



Figures de surface média

Alexandra Saemmer

Volume 36, Number 1, Spring 2008

Le symbole. Réflexions théoriques et enjeux contemporains

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/018808ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/018808ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saemmer, A. (2008). Figures de surface média. *Protée*, 36(1), 79–91.
<https://doi.org/10.7202/018808ar>

Article abstract

The Dreamlife of Letters, a kinescope poem by Brian Kim Stefans, is one of the most commented literary creations on the Internet. But critics often hesitate on inscribing this poem in the “concret” or “lettrist” literary tradition; otherwise, their comments often remain too general. Through a “close reading” of the first minutes of *The Dreamlife of Letters*, the author of this article aims to identify some “figures of speech on media surface” in electronic poetry. In order to show certain proximities between the traditional figures of speech and these “figures of speech on media surface”, traditional taxonomies are used in certain cases; in order to avoid analogies that are too rash, and also to exclude any confusion between “effects” and “devices” in electronic poetry, a new terminology is proposed in other cases. This new taxonomy characterizes the relation between the contents and the animation of words and letters in electronic poetry. In conclusion, some reflections on the place of these forms of kinetic poetry between the avant-garde movements are proposed.

FIGURES DE SURFACE MÉDIA

ALEXANDRA SAEMMER

The Dreamlife of Letters (2000), poème cinétique de Brian Kim Stefans¹, fait partie des créations numériques les plus commentées du Web. En effet, après quelques instants de stupeur où le lecteur tente en vain d'interagir avec les mots bougeant sur l'écran, il est rapidement happé par la variété et la finesse de ces animations qui explorent une « vie rêvée » des lettres de l'alphabet. Tout en insistant sur la grande inventivité de Stefans, la plupart des commentateurs se contentent cependant de remarques très générales quant au contenu et à la forme du poème. Les lettres et mots dansent, s'étirent, s'affaissent, tombent, fondent, se séparent, séduisent et tourbillonnent, observe par exemple Katherine Hayles (2007). Or, les verbes « s'étirer » et « séduire » qualifient ces animations de façons très différentes : l'un se contente de décrire un *effet*, l'autre en donne une *interprétation*. Seule une analyse approfondie peut rendre compte du fait que la mise en mouvement des lettres et des mots parfois souligne le contenu, parfois le contredit, parfois le nuance ou l'enrichit de résonances inattendues.

En poursuivant la lecture des commentaires et des critiques, l'on remarque par ailleurs que l'inscription de ce travail dans la tradition poétique divise fortement les esprits. Alors qu'Edward Picot affirme qu'il ne s'agit pas là d'un travail d'avant-garde, et qu'il faudrait voir dans la création de Stefans plutôt une forme de « classicisme » (2003), James Mitchell (2007) avance que les méthodes de l'analyse littéraire traditionnelle lui semblent inefficaces face à un poème dont la forme change pertinemment sans que le lecteur puisse intervenir. Pour Marjorie Perloff, il s'agit d'un poème « lettriste » (2006 : 11), qui s'inscrirait donc dans une école littéraire d'avant-garde préconisant l'emploi d'onomatopées, de signes idéographiques dans des poèmes en

principe dénués de « sens ». Pour Philippe Bootz, *The Dreamlife of Letters* relève en même temps de la poésie cinétique, du calligramme abstrait et de l'animation typographique, « pour dessiner des chorégraphies qui inventent une histoire des mots, montrent comment ils se forment et se transforment à partir des lettres comme un acteur jongle ou change de costume » (2006). Lori Emerson constate que le lecteur de ce poème est avant tout dans un rôle passif, qu'il n'aurait rien à interpréter : elle cite Walter Ben Michaels pour dessiner la vision problématique d'une littérature dans laquelle la signification d'un texte serait entièrement subsumée par son mouvement (2005). Katherine Hayles au contraire voit les morphèmes et les phonèmes du poème doués d'une « imagination » graphique érotisée, exprimant un subconscient collectif avec ses sensations et ses désirs (2007).

La grande divergence de ces commentaires m'a interpellée, tout autant que leur caractère trop généraliste. En proposant une lecture détaillée des premières minutes de *The Dreamlife of Letters*, j'essaierai de dégager ce que je propose d'appeler des « figures de surface média ». Une taxinomie nouvelle permettra de caractériser avec précision la relation entre le contenu des mots et leur mise en mouvement et de réfléchir ensuite sur l'inscription de ces formes de poésie cinétique dans les mouvements de la poésie d'avant-garde.

