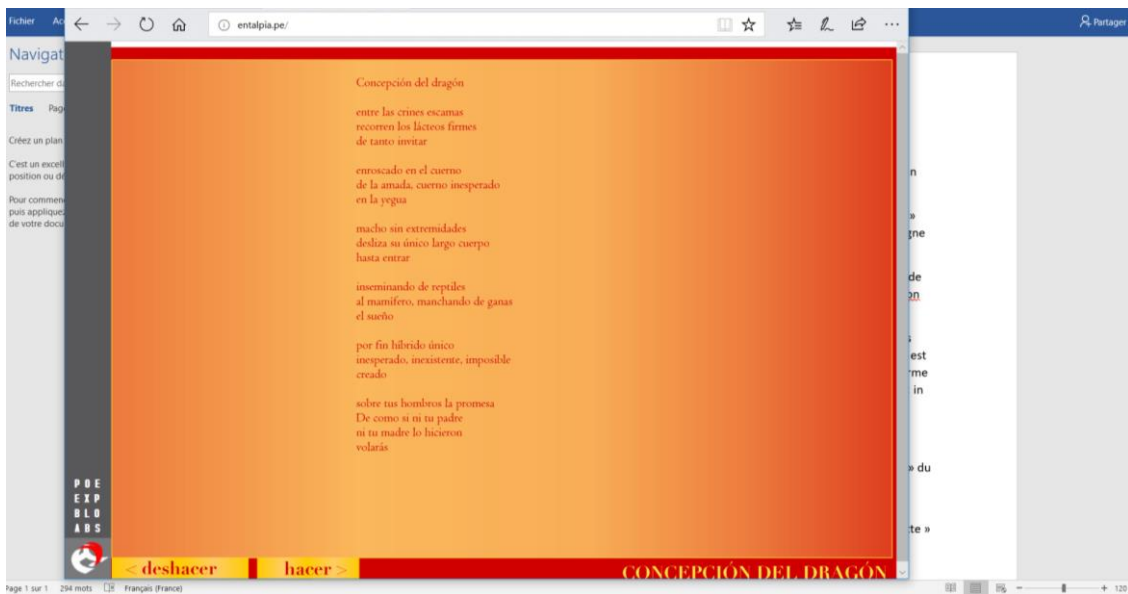
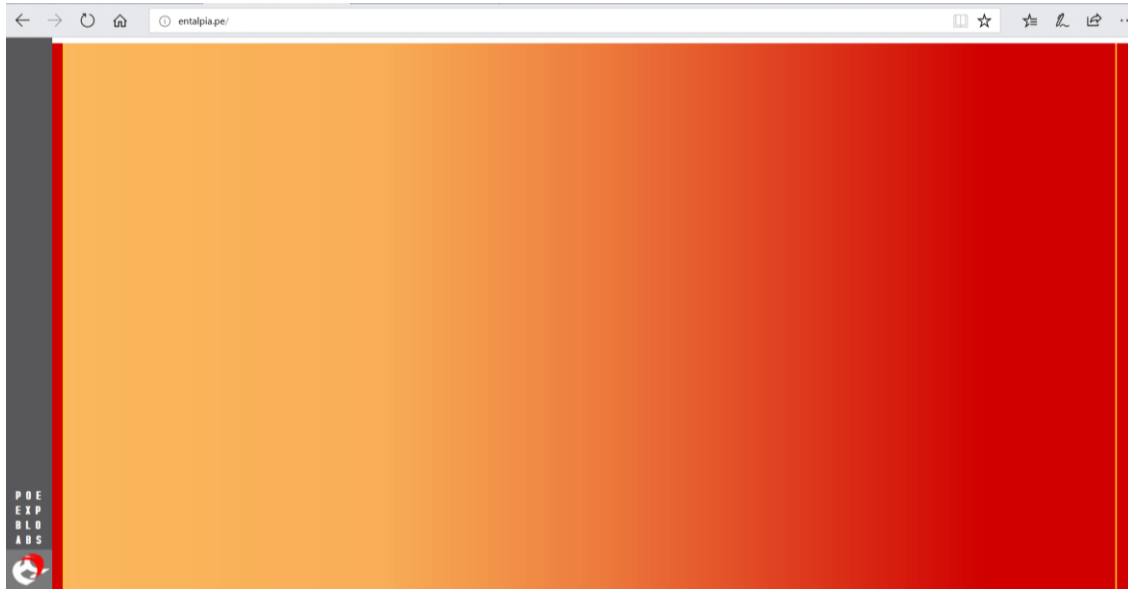


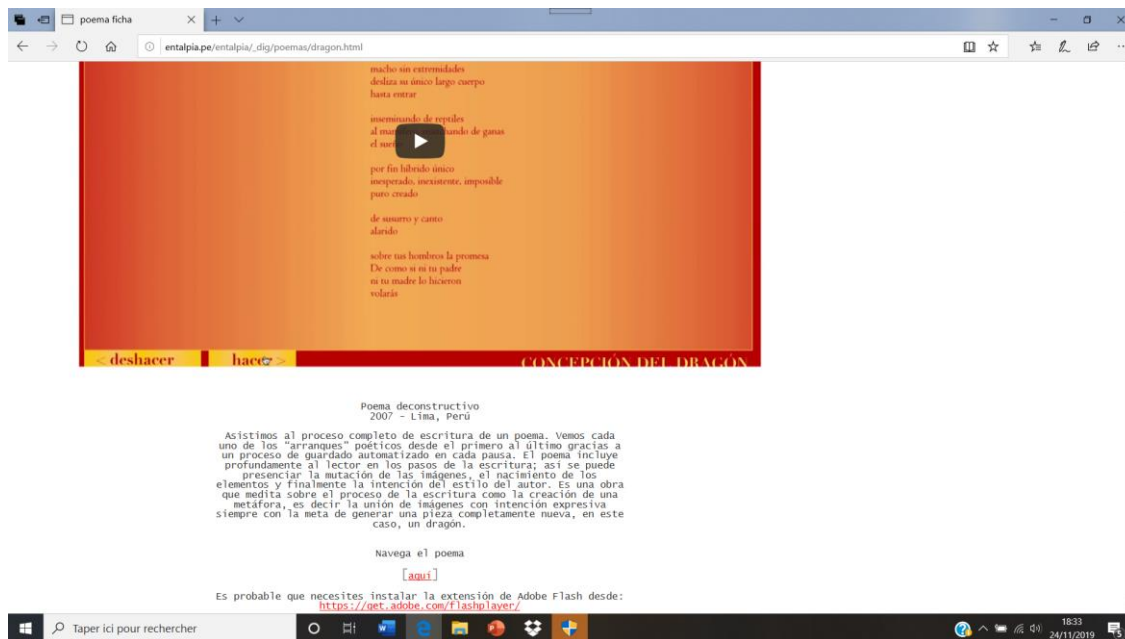
Figure 11

« Concepción del dragón » (2007), *Poema deconstructivo* (vidéo sonorisée)

URL: [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/dragon.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/dragon.html)

Figure mentionnée pages 126, 192, 242, 254, 256, 293





*Asistimos al proceso completo de escritura de un poema. Vemos cada uno de los "arranques" poéticos desde el primero al último gracias a un proceso de guardado automatizado en cada pausa. El poema incluye profundamente al lector en los pasos de la escritura; así se puede presenciar la mutación de las imágenes, el nacimiento de los elementos y finalmente la intención del estilo del autor. Es una obra que medita sobre el proceso de la escritura como la creación de una metáfora, es decir la unión de imágenes con intención expresiva siempre con la meta de generar una pieza completamente nueva, en este caso, un dragón.*

[Nous avons assisté à tout le processus d'écriture d'un poème. Nous voyons chacun des "départs" poétiques du premier au dernier grâce à un processus d'enregistrement automatisé à chaque pause. Le poème inclut profondément le lecteur dans les étapes de l'écriture ; ainsi on peut être témoin de la mutation des images, de la naissance des éléments et enfin de l'intention du style de l'auteur. C'est une œuvre qui réfléchit sur le processus d'écriture comme la création d'une métaphore, c'est-à-dire l'union d'images avec une intention expressive toujours dans le but de générer une pièce complètement nouvelle, dans ce cas, un dragon.]

Figure 12

« La Niña y las cosas » (2002), *poemario interactivo*

URL : <http://entalpia.pe/entalpia/dig/poemas/Niña.html> (inactif )

Figure mentionnée pages 146, 165, 185, 195, 244, 245

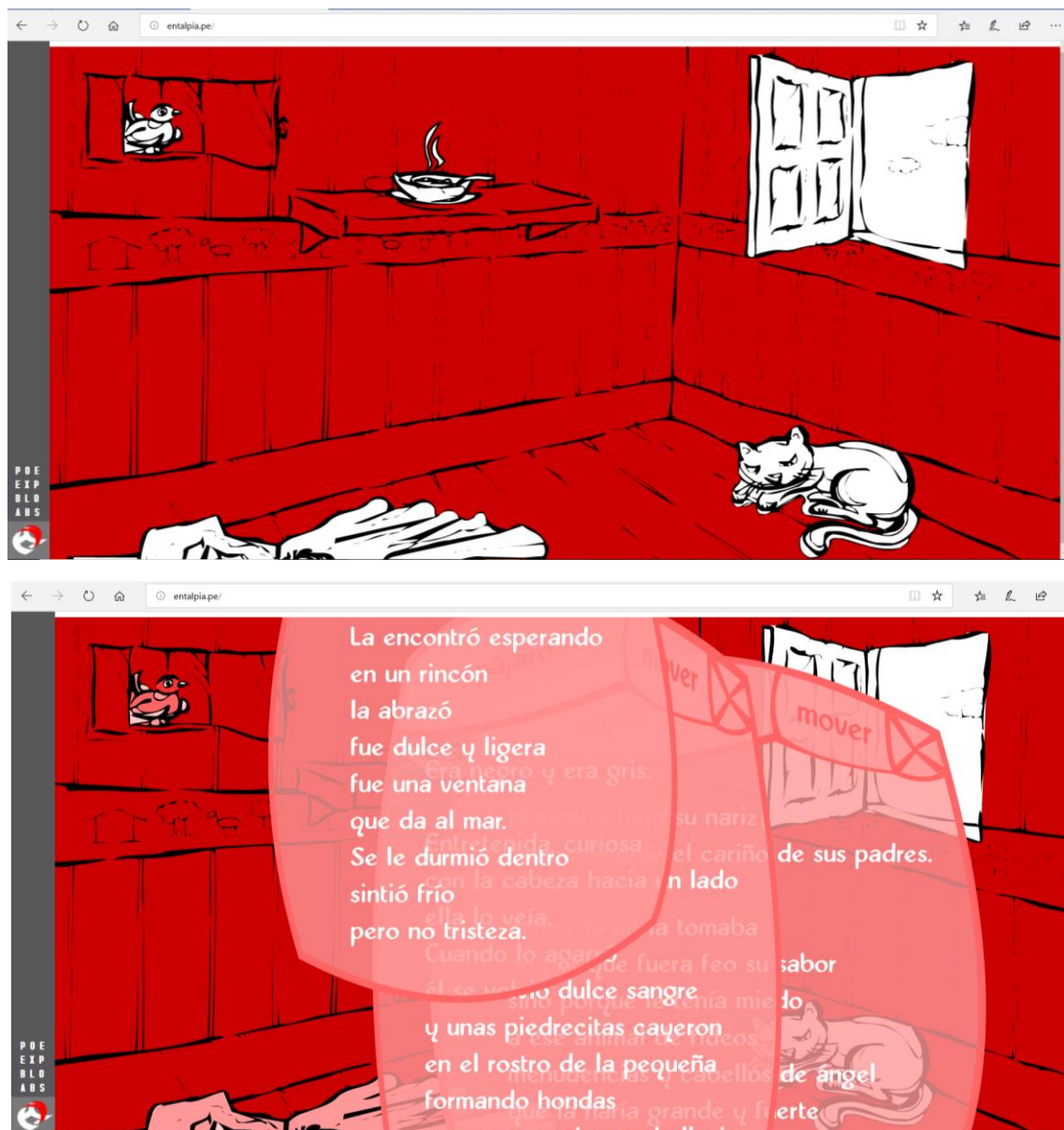


Figure 13

« Aplicación de la fuerza de gravedad a los cuerpos inmóviles » (2003), *poema combinatorio* (vídeo)

URL: [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/gravedad.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/gravedad.html)