Tout d'abord, il s'agira pourtant de justifier l'emploi du terme « figure » dans le cadre de la poésie numérique. L'on peut supposer avec Pierre Fontanier que le mot « figure » ne s'est dit dans un premier temps que des corps. Le discours n'a pas de corps proprement dit. Il a pourtant, remarque Fontanier, « dans ces différentes manières de signifier et d'exprimer, quelque chose d'analogue aux différences de formes et de traits qui se trouvent

dans les vrais corps » (1977 : 63). La rhétorique s'est donc emparée du mot *figure* pour désigner un ensemble de phénomènes syntaxiques, pragmatiques, sémantiques et stylistiques. Différents classements et taxinomies ont été proposés. De Quintilien à Fontanier, la figure a généralement été considérée comme un écart, « un changement raisonné du sens ou du langage par rapport à la manière ordinaire et simple de s'exprimer », « le changement en un tour poétique ou oratoire d'une forme d'expression simple ou obvie » (Quintilien, IX : 1, 11-13). Pour Pierre Fontanier, l'expression « simple et commune » par rapport à laquelle la figure s'écarte est l'usage ; l'auteur est pourtant conscient du fait que certaines figures sont entrées dans l'usage. Dans l'introduction des *Figures de discours* de Fontanier, Gérard Genette nuance cette conception de la figure fondée sur la présomption d'une norme.

Pour la rhétorique, résume Genette, la figure n'est pas essentiellement ce qui s'oppose à l'expression commune, mais ce qui s'oppose à l'expression simple : ainsi, dans le cas des tropes, est trope-figure le mot pris dans un sens détourné qui s'oppose au mot pris dans son sens propre ou « mot propre ». (1977 : 10)

Comme ses prédécesseurs, Gérard Genette considère ainsi la figure comme « un écart entre le signe et le sens », comme un « espace intérieur du langage » (1966 : 205, 221) ; Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer précisent pourtant que ces notions d'incongruité ou d'écart ne doivent plus être entendues normativement :

[...] la figure dessine l'espace dans lequel auraient lieu l'écriture et la littérature, espace sémantique entre le figuré et le propre, surplus de sens (par la valeur connotative attachée à la figure) qui abolit, verticalement, la linéarité du discours. (1995 : 583)

Lorsqu'il s'agit de circonscrire les phénomènes syntaxiques, pragmatiques, sémantiques et stylistiques de la poésie numérique, certaines « figures de discours » classiques semblent s'imposer assez naturellement. À la suite de Stuart Moulthrop, Jean Clément souligne par exemple qu'« appliqué à l'hypertexte, le concept de métaphore permet de rendre compte du fait que tel fragment se prête à plusieurs lectures en fonction des parcours dans lesquels il s'inscrit » (1995). Katherine Hayles propose le terme d'« embodied metaphor » (2007) pour désigner la relation entre similarités fonctionnelles et manipulations de l'inter-acteur dans le domaine des jeux vidéo. Serge Bouchardon met en relation l'hypertexte et l'art de l'ellipse ; dans un récent article, il propose le terme de « figure de manipulation » pour décrire certaines possibilités

d'interaction avec le texte numérique, identifiant par exemple des « figures de déplacement », de « substitution » et de « transformation » (2007 : 163-164). Ces différentes figures d'interaction ou de manipulation peuvent être appelées « figures d'interface média » lorsque le contenu du média et le geste de manipulation entrent dans des relations signifiantes. Une taxinomie reste à mettre en place pour les caractériser de façon plus précise. Philippe Bootz propose par exemple d'appeler « inversion interfacique » une figure définie comme une inversion entre le contenu et l'interface. Dans le cas extrême, cette figure d'interface devient « a-média ». Le visiteur, le « spect-acteur »² peut prendre plaisir à explorer l'interface pour elle-même, et la faire fonctionner par jeu. L'interface devient « le véritable objet de la sémiologie » (Bootz, 2007 : 119), le contenu interfacé n'étant plus alors considéré que comme artéfact nécessaire au fonctionnement technique de l'interface.

Les plus récents travaux e-poétiques font apparaître un nouvel arsenal de figures qu'il faudrait sans doute appeler « figures-processus ». Dans la e-poésie cinématique, « média », son et mouvements se trouvent généralement synchronisés de façon prescriptive par l'auteur dans le but de créer, par exemple, des relations « métaphoriques » entre eux. Lorsqu'il regarde et lit certaines parties de *Passage* de Philippe Bootz (2007)³, le spectateur observe bien encore une cohérence entre son et mouvements ; mais cette cohérence est à certains moments engendrée par des échanges d'autorisations entre programmes. Le spectateur voit, entend de la cohérence, mais jamais au moment même où est rejoué le poème numérique. Des « tresses », basées sur une mise en cohérence entre des UST⁴ musicales et visuelles, permettent le surgissement de certaines « distorsions » dans la relation entre son et visuel – des distorsions qui correspondent au projet esthétique de l'auteur sans pour autant être pré-programmées. De nouvelles figures apparaissent ainsi quand le visuel ne « colle » pas à la musique. Elles sont « a-média » non pas parce qu'elles n'impliquent aucun média, mais parce que la mise en correspondance entre les médias est régie par des processus.

La poésie purement cinématique, non interactive, est caractérisée par ce que j'appelle des « figures de surface ». Elles se manifestent par exemple dans toutes les animations textuelles qui ne sont pas régies par les processus comme celles basées sur les UST, et où les mouvements du texte suivent l'*harmonie* de la musique. De telles figures, que j'ai commencé à identifier dans mon livre *Matières textuelles sur support numérique* (2007), sont résolument « média », même si leur fonctionnement est toujours *fatalement* conditionné par l'instabilité de l'interface. Leur « sens figuratif »

se crée sur la surface de l'écran, entre les parties lisibles, visibles et audibles du poème numérique. Pour l'instant, je me suis concentrée dans mes travaux sur les relations entre le lisible et le visible, selon deux axes de recherche qui me paraissent indissociables : le texte dans un dispositif numérique reste-t-il lisible ? Autrement dit, résiste-t-il à l'hypermédia ? Et quels sont les outils d'analyse qui pourraient nous aider à décrire avec précision l'ouverture du champ sémantique du texte numérique vers ses dimensions graphiques, cinétiques et interactives ?

Dans un récent article pour la revue *Communication et Langages* (2008), j'ai essayé de trouver quelques réponses à la première question en me basant sur les résultats d'une enquête menée en 2006 avec des étudiants de l'Université Lyon 2⁵. Pour une majorité des sujets ayant participé à cette enquête, la lecture numérique constitue avant tout une expérience qui fait regretter le papier. Les contraintes imposées par le recours aux outils informatiques occupent une place importante dans les réponses recueillies. S'il y a « disparition » du texte numérique, elle est pourtant également provoquée par certaines caractéristiques du texte numérique lui-même. Les nouvelles formes graphiques, la mise en mouvement et l'hypertextualisation du texte numérique suggèrent une proximité entre signes écrits et iconiques, mobilisant simultanément plusieurs activités cognitives. Le rapport entre observation, écoute, lecture et interaction peut se révéler conflictuel à maints égards et peut, dans certains cas, mettre en danger le texte comme matière signifiante.

Concrètement, c'est d'abord grâce aux jeux sur les polices de caractères et sur les couleurs de lettres que la matière textuelle se transforme sur support numérique. Les contraintes de la typographie papier disparaissent, laissant place à des expérimentations les plus diverses. Il faut cependant se demander si, dans certains cas, la forme ne prime pas sur le contenu – si l'on ne regarde pas plus ces mots qu'on ne les lit.

L'hypertextualisation constitue un deuxième élément de risque pour le texte numérique. D'un côté, il est signe linguistique ; de l'autre, il est affecté d'une signalétique qui rapproche sa fonction de celle d'un bouton. Ce double usage, linguistique et informatique, se révèle problématique à plusieurs égards : « la visibilité du texte est affectée ; l'attention se concentre sur le mot au détriment du fragment et de la cohérence sémantique globale » (Gervais et Xanthos, 1999). Un potentiel de construction de sens entre les médias impliqués et les gestes d'interaction mobilisés existe encore, mais ne résiste plus : le lecteur est absorbé par la fascinante « jouabilité » de l'interface. Le texte numérique oscille ainsi entre apparition et disparition, visibilité et invisibilité.

La pénétration intersémiotique entre mouvement et contenu du texte, observable notamment dans *The Dreamlife of Letters*, n'est pas non plus sans danger : le déroulement logico-temporel de la lecture et le déroulement de l'animation s'entrechoquent – le mouvement risque de prendre le dessus sur le contenu. Les défenseurs d'un cloisonnement entre les esthétiques textuelles et plastiques pourraient considérer l'éventuel dépassement du texte par la dimension cinétique comme une « contamination » néfaste. Avec les termes de la pragmatique, l'on pourrait également parler d'une « opacification ». Comme l'explique François Récanati, le seul fait de mettre entre guillemets une expression linguistique produit déjà un important renversement de valeurs : « ainsi une expression référentielle [...] cesse de représenter sa référence pour exhiber son sens ou sa forme, ceux-ci n'étant d'ordinaire que les supports transparents de la représentation » (1979 : 132). Les dimensions graphiques, plastiques et cinétiques du texte numérique provoquent indubitablement une autre forme de renversement, qui se situe également du côté du *type*, du contenu linguistique *in abstracto*. Comme nous pourrions le constater à travers l'analyse de *The Dreamlife of Letters*, ce renversement est pourtant souvent caractérisé par un regain.