Figure mentionnée pages 125, 159, 162, 185

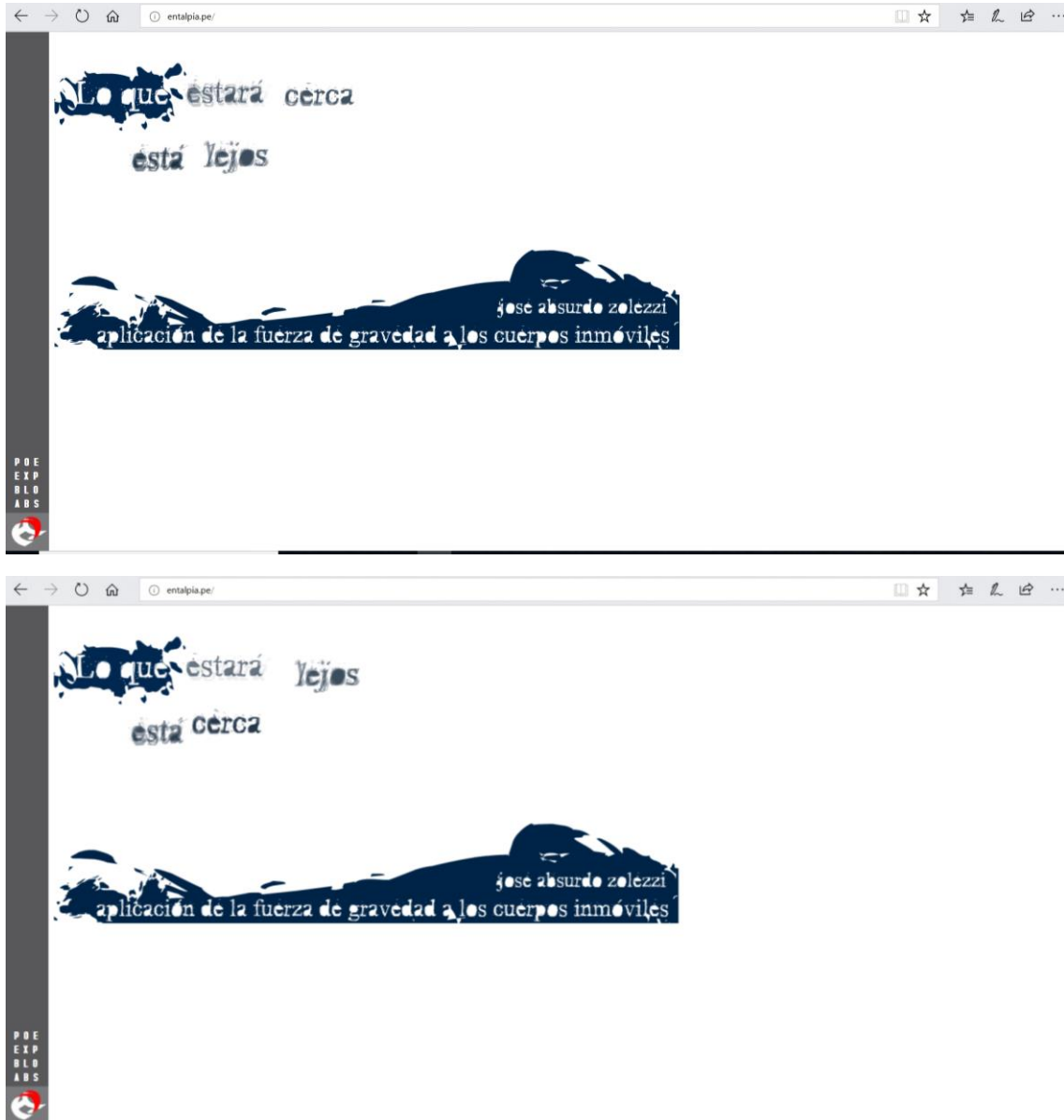


Figure 14

« De regreso » (le poème n'apparaît plus sur le dernier site en date)

Figure mentionnée pages 96, 202, 203, 254

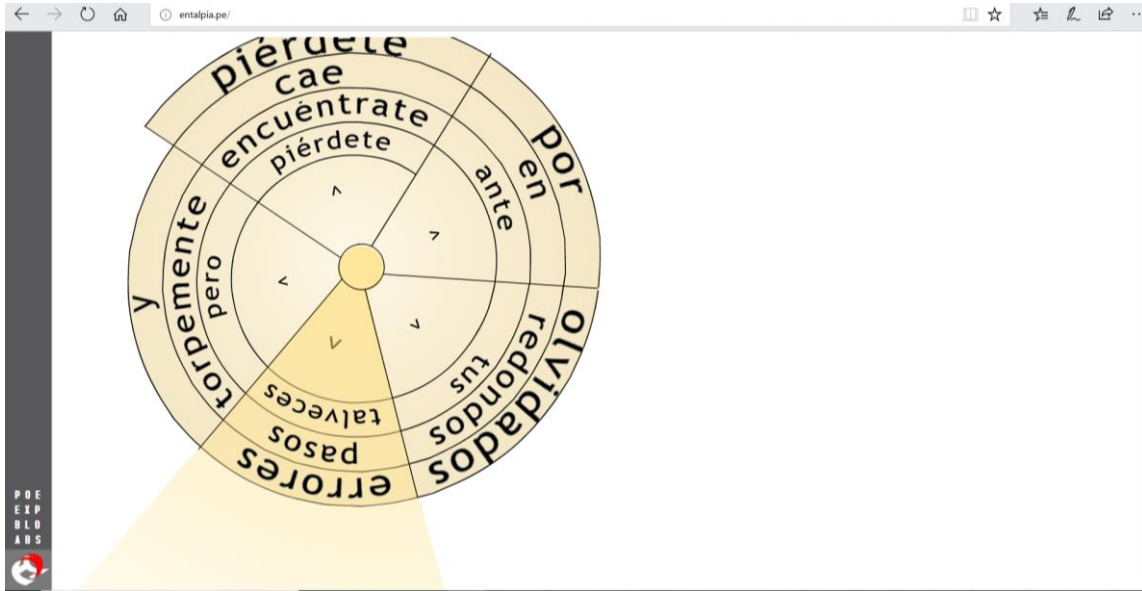
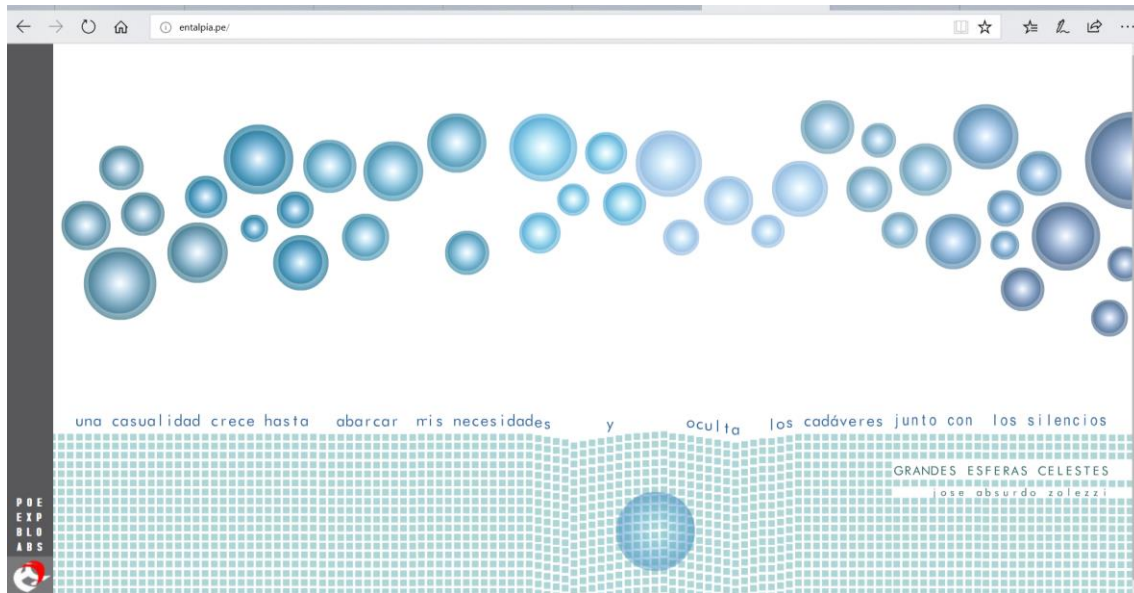


Figure 15

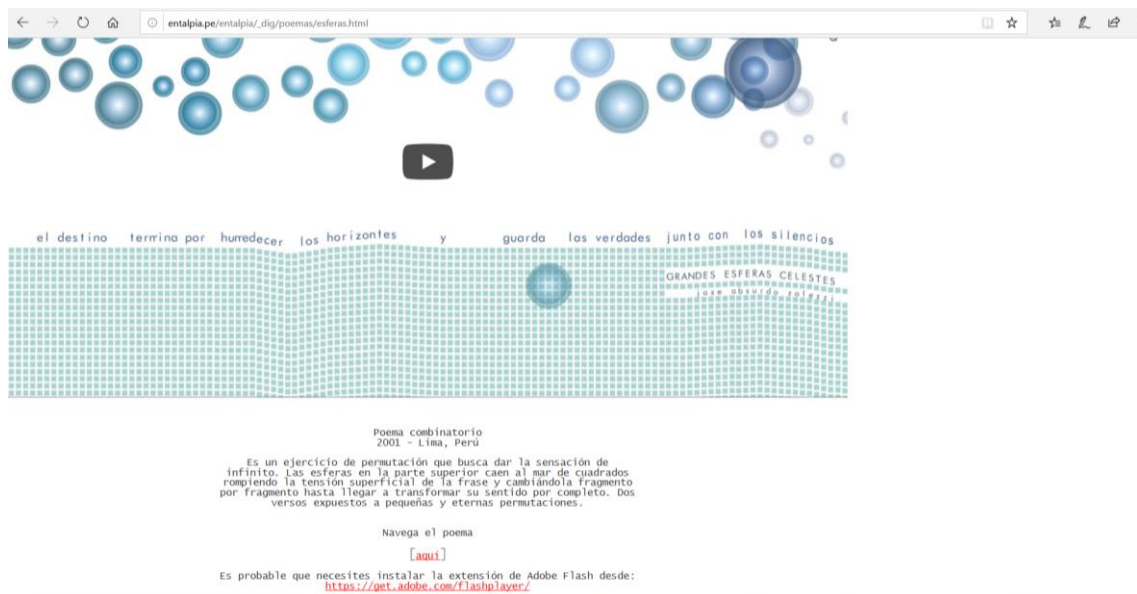
« Grandes esferas celestes » (2000), poema combinatorio (vidéo sonorisée)

URL : [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/esferas.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/esferas.html)

Figure mentionnée pages 162, 163, 219, 254, 293



Version 2019 avec paratexte



*Es un ejercicio de permutación que busca dar la sensación de infinito. Las esferas en la parte superior caen al mar de cuadrados rompiendo la tensión superficial de la frase y cabiendo la fragmento por fragmento hasta llegar a transformar su sentido por completo. Dos versos expuestos a pequeñas y eternas permutaciones*

[C'est un exercice de permutation qui cherche à donner la sensation de l'infini. Les sphères au sommet tombent dans la mer des carrés brisant la tension de surface de la phrase et s'adaptent fragment par

fragment jusqu'à ce qu'elles transforment complètement le sens. Deux versets exposés à de petites permutations éternelles.]

Figure 16

« Echada » (2001), *poema interactivo* (vidéo sonorisée)

URL : [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/echada.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/echada.html)

Figure mentionnée pages 97, 146, 222

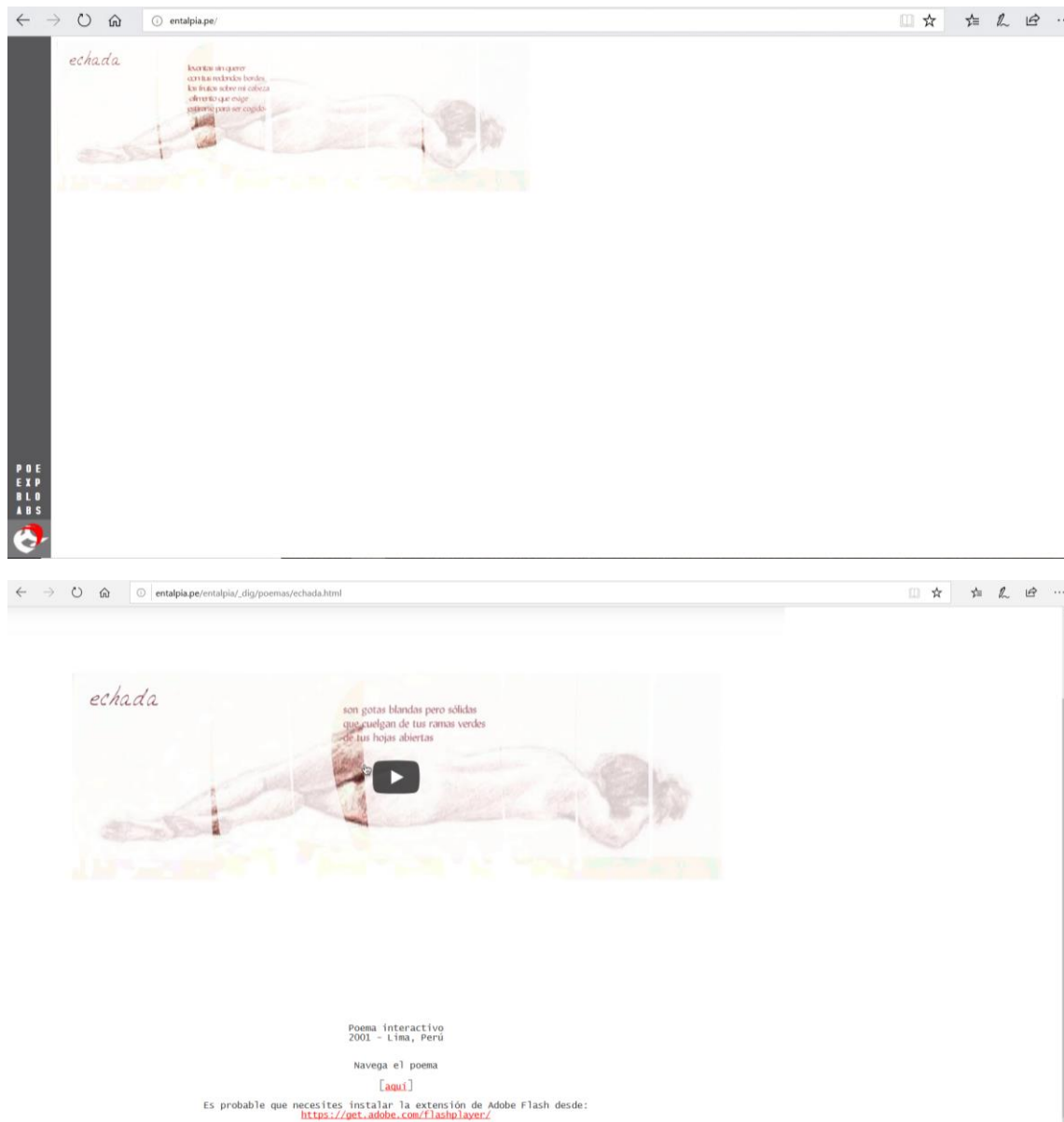
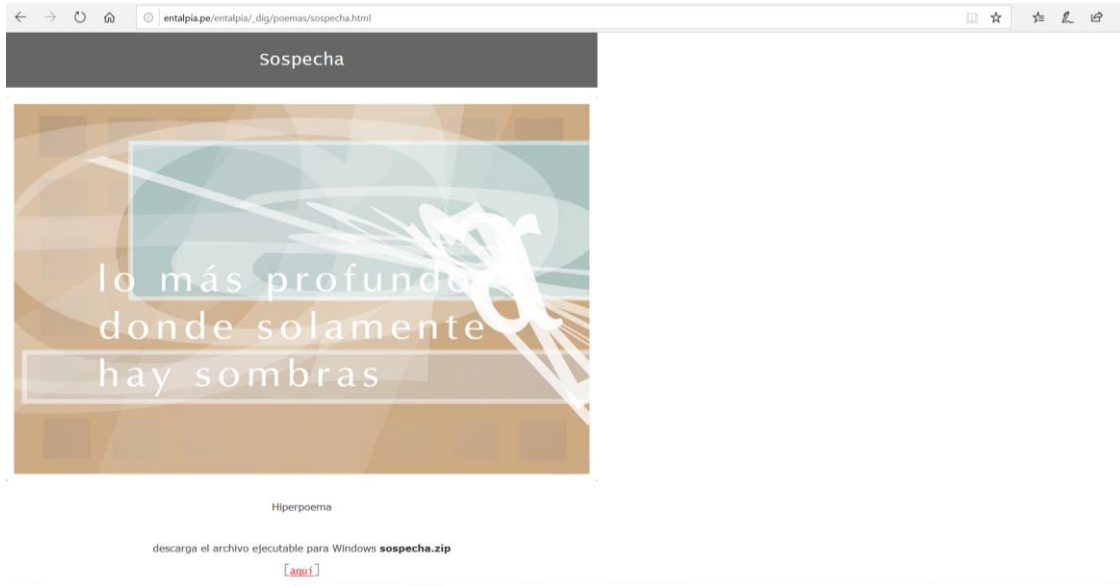


Figure 17

« Sospecha » (1999), *hiperpoema*

Figure mencionée page 83



[http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/sospecha.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/sospecha.html)



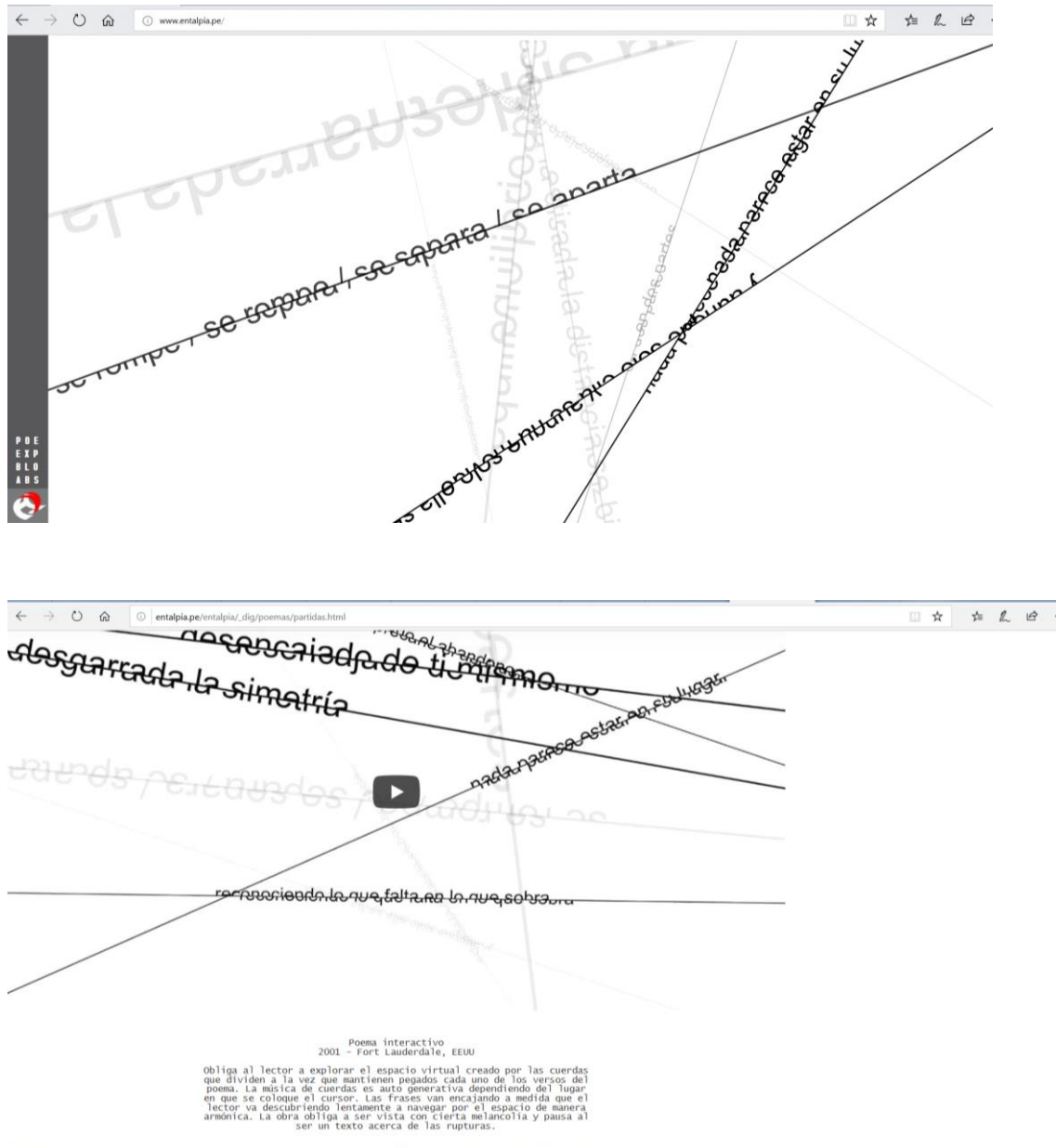


Figure 18

« Partidas » (2002) , poema interactivo (œuvre « jouable » et sonorisée)

URL : <http://entalpia.pe/entalpia/dig/poemas/partidas.html>

Figure mentionnée page 173



*Obliga al lector a explorar el espacio virtual creado por las cuerdas que dividen a la vez que mantienen pegados cada uno de los versos del poema. La música de cuerdas es auto generativa dependiendo del lugar en que se coloque el cursor. Las frases van encajando a medida que el lector va descubriendo lentamente a navegar por el espacio de manera armónica. La obra obliga a ser vista con cierta melancolía y pausa al ser un texto acerca de las rupturas.*

[Il oblige le lecteur à explorer l'espace virtuel créé par les cordes qu'ils divisent tout en gardant chacun des vers du poème collés ensemble. La musique à cordes est auto-génératrice selon l'endroit où le curseur est placé. Les phrases s'emboîtent alors que le lecteur découvre lentement naviguer

harmonieusement dans l'espace. Le travail force à être vu avec une certaine mélancolie et s'arrête comme il s'agit d'un texte sur les ruptures.]

Figure 19

« Paraisos in no lugares» (2003), hiperpoema(œuvre jouable)

URL: [http://entalpia.pe/entalpia/\\_dig/poemas/nolugares.html](http://entalpia.pe/entalpia/_dig/poemas/nolugares.html)