Le deuxième axe de recherche, qui se trouve au cœur du présent article, consiste donc à trouver des outils d'analyse pour décrire ces oscillations, ces renversements et ces regains de sens avec plus de précision. Le propos sera ici focalisé sur les « figures de surface média ». Une vue d'ensemble des autres chantiers ouverts (figures d'interface média et a-média, figures de processus) est proposée dans le *Tableau I*, en fin d'article.

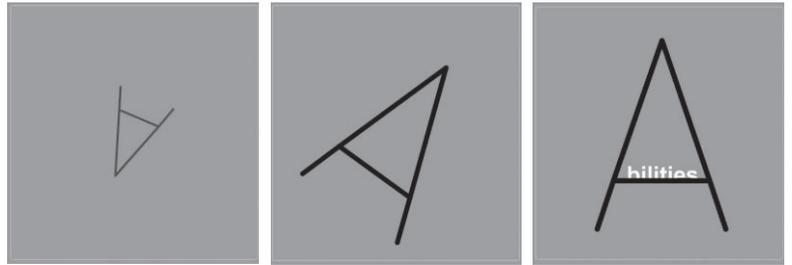
Par des dénominations comme « métaphore », « métalepse » ou « hypotypose animée », j'avais essayé, dans *Matières textuelles sur support numérique*, de décrire des « phénomènes de sens » dans la littérature numérique où la mise en mouvement influe de façon significative sur le sens du mot animé. N'est-il pourtant pas dangereux d'emprunter des termes que la rhétorique classique a forgés pour caractériser des phénomènes textuels, alors que les signes de la poésie numérique relèvent presque toujours de différents systèmes sémiotiques (notamment visuels) ? Certes, les « figures de discours » décrivent d'abord des phénomènes linguistiques. Il est néanmoins curieux d'observer à quel point certains auteurs ont emprunté aux arts de l'image pour décrire le fonctionnement de ces figures. Voltaire va jusqu'à exiger que tous les tropes qui tiennent de la métaphore offrent une *image* qui puisse être *figurée à l'œil* par la main d'un peintre⁶. Fontanier nuance ces propos en incluant dans le fonctionnement de la métaphore les autres sens comme l'ouïe ou l'odorat, mais il ne conteste pas

le fait qu'une certaine *matérialité*, une certaine *sensorialité* du langage caractérise tous les tropes. Plus loin dans son ouvrage consacré aux *Figures de discours*, il affirme ainsi que certaines figures de style (comme l'hypotypose) consistent à mettre les choses « sous les yeux ». Il n'est donc pas si surprenant que la linguistique soit devenue la *métaphore* structurante des théories des arts de l'image - pensons par exemple à la sémiologie de l'audiovisuel développée par Christian Metz. Stefan Goltzberg se demande néanmoins s'il existe une métaphore visuelle *au même titre* que la métaphore linguistique, ou si l'on appelle « métaphore » les phénomènes non verbaux qui s'en rapprochent seulement, et ne méritent donc ce titre que *métaphoriquement*⁷.

Dans les analyses de *The Dreamlife of Letters* qui suivront, afin de rendre sensibles certaines proximités entre les figures du discours classiques et les figures de surface média de la poésie numérique, j'ai parfois continué à faire des emprunts aux taxinomies classiques; pour éviter les analogies trop téméraires, j'ai essayé dans d'autres cas de trouver une nouvelle terminologie. Il me paraissait important que ces termes marquent la différence avec les processus techniques qui ont servi à fabriquer les animations en question: le *morphing* ou le *fade-in* par exemple ne doivent pas être considérés comme des figures en soi; d'abord simples « effets », ils deviennent « figures » en relation avec le *contenu* du média sur lequel ils sont appliqués.

Le projet *The Dreamlife of Letters* est né dans le cadre d'une table ronde virtuelle (1999) sur le thème « sexualité et littérature ». À partir d'un texte érotique de l'écrivain Dodie Bellamy, la critique féministe Rachel Blau DuPlessis a proposé une relecture très personnelle, assez opaque, où les jeux de mots occupent une place importante⁸. Brian Kim Stefans répond à DuPlessis en mettant d'abord tous les mots de son texte dans un ordre alphabétique, et en composant ensuite, à partir de certains d'entre eux, une série de poèmes qu'il qualifie lui-même de « concrets », et qui constituaient sa contribution à la table ronde. La tradition de la poésie concrète⁹ lui paraît pourtant rapidement trop pesante: il décide donc d'explorer la « vie rêvée » des lettres par le biais de l'animation textuelle. Selon l'auteur, le résultat final de *The Dreamlife of Letters* ne s'inscrit donc plus tout à fait dans la poésie concrète. Qu'est-ce qui a changé? Regardons de près ce qui « arrive » aux lettres et aux mots, mis en scène sur fond orange dans une petite fenêtre carrée.