### 3.1.6. Jason Nelson, *Game game game and again game*

Figure A

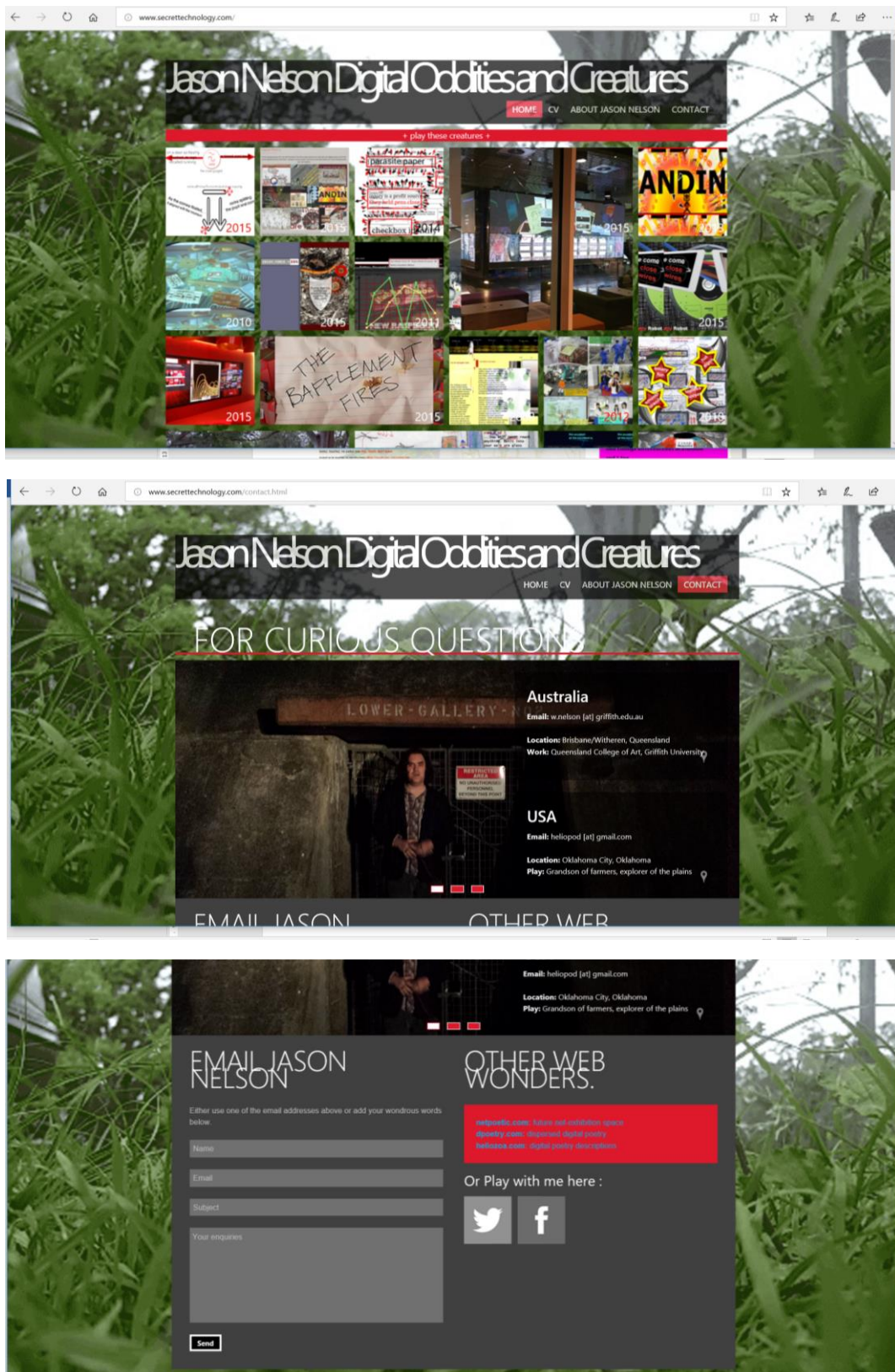


Figure 1 Écran d'accueil

Figure mentionnée pages 67, 176

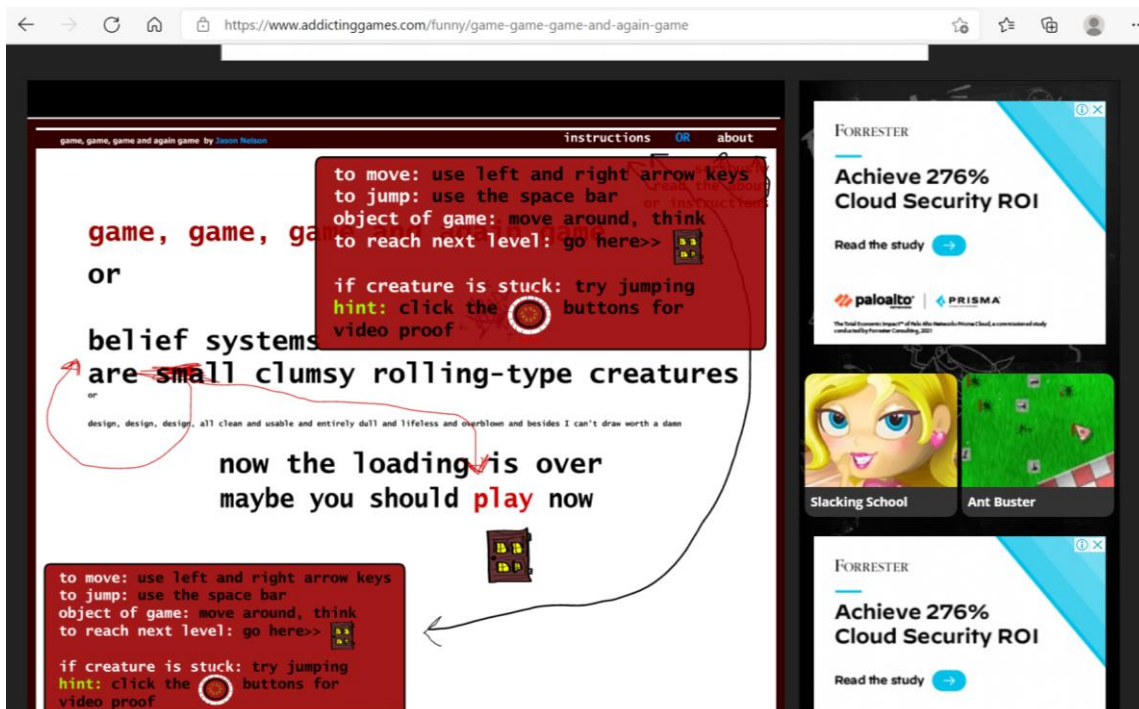
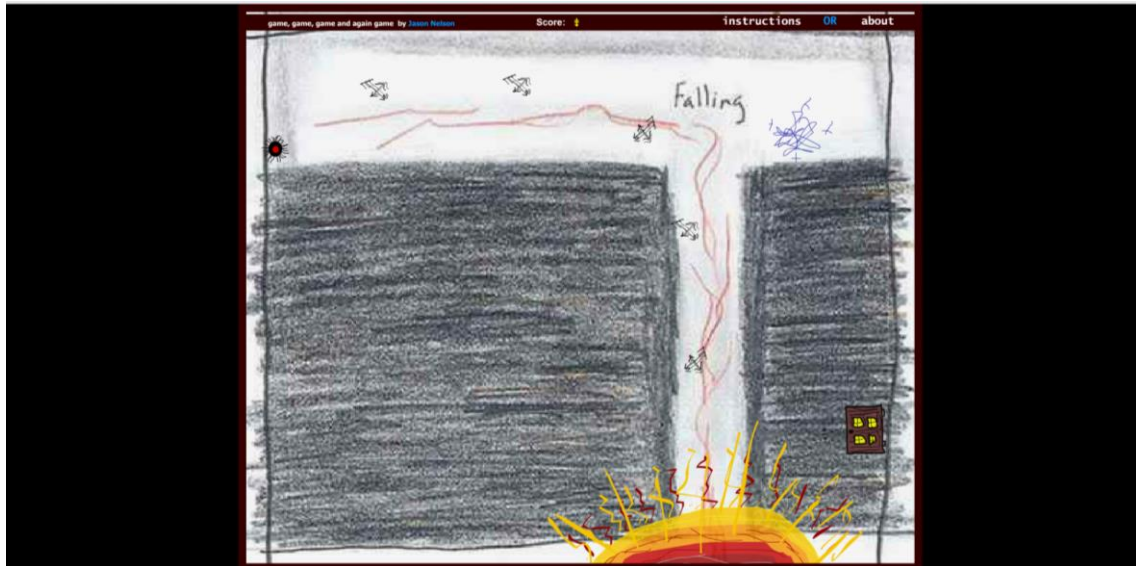
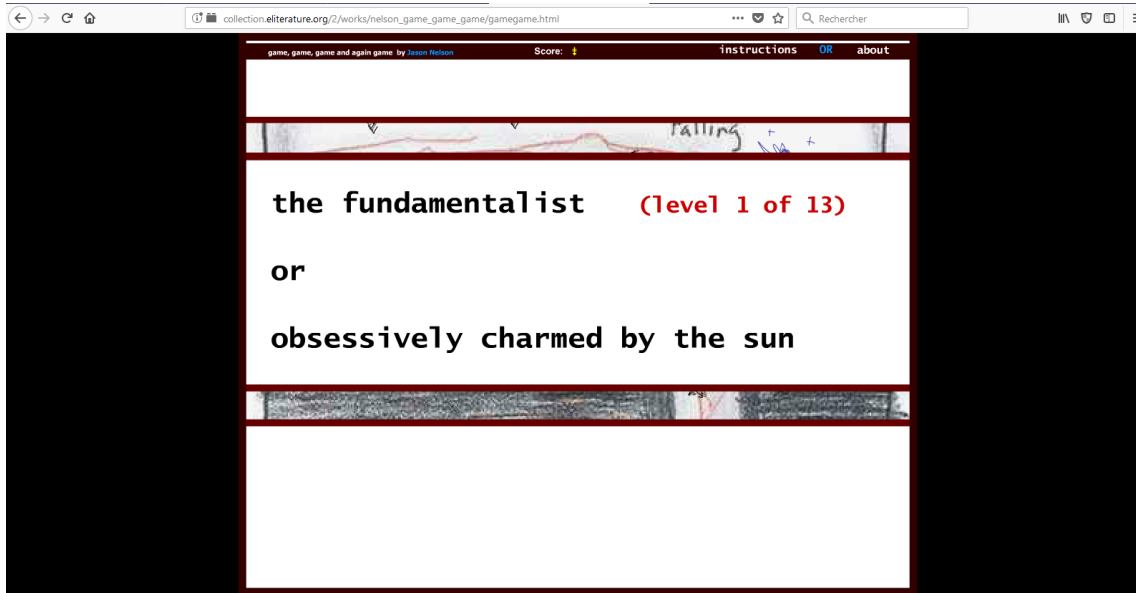
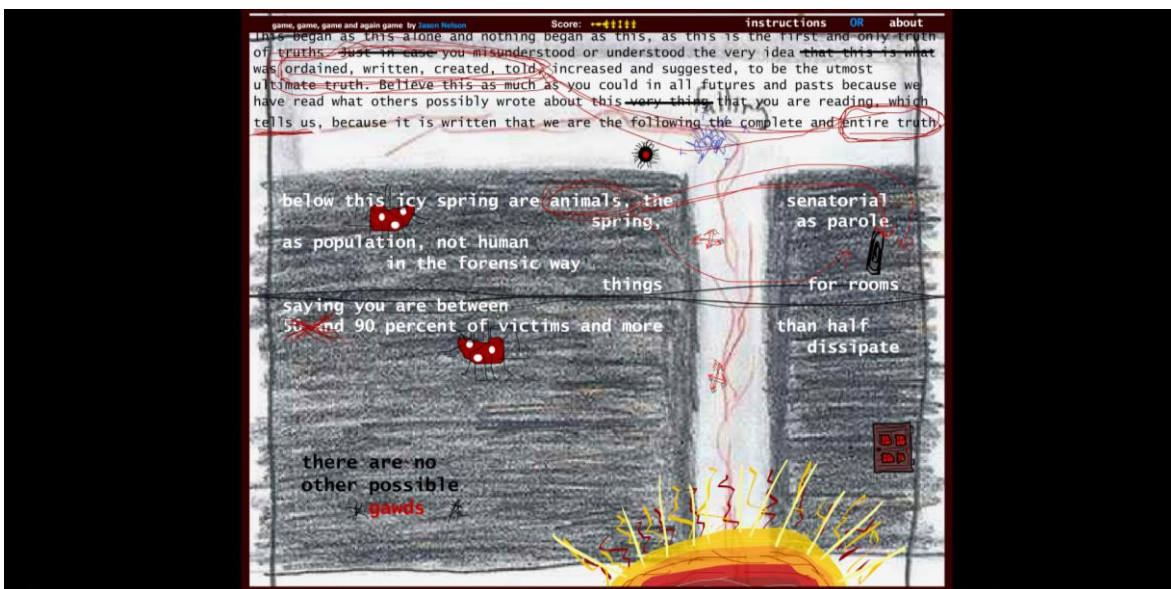
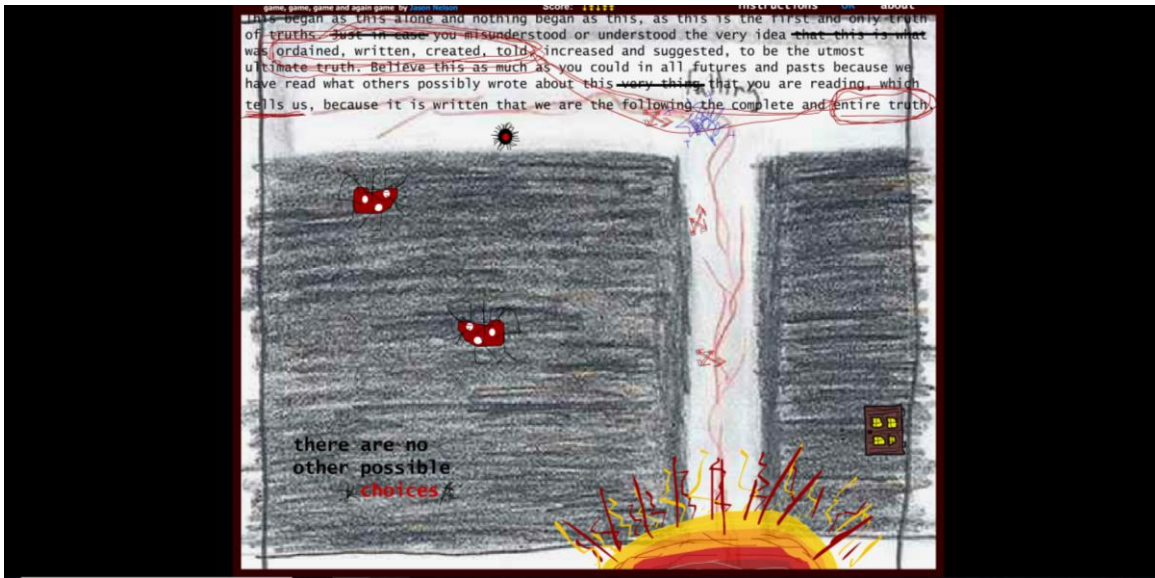


Figure 2

Niveau 1 « The fundamentalist or obsessively charmed by the sun »

Figure mentionnée pages 83, 88, 91, 162, 173, 245, 249





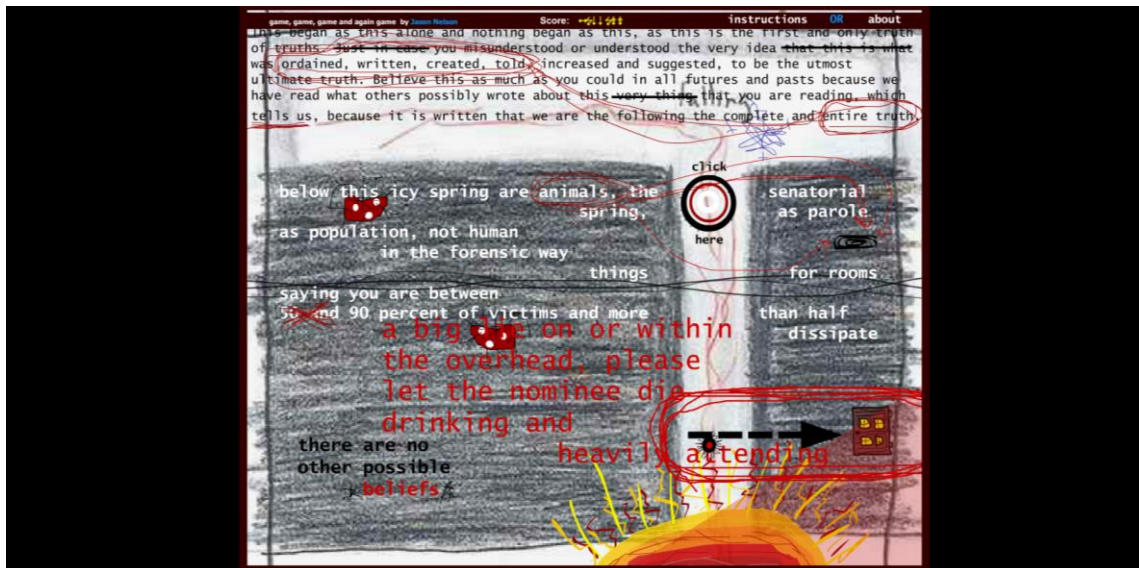
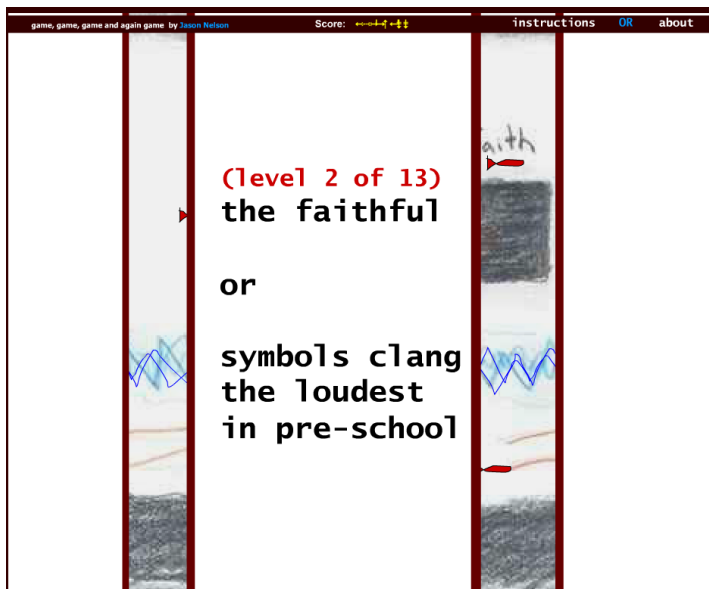


Figure 3

Niveau 2 « The faithful or symbols clang the loudest in pre-school »