Je laisse de côté le prologue pour me concentrer tout de suite sur le titre du poème, qui apparaît au milieu de la fenêtre, se



stabilise brièvement, et disparaît au même rythme. Cet effet, que l'on fabrique avec le logiciel *Flash* par le biais de la technique du *fade-in* et du *fade-out*, peut être considéré comme une figure de surface média seulement s'il transforme le sens des mots, ou s'il les charge d'un sens supplémentaire. Dans ce cas, je propose les termes d'*émergence* et d'*éclipse*, et le terme de *syncope* pour caractériser une stabilisation momentanée de la matière textuelle. Certaines émergences et éclipses rentrent pleinement dans le champ des tropes rhétoriques. Imaginons la phrase « je suis stable » qui exploserait en mille morceaux: le propos serait mis en cause de façon quasi ironique, donc tropologique. Sur le titre *The Dreamlife of Letters*, l'effet agit plutôt à la façon d'une catachrèse, d'une figure donc qui est entrée dans l'usage courant: sans en changer radicalement le sens, l'émergence et l'éclipse des mots signalent avant tout au lecteur qu'il se trouve face à un titre.

Dans la séquence suivante, la lettre A, multipliée, occupe progressivement toute la surface de la fenêtre; lorsqu'une telle multiplication de lettres « fait figure », je parlerai d'une *sporulation*. Dans la poésie numérique, il arrive que la sporulation suggère effectivement un acte de fécondation. Parfois, le mouvement « insiste » sur la matière du texte de façon quasi obsessionnelle. Ici, la lettre A est présentée comme matériel de base de l'imagination poétique. Il faut pourtant se demander si une lettre seule, affectée d'un effet d'animation, peut déjà constituer une « figure » (l'unité *minimale* pour accueillir la figure étant habituellement le mot).

La lettre A arrive ensuite lentement du fond en grandissant et en tournant sur elle-même. Cet effet de redimensionnement, très fréquent dans la poésie numérique, n'est pas une figure en soi – mais il peut le devenir. Dans le fragment 10.38 de la création *Vingt ans après* de Sophie Calle (2001) par exemple, la première phrase du texte – « Cette histoire me colle à la peau » – est animée de sorte que les lettres se détachent légèrement de la surface environnante et avancent en direction du lecteur en grandissant. Ensuite, la matière textuelle se stabilise à nouveau; chaque mot acquiert une nouvelle résonance: « l'histoire », en se décollant

de la surface, semble préfigurer la mise en route d'un processus narratif. Le pronom « me » subit un soubresaut. Le verbe « colle » est partiellement contredit par le mouvement de décollage. La « peau » se soulève, laisse passer l'air. Lorsque les mots animés acquièrent ainsi un nouveau sens tropologique, j'appellerai ces figures de redimensionnement *extension* et *contraction*. Dans cette scène de *The Dreamlife of Letters*, on ne peut sans doute guère parler d'un sens tropologique, car le A n'est pas encore intégré dans un mot. L'apparition progressive de la lettre met plutôt l'accent sur le potentiel graphique de la lettre A, rappelant la manière dont une « figure de diction » soulignerait la matérialité sonore du langage dans un poème classique. Ici, l'héritage de la poésie concrète est donc encore bien sensible.

Sur la barre médiane de la lettre A apparaît maintenant « bilities », fragment de mot qui a besoin d'autres lettres pour signifier. Une telle modification, impliquant la perte d'un ou de plusieurs phonèmes au début d'un mot, existe comme figure de diction dans la rhétorique classique et s'appelle *aphérèse*. Je garderai ce terme en ajoutant l'adjectif *transitoire*¹⁰: couplée dans la poésie numérique à des effets d'apparition et de disparition ou de changement de place de phonèmes, l'aphérèse n'est qu'un état passager, soumis à l'instabilité de l'interface (comme la vitesse de calcul de l'ordinateur). Lorsque la modification phonétique survient à la fin du mot, je propose le terme d'*apocope transitoire*. Pour la modification phonétique à l'intérieur d'un mot, la rhétorique classique ne propose aucun terme. La perte d'un ou de plusieurs phonèmes à l'intérieur d'un mot sera donc baptisée *estafilade transitoire*. Lorsque l'altération d'un mot ou d'un groupe de mots s'effectue non pas par suppression de phonèmes, mais par déplacement et interversion à l'intérieur de ce mot ou de ce groupe, elle s'appellera *métathèse transitoire*.

Dans *The Dreamlife of Letters*, Stefans remédie à l'aphérèse du mot « bilities » par la figure de l'*inclusion*: il s'agit d'une mise en relation de lettres et de phonèmes, dont l'un est inclus dans la matière graphique de l'autre. Ici, l'inclusion souligne l'aspect symétrique, rassurant et protecteur de la lettre A; à sa matière typographique, on associe le toit, la maison... L'animation complète annonce, à travers ses figures, le « programme » du poème: il s'agit d'explorer les « abilities », les « capacités » sonores et visuelles de la lettre, ses possibilités de produire du sens à travers son potentiel sémantique et graphique.