Figure mentionnée pages 205, 245



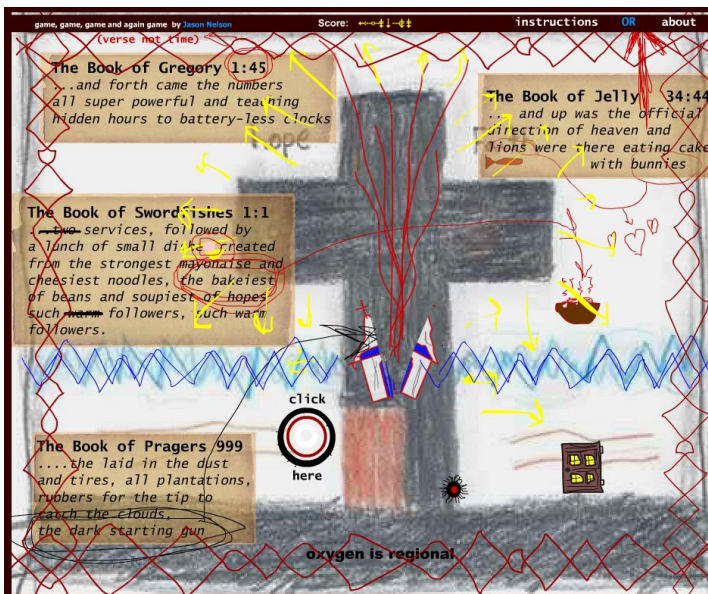
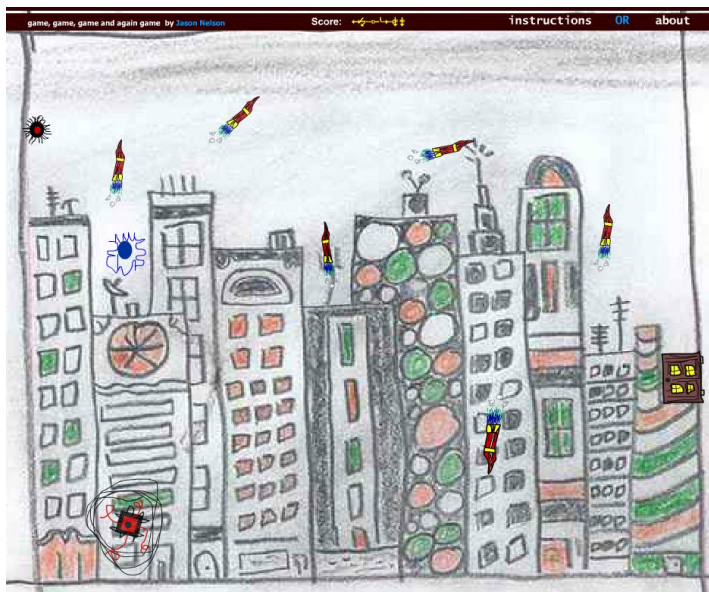
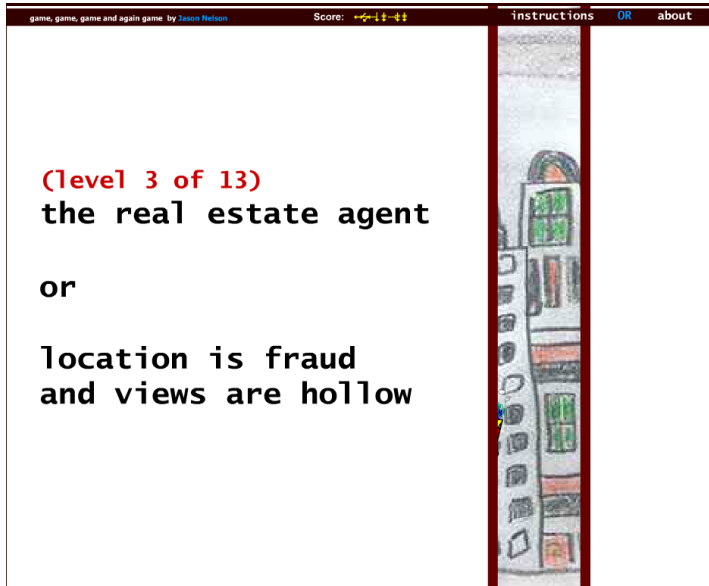




Figure 4

Niveau 3 « The real estate agent or location is fraud and views are hollows »

Figure mentionnée page 162



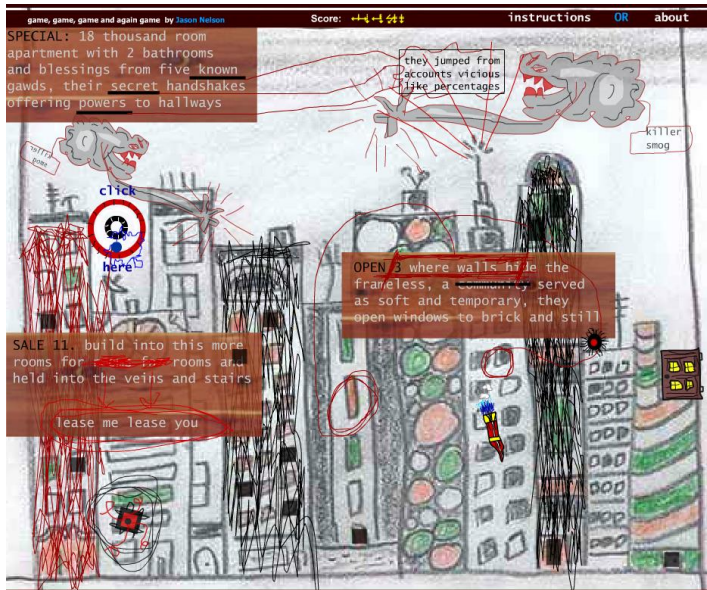


Figure 5

Niveau 4 «The buddhist or geometries are not directions or season»

Figure mentionnée pages 130, 245, 248

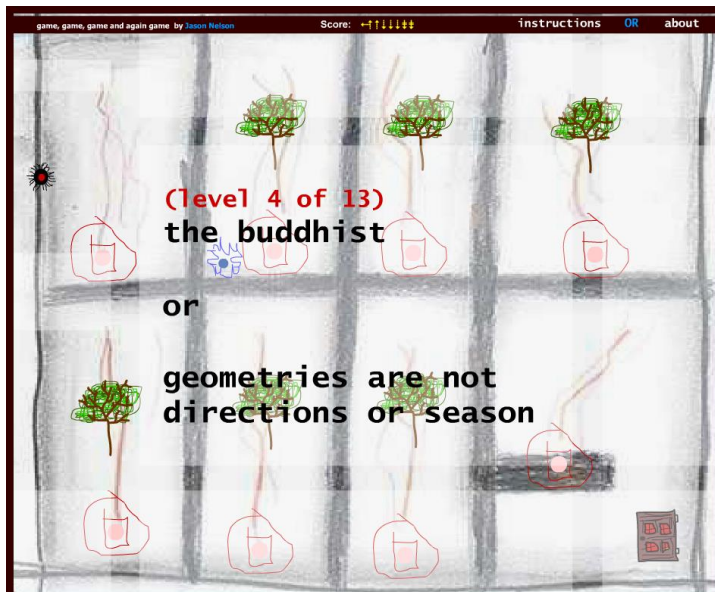
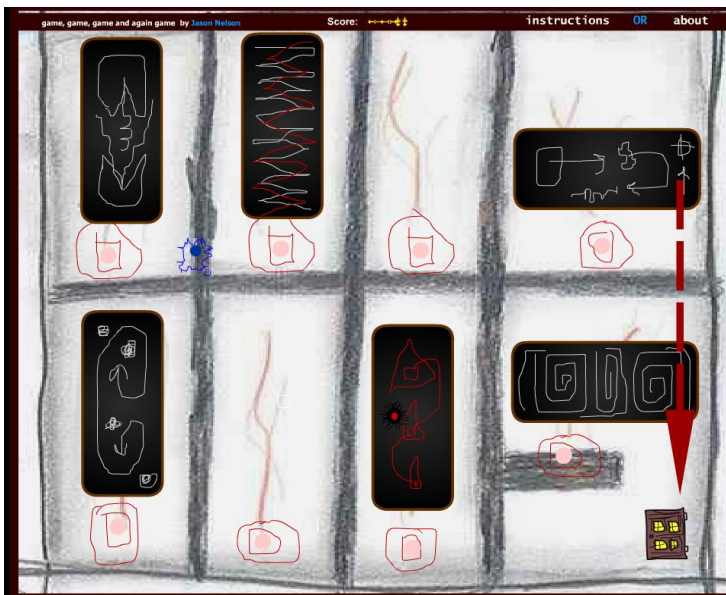




Figure 5 C





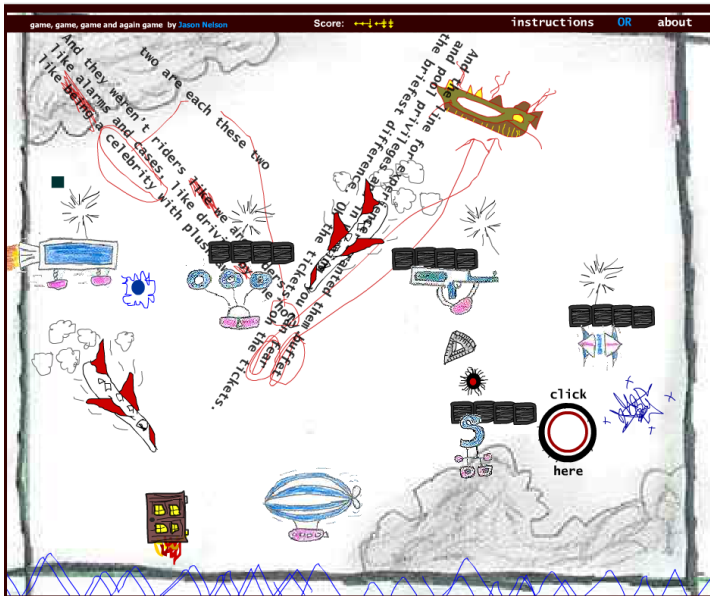
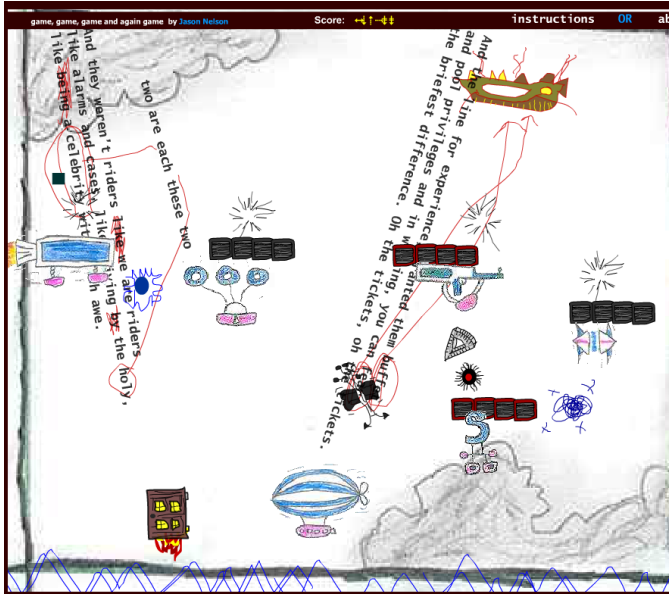


Figure 7

Niveau 6 «The capitalist or self-actualization through purchase»