Le A « protecteur » s'éclipse progressivement. Redevenu aphérèse transitoire, « bilities » quitte sa position stable et décrit un mouvement descendant vers le hors-fenêtre. Dans certains cas, un tel mouvement ascendant ou descendant, diagonal, horizontal ou vertical peut agir comme une figure, que je propose d'appeler *transposition*. Comme les émergences et éclipses, la transposition relève souvent de la catachrèse: pensons au défilement de noms dans les génériques de films, qui ne change évidemment pas le sens des mots, mais nous signale que le film est fini. Dans d'autres contextes, la transposition peut acquérir une valeur tropologique: dans le fragment 14.45 de *Vingt ans après* de Sophie Calle, des mots se décrochent de la surface stable du bloc textuel et chutent vers le hors-cadre. Cette animation n'annonce pas seulement la pluie qui, dans le texte, menace de tomber, mais dote par exemple la phrase « nous quittons le restaurant » d'une résonance bien particulière: comme si certaines impressions de la journée racontée tombaient dans des trous de mémoire.

La séquence suivante de *The Dreamlife of Letters* est animée par de simples effets d'apparition et de disparition, des *fade-in* et des *fade-out*, et par un alignement vertical éphémère des mots « about », « abut » (être contigu), « aching » (être courbaturé), « ad » (abréviation de « advertisement »: annonce), « again » (encore), « age ». Il arrive parfois dans la poésie numérique que les mots apparaissent verticalement ou horizontalement comme s'ils étaient suscités par le mouvement des yeux du lecteur, ou comme s'ils surgissaient de la mémoire de celui-ci: dans ce cas, il faut bien parler d'*émergences*. Ici, les mots sont d'abord mis en

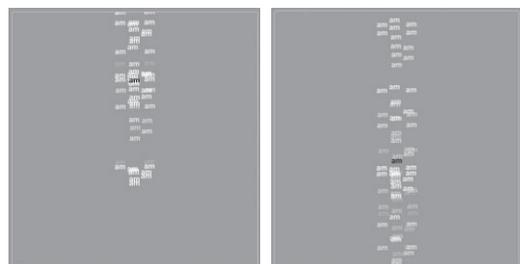
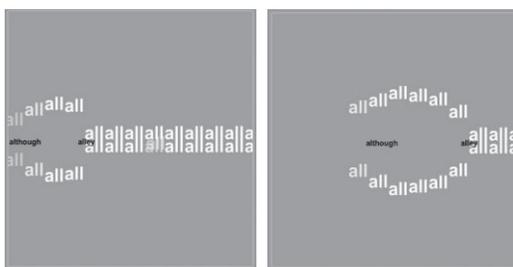
relation par une allitération classique: la lettre « a », stabilisée sur la page, semble se chercher des déclinaisons dans un dictionnaire. L'allitération suggère souvent un parallélisme d'idées; ici, le lecteur cherche pourtant en vain une telle cohérence – sauf s'il essaie de retrouver et de re-contextualiser les mots dans le texte de DuPlessis.

Une apparition-éclair du terme « agit » survient juste après. À nouveau, il s'agit d'une *apocope*, car, en anglais, « agit » a besoin d'une terminaison pour devenir « agitation », « agitate » ou « agitator ». L'apocope est ici définitive, le fragment de mot ne sera pas complété. Tout aussi rapidement apparaît ensuite le mot « all », massivement répété autour de l'axe médian horizontal de la fenêtre. Cette répétition peut être considérée comme pléonastique au sens classique: en étant ainsi multiplié, le mot « all » n'acquiert pas vraiment un nouveau sens; l'animation souligne plutôt le multiple, déjà signifié par le mot lui-même. Autour de l'axe horizontal, ces « all » multiples sont d'abord affectés de la figure de la *transposition*, ensuite d'une *syncope* partielle: le changement de position chaotique des mots et la stabilisation progressive de certains éléments font penser à un mouvement de foule qui se calme peu à peu, jusqu'à entrer dans un ordre presque militaire. Certains « all » restent cependant instables, comme s'ils refusaient de rentrer dans l'ordre; une légère *sporulation* souligne l'impression que ces « all », ces communautés, ne sont pas comme les autres. Alors que les « l » des mots « all » se relie à certains endroits pour former des barrières entre les « a », les « all » désobéissants annoncent déjà leur future sortie des rangs¹¹.