Figure mentionnée pages 162, 246



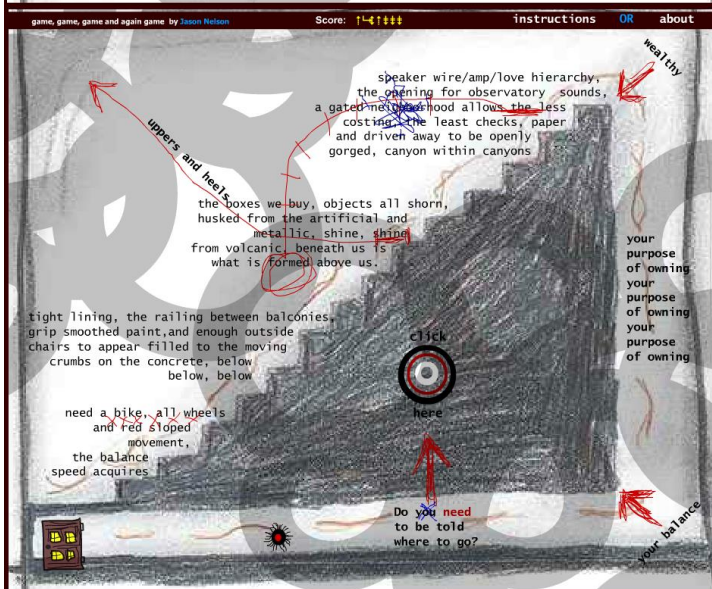
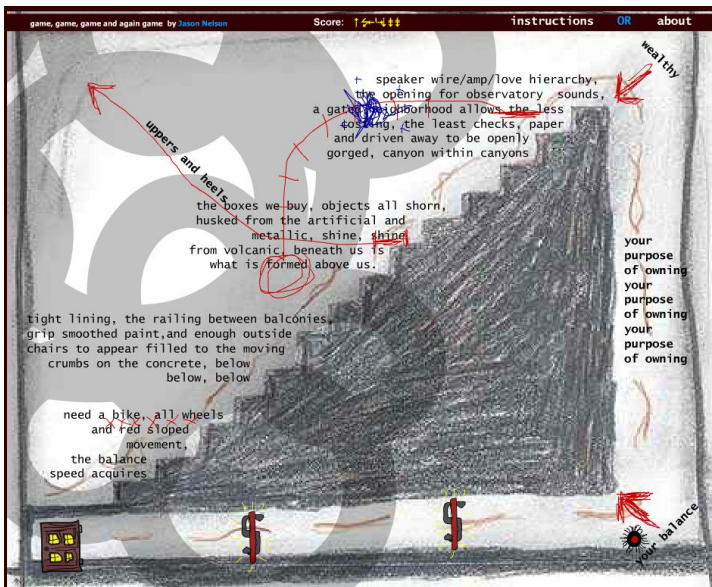
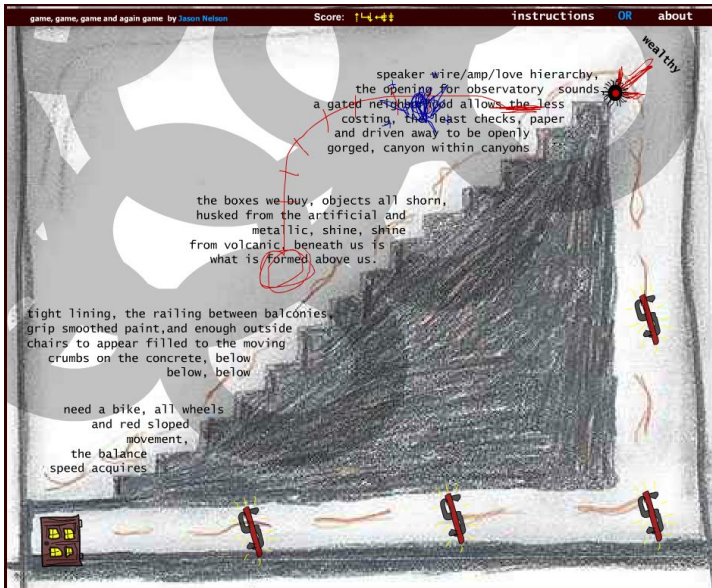
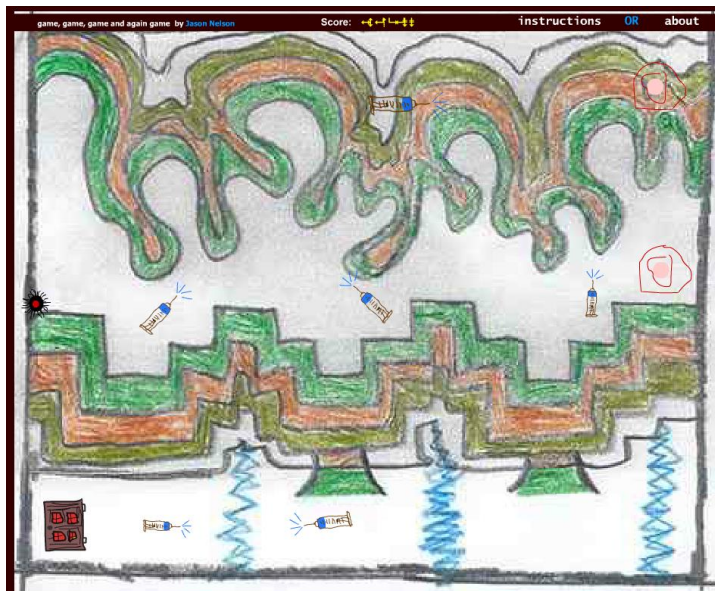
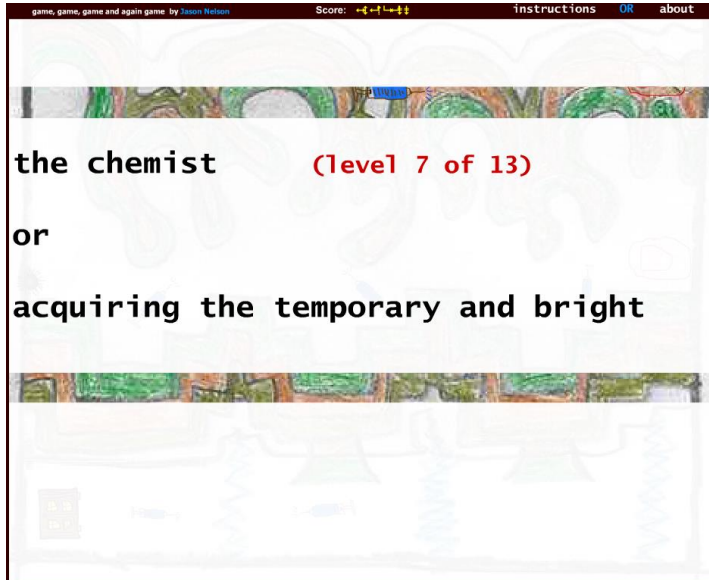


Figure 8

Niveau 7 «The chemist or acquiring the temporary and bright»

Figure mentionnée page 146







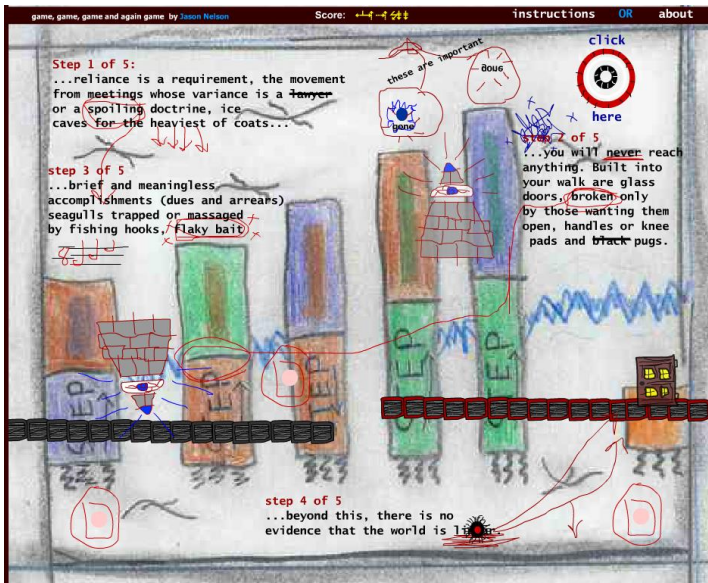
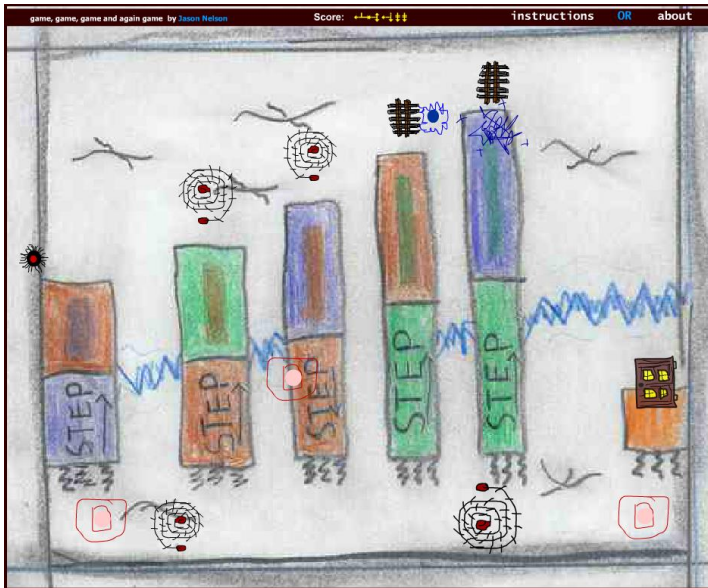
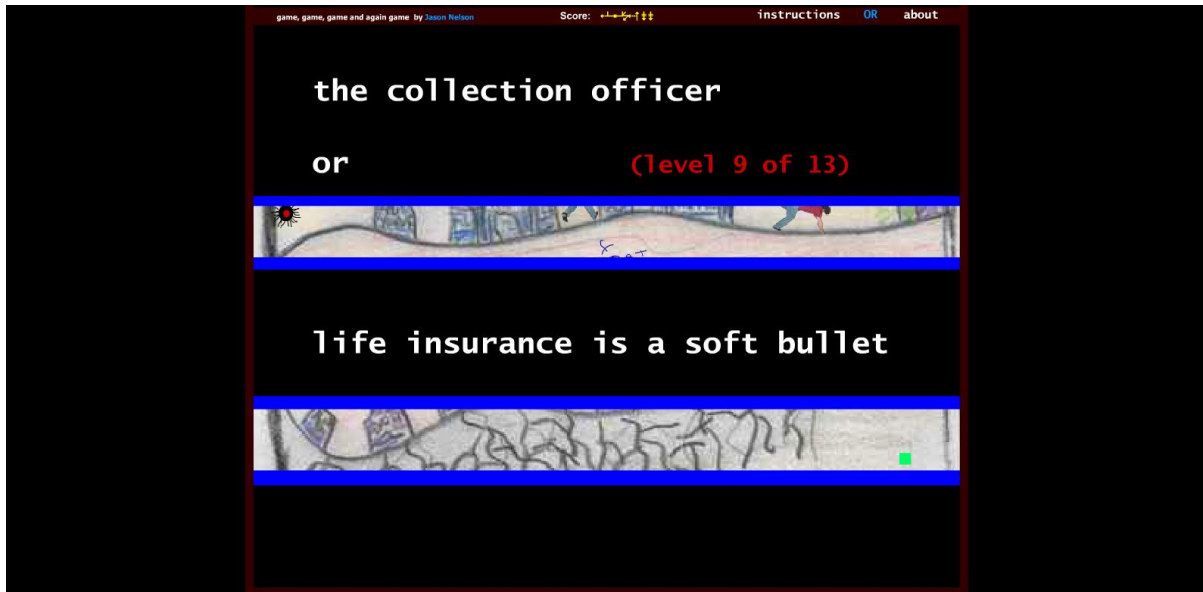


Figure 10

Niveau 9 «The collection officer or life insurance is a soft bullet»