Lorsque plusieurs figures se lient ainsi pour constituer un seul système topologique, je parlerai d'une *allégorie cinétique*: l'allégorie consiste traditionnellement en une proposition à double

que les mots seuls ne contiennent pas. L'allégorie cinétique ne doit donc pas être confondue avec le *ciné-gramme*, qui dit la même chose par la lettre et par le mouvement.

L'animation suivante dans *The Dreamlife of Letters* rend sensible cette différence: les rangées des « all » sont séparées par deux nouveaux mots qui se heurtent contre elles. Si les mots se heurtent et se séparent en un mouvement d'explosion, et si cette mise en mouvement a des conséquences significatives sur le sens des mots, je parlerai d'un *télescopage répulsif*; et il s'agira d'un *télescopage attractif* lorsque le heurt provoque la fusion des mots. Ici, le *télescopage* provoque effectivement la dispersion momentanée des « all »; cette dispersion n'est pas chaotique: un cercle se forme sagement autour de l'événement. Quels sont ces mots qui provoquent le *télescopage*? Le mot « alley » signifie « ruelle », « passage ». Dans ce cas précis, nous avons donc bien affaire à un *ciné-gramme*¹²: le mot « passage » se fraie littéralement un passage sur la surface de l'écran. Ainsi, dans cette séquence, toute une histoire finement modulée nous est racontée sur les interrelations complexes entre la communauté et l'individu. Encore une fois, le terme « allégorie » me paraît donc bien adapté pour caractériser l'interaction de toutes les figures impliquées dans la séquence.



sens, à sens littéral et à sens spirituel, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée; ici, cette « autre pensée » est apportée par la mise en mouvement spécifique des mots, qui non seulement rend le propos plus sensible et plus frappant, mais en plus incite le lecteur à construire une « histoire »

C'est ensuite le verbe « être » à la première personne du singulier (« am ») qui est *sporulé* et affecté d'une *transposition* verticale descendante à rythme irrégulier, suggérant à travers le mouvement l'instabilité existentielle du sentiment d'être; un seul « am » est noir au lieu d'être blanc; la solitude de l'individu au

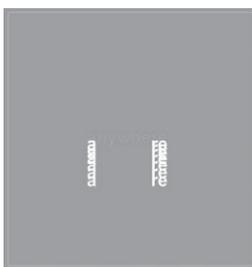
milieu d'autres individualités passantes saute littéralement aux yeux. Imaginons à quel point le sens de cette animation serait différent si le « am » restait seul et stable au milieu de la fenêtre! Parfois, le mot « am » sporulé semble d'ailleurs pouvoir fusionner en un seul. Mais cet espoir ne se réalise jamais. À nouveau, l'interaction des différentes figures de surface média forme donc une *allégorie cinétique*.

L'apparition et la répétition du mot « an » dans la séquence suivante rappellent celles du mot « all ». Contrairement à Janez Strehovec qui ne voit dans ce poème ni vers ni rime (2003), je constaterai l'existence d'une nouvelle forme de *rime cinésthésique*: certaines mises en mouvement sont reprises à travers le poème et créent des relations paradigmatiques entre les séquences¹³.

En principe, le mot « an » signifie « un ». La répétition du mot dans cette séquence peut donc, avec la rhétorique classique, être appelée « paradoxique », le paradoxisme étant défini comme

[...] un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord. (Fontanier, 1977 : 137)

Lorsque la lettre « d » s'ajoute au mot « an », la reduplication paradoxique redevient pléonasmique. Cette animation éphémère relève également d'une autre figure très fréquente dans la poésie numérique, que je nommerai *paronomase transitoire*. Selon la rhétorique classique, la paronomase réunit dans la même phrase des mots dont le son est à peu près le même, mais dont le sens est différent. Selon Fontanier, la paronomase donne l'impression



que les mots se sont offerts d'eux-mêmes au poète: « comme le dit Beauzée, la matière même les lui a présentés » (*ibid.* : 347). Dans la poésie cinétique, la paronomase est presque toujours transitoire, s'effectuant par *morphing* ou par *fade-in* et *fade-out* de lettres: la matérialité graphique souligne la concordance et la

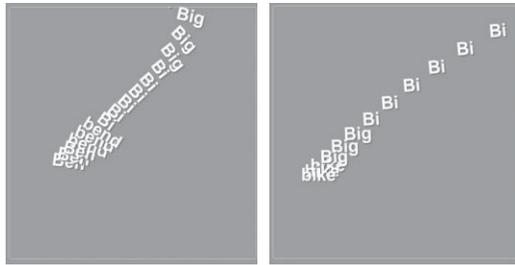
différence des mots impliqués. Lorsqu'en revanche, dans des mots rapprochés, le son et la forme sont exactement les mêmes alors que la signification est différente, je propose de nommer cette figure une *antanaclase transitoire*: c'est par le changement d'un contexte mis en mouvement que le même mot acquiert une nouvelle signification. Dans notre scène de *The Dreamlife of Letters*, un défilement horizontal des lettres « m », « e », « a », « n » et « d », formant par moments le fragment de phrase « and me », est couplé à l'apparition du mot « and ». C'est même cet effet de superposition de calques qui rend lisible le complément « d » du mot « and ». La paronomase transitoire s'effectue donc par télescopage, rendant sensible la rencontre passagère, toujours instable entre le « un » et le « moi »; le télescopage peut ainsi être interprété comme figuration passagère d'un sentiment communautaire.