Figure mentionnée pages 205, 246



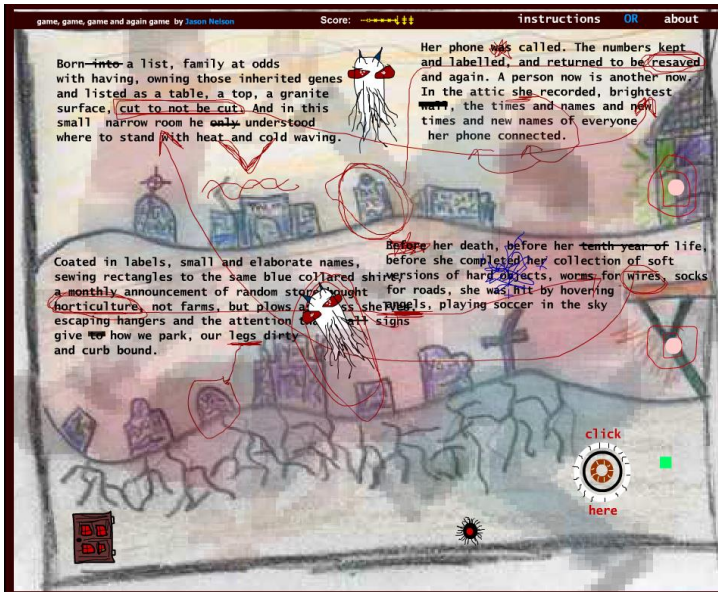


Figure 11

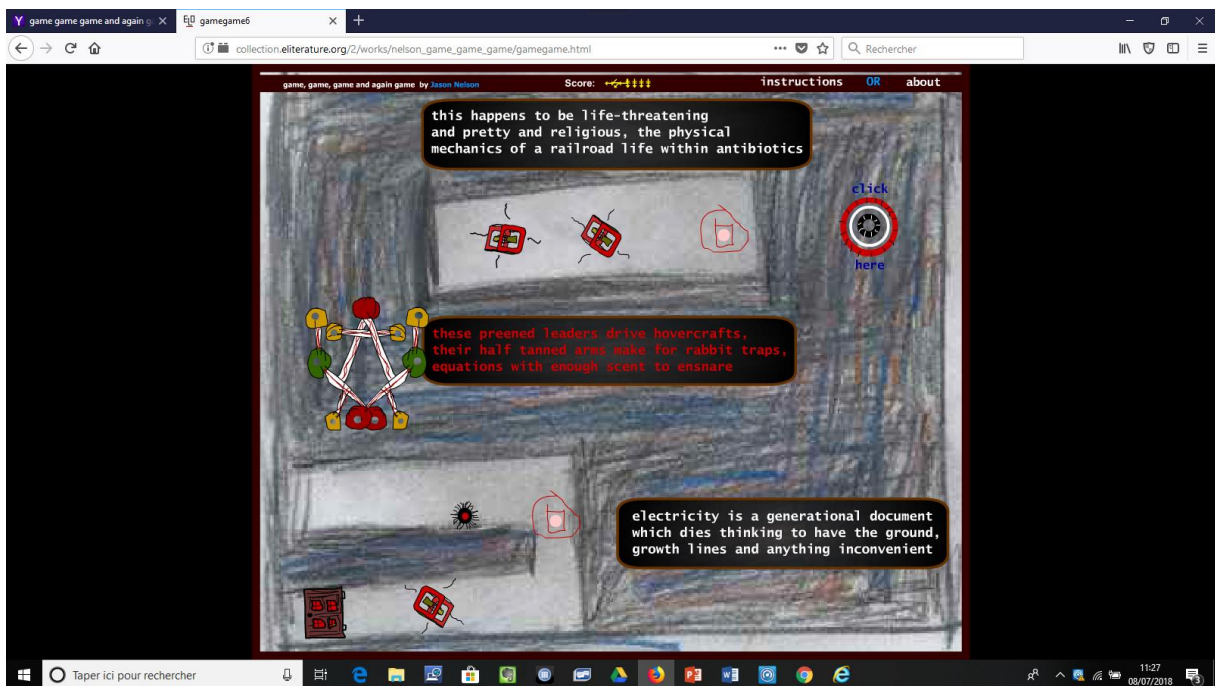
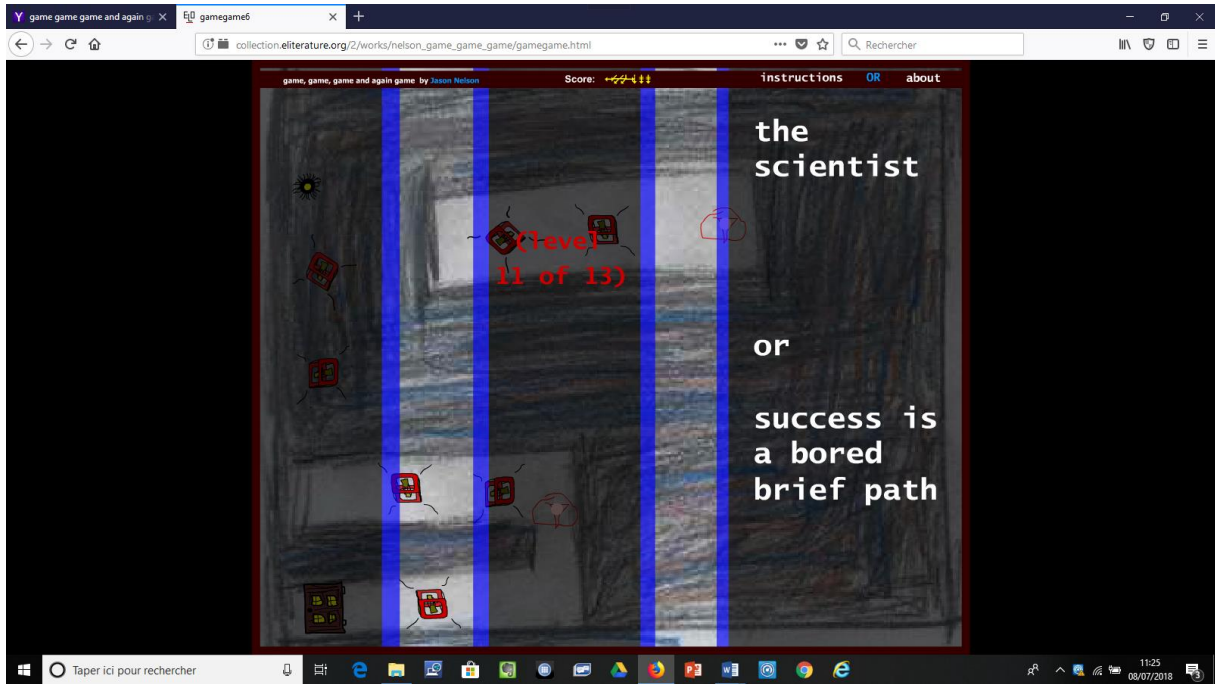
Niveau 10 « Some confusing type of hell built from messy lines »



Figure 12

Niveau 11 «The scientist or success is a bored brief path»

Figure mentionnée page





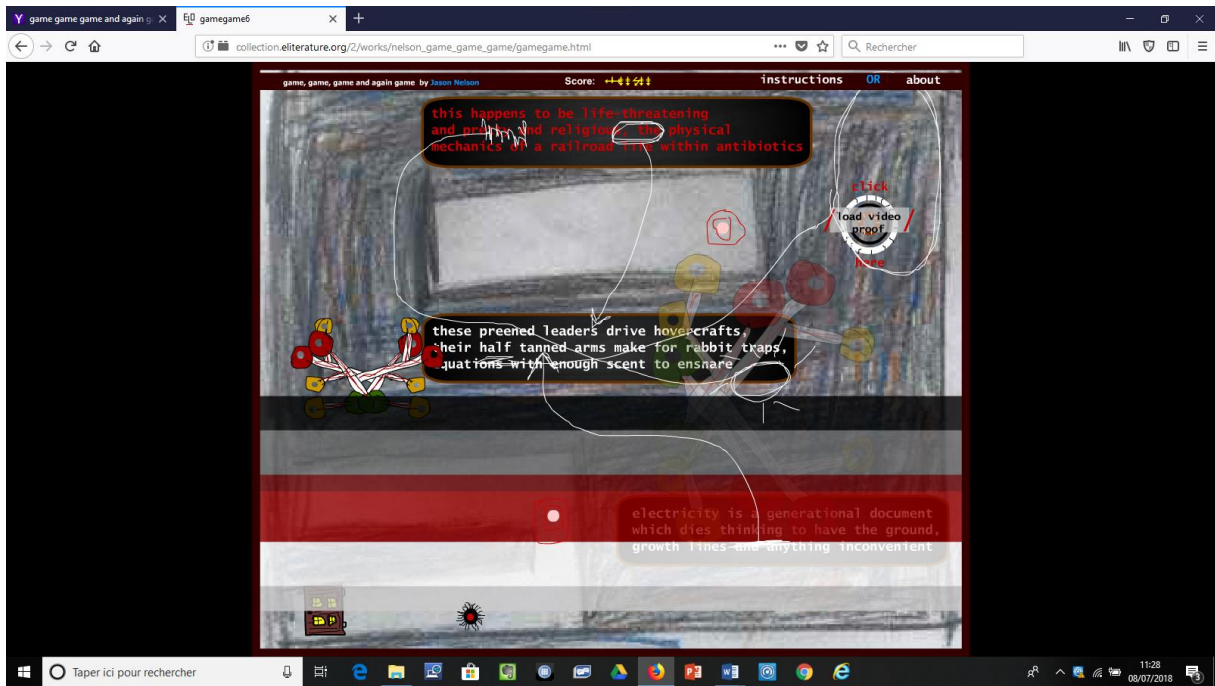
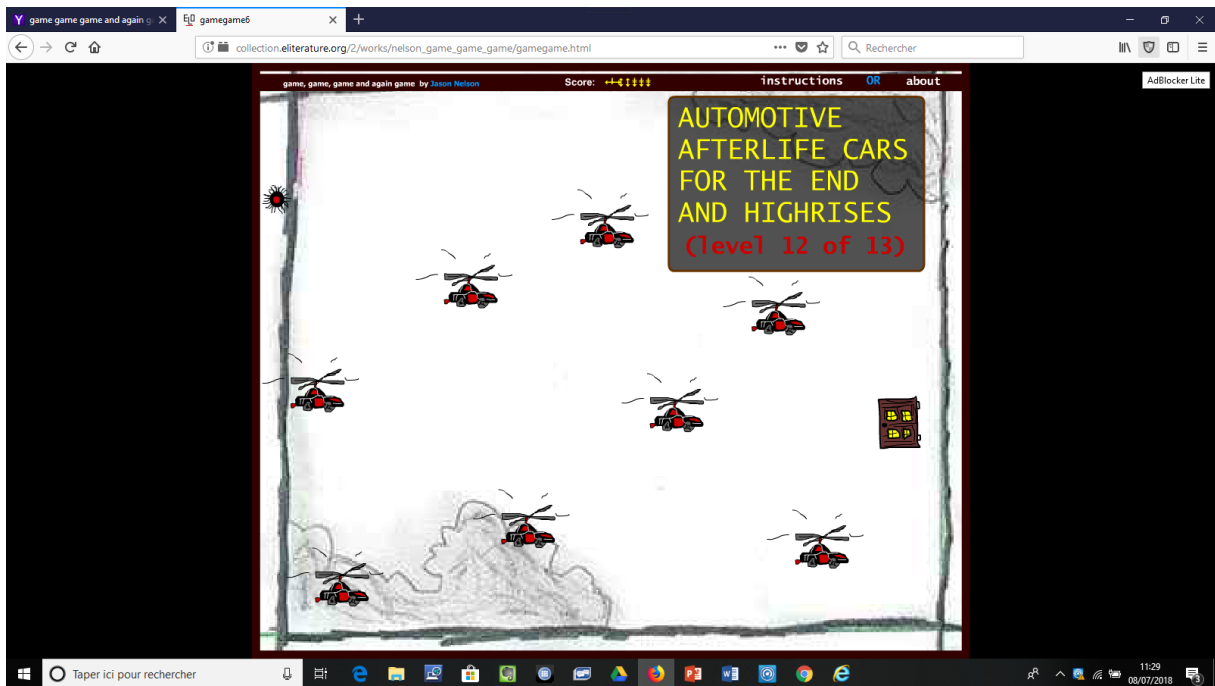
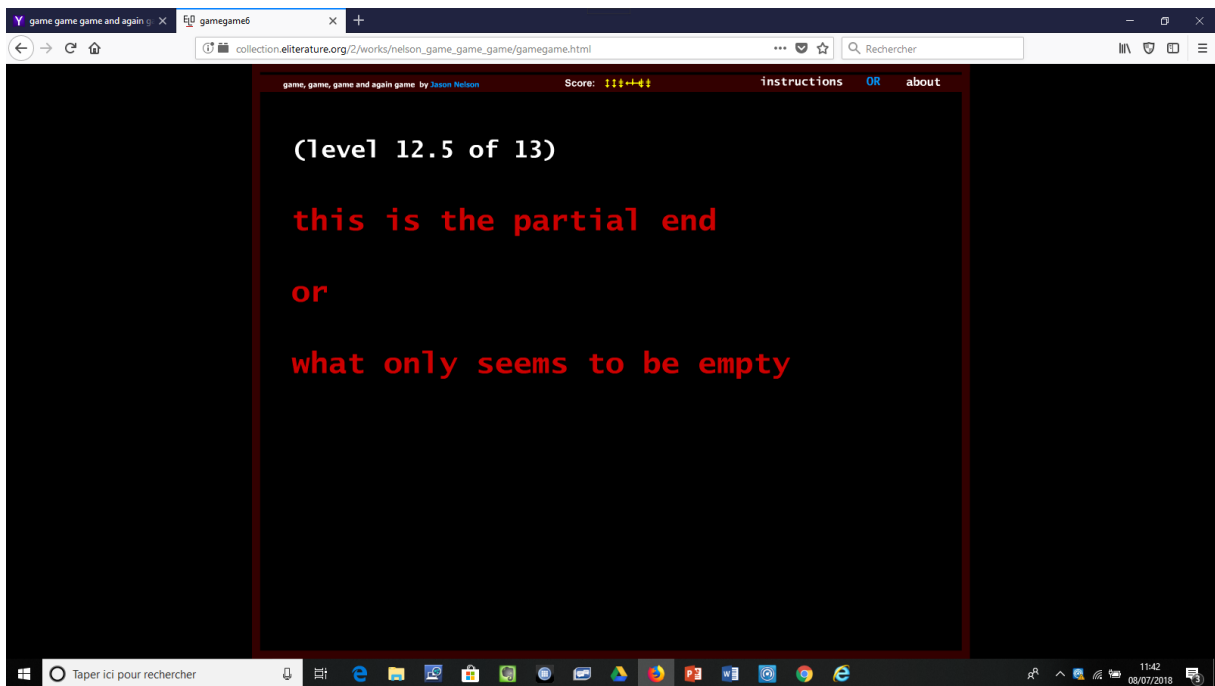
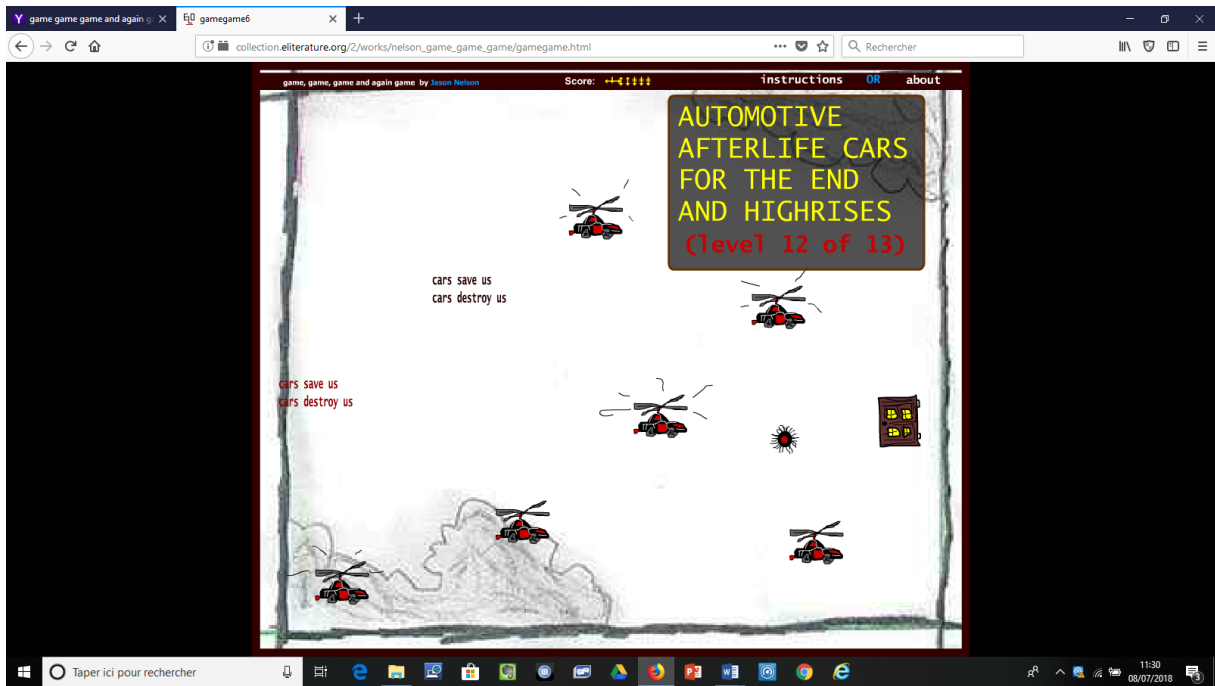


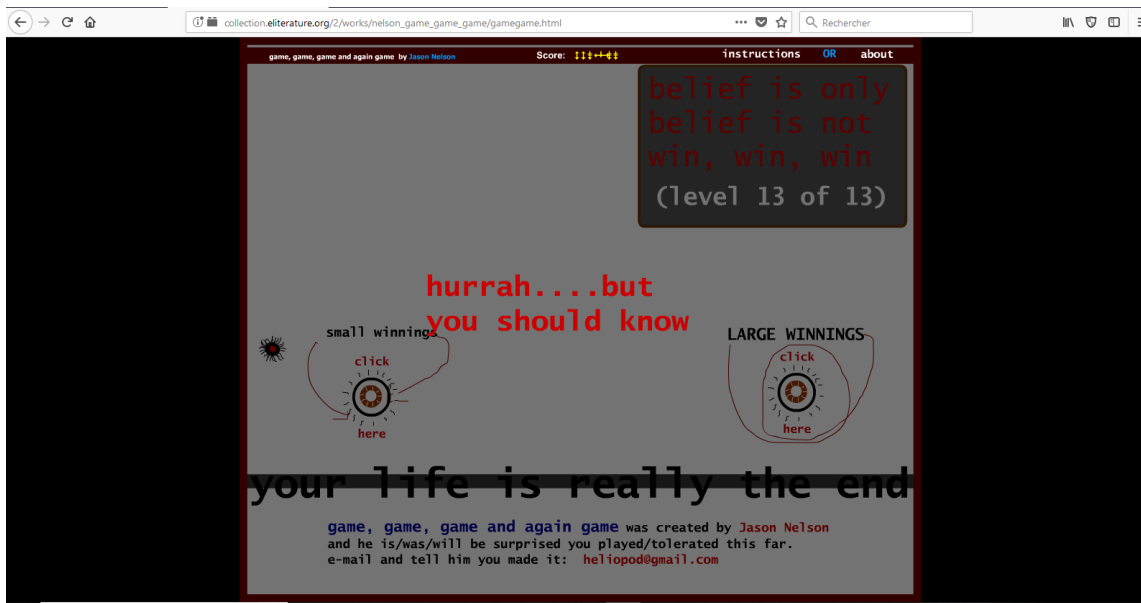
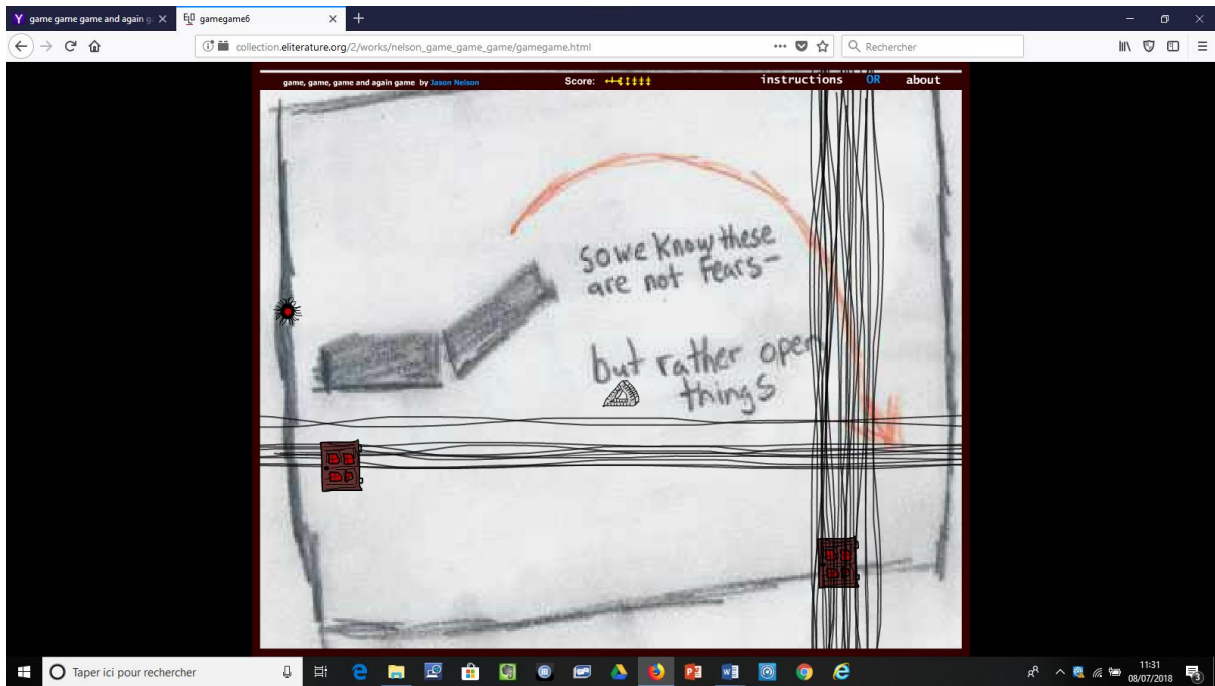
Figure 13

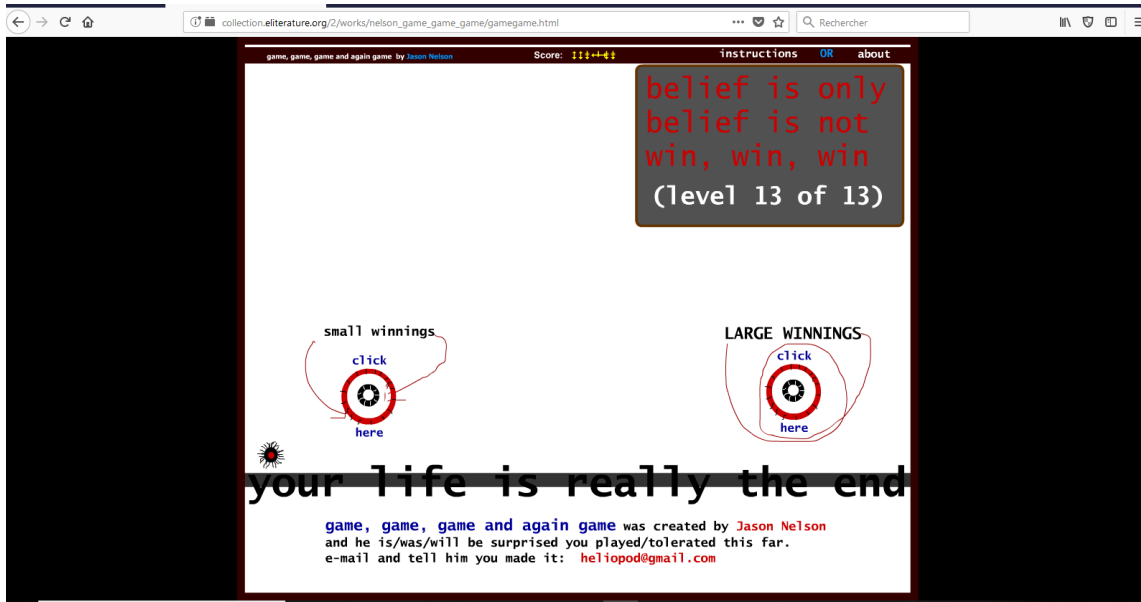
Niveau 12 « Automotive afterlive cars for the end and highrises»













# Table des matières

Introduction.....	9
Présentation du corpus .....	30
Jason Nelson et <i>Game, game, game and again game</i> (GGGAAG) .....	32
José Aburto et <i>Entalpia</i> .....	35
Annie Abrahams et <i>Being Human</i> .....	39
Problématique et annonce du plan .....	41
1. Un lecteur multiple.....	43
<a href="#">1.1.</a> Identité du lecteur : des lectures en tension ? .....	47
1.1.1. L’inscription dans un contexte de communication .....	48
1.1.1.1. L’ouverture d’un dialogue .....	49
1.1.1.2. La présence collatérale de la figure de l’auteur .....	55
1.1.1.3. Le lecteur critique.....	60
1.1.2. Les procédés de désignation du lecteur .....	65
1.1.2.1. Du lieu du texte à l’espace du lecteur .....	66
1.1.2.2. Le nom du lecteur.....	73
1.1.2.3. Le cas du lecteur/scripteur .....	75
1.1.3. L’adresse textuelle : le « tu » du lecteur .....	81
1.1.3.1. Le retour au lecteur empirique dans les diverses formes de paratexte interne .....	82
1.1.3.2. Le lecteur et le personnage .....	88
1.1.3.3. Confusion générique et médiatique.....	91
1.1.4. Le corps du lecteur .....	94
1.1.4.1. Prise de conscience .....	96
1.1.4.2. Le corps limite de la lecture.....	98
1.1.4.3. Le corps temporel du lecteur .....	100

1.2. Le lecteur et l'objet (à lire).....	106
1.2.1. Globalité et finitude de l'œuvre numérique .....	109
1.2.1.1. Le titre en question.....	109
1.2.1.2. Remédiation livresque .....	113
1.2.1.3. Du site au recueil ? .....	115
1.2.2. L'objet du geste .....	122
1.2.2.1. À chacun son gestème.....	123
1.2.2.2. L'objet-jeu.....	127
1.2.2.3. L'œuvre : un objet autonome ?.....	130
2. Le lecteur de poésie numérique : sujet sensible, sujet incarné .....	134
2.1. Le lecteur face à l'image .....	142
2.1.1. Immersion dans la page/image .....	144
2.1.1.1. Globalité et perception immédiate .....	145
2.1.1.2. Sidération contre mouvement .....	149
2.1.1.3. Le temps de l'image.....	153
2.1.2. « <i>Mimesis</i> » picturale dans le rapport texte-image.....	157
2.1.2.1. L'image comme organisation d'un monde poétique et lisible .....	158
2.1.2.2. L'image : horizon heuristique .....	164
2.1.2.3. L'image des mots comme figure poétique .....	168
2.1.2.4. L'opposition texte/image .....	173
2.2. Le lecteur et l'immersion ludique.....	178
2.2.1. Effets de jeu .....	179
2.2.1.1. Les catégories selon Roger Caillois et l'incarnation du lecteur .....	180
2.2.1.2. L'espace et le temps du jeu .....	185
2.2.1.3. Retour sur le personnage .....	194
2.2.2. Détournement du modèle ludique.....	198
2.2.2.1. Mise en abyme ludique .....	199

2.2.2.2. Origine et anachronisme .....	201
2.2.2.3. De la jouissance du jeu à la joie.....	204
2.3. Un lyrisme numérique ? .....	208
2.3.1. Des « traces » de lyrisme .....	209
2.3.1.1. Dialogues lyriques existentiels .....	210
2.3.1.2. Le lieu partagé du lyrisme .....	213
2.3.1.3. Le lyrisme du mouvement du monde.....	214
2.3.2. Énonciation lyrique : un sujet en question .....	218
2.3.2.1. De la pluralité des voix et du lyrisme.....	218
2.3.2.2. La mise en question du lecteur lyrique .....	220
3. Herméneutique de la matérialité.....	228
3.1. Les signes numériques et l'herméneutique .....	234
3.1.1. La part du geste et du mouvement dans l'herméneutique.....	236
3.1.1.1. Le mouvement, facteur d'unité de la page .....	239
3.1.1.2. Le mouvement : signe réflexif .....	245
3.1.1.3. Le mouvement et la pluralité des significations.....	249
3.1.2. L'épineuse question du référent et de la référence.....	251
3.1.2.1. L'iconicité en question.....	252
3.1.2.2. La référence et le style .....	257
3.1.3. La question du lien.....	260
3.1.3.1. De quelle interprétation le lien est-il le signe ?.....	261
3.1.3.2. Le lien, signe de l'espace et du temps.....	264
3.1.3.3. Le lien est-il un lieu d'indétermination, un « blanc numérique » ? .....	267
3.1.4. Signifiante poétique : vers une herméneutique du genre .....	275
3.1.4.1. Opacité du signe .....	277
3.1.4.2. Réflexivité .....	279
3.2 Du sujet-lecteur à l'être-lecteur .....	285

3.2.1. Destruction et restauration du lecteur.....	287
3.2.1.1. Destruction poétique du lecteur .....	288
3.2.1.2. Le moi et l'inconscient.....	293
3.2.2. Le même et l'autre .....	298
3.2.2.1. La création d'une continuité.....	299
3.2.2.2. La part de l'altérité .....	300
3.2.3. Libre lecteur ? .....	302
3.2.3.1. Inaltérable intention.....	302
3.2.3.2. Retour sur l'interpellation du lecteur.....	307
Conclusion .....	312
Bibliographie des œuvres étudiées .....	327
Annie Abrahams, <i>Being Human</i> .....	328
José Aburto, <i>Entalpia</i> .....	332
Jason Nelson, <i>Game, game, game and again game</i> .....	334
Bibliographie.....	337
Théorie de l'hypertexte et du numérique .....	338
Sur le texte numérique.....	338
Sur la poésie numérique.....	341
Réception du texte numérique.....	342
Théorie et sociologie des médias .....	344
Théorie et critique de l'imprimé.....	345
Poésie et poétique.....	345
Lecture, lecteur et réception.....	348
Sur le texte, sémiologie et poétique .....	349
Image et esthétique.....	351
Philosophie, esthétique et sociologie.....	351
Index .....	357

Table des illustrations.....	360
Annexes .....	366
Annie Abrahams, <i>Being Human</i> .....	367
José Aburto, <i>Entalpia</i> .....	399
Jason Nelson, <i>Game, game, game and again game</i> .....	424
Table des matières.....	449