La figure de l'*addition* consiste en la formation d'un nouveau mot par ajout progressif de lettres. Une relation significative se crée entre les mots affectés d'un tel effet d'animation. Ici, le mot « an » se transforme en « anywhere », en un « peu importe » qu'il faut tout de suite mettre en relation avec l'animation suivante: une *soustraction* des lettres « a » et « re » à partir de « anywhere », couplée à une *sporulation* et à une *éclipse* graduée. La combinaison de ces figures ne suggère pas seulement un drôle de truquage étymologique: bien évidemment, le verbe « are » n'est que visuellement contenu dans le mot « anywhere », alors que rien ne laisse supposer une telle familiarité au niveau de l'histoire des deux mots. Mise en relation avec les séquences précédentes, cette animation nous montre aussi, grâce aux rimes cinésthésiques, que le pluriel de l'« être » est tout aussi instable et éphémère que le même verbe à la première personne.

Lorsque le mot « argument » apparaît à côté de « anywhere », il s'agit d'une *adjonction transitoire*, figure qui rapporte plusieurs membres ou parties du discours à un terme commun qui n'est exprimé qu'une fois. En résulte une recontextualisation. Cette figure n'exerce pas d'action tropologique, car le sens du mot « anywhere » ne change pas; il est seulement précisé. Les adjonctions transitoires suivantes, « Arthur » « as » « Aye! », apparaissent par traversée horizontale, et sont couplées à un bref effet d'attraction et de répulsion avant de se stabiliser et d'exemplifier encore le mot « anywhere ». S'affichent ensuite graduellement en bas de la fenêtre les mots « behoove » (incomber), « Bellamy » et « bellum ». Comme aucune cohérence syntaxique ne peut être construite entre eux, ce passage peut être considéré comme un reliquat de l'origine concrète du poème.

Dans la séquence suivante, les mots « Ben », « bend », « bi », « Big » et « bike », sporulés, s'inscrivent sur l'écran en décrivant

une transposition verticale et descendante sous forme de courbe. Mis en relation par allitération et par des paronomases transitoires, certains mots semblent pouvoir être combinés entre eux: « Big Ben », par exemple. Après une superposition graduelle des mots et une brève syncope, la transposition reprend dans le sens inverse en décrivant une courbe ascendante.



Dans le mouvement zigzagant du mot « bike » et du mot « bend » (courbe, virage), on peut percevoir un ciné-gramme. La sporulation et la transposition graduelle du « Big Ben » font sentir, comme toute animation, le passage du temps – sauf qu’ici, le temps se reboucle à l’intérieur du dispositif sans avoir d’influence sur les comportements visuels. « Bi », transposé entre les ciné-grammes, fait penser au système binaire de l’ordinateur. Mis dans le contexte du projet original de *The Dreamlife of Letters*, il introduit aussi le thème de la bi-sexualité.

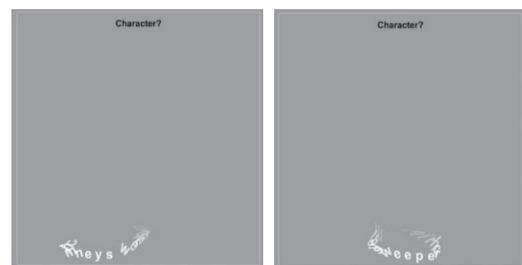
Juste après, « bi » est encore recontextualisé. Surgissent d’abord les fragments de mot, « B » « nar » « es », permettant plusieurs lectures: l’on peut penser à Benares, ville mythique de pèlerinage aux Indes, comme à « binaries ». Opère donc bien ici la figure de l’estafilade transitoire (modification phonétique impliquant la perte d’un ou de plusieurs phonèmes à l’intérieur d’un mot), car si « binaries » veut dire « deux éléments formant un couple », l’absence des deux lettres identiques dérange justement l’idylle de la complémentarité.

Bien que les deux « i » complémentaires arrivent par transposition verticale ascendante, le mot « Binaries » s’éclipse vite une fois complété. Restent, par soustraction, les deux « i », qui tournent sur eux-mêmes en décrivant une transposition descendante. Cette nouvelle soustraction, dans sa matérialité visuelle, suggère que les deux « i » représentent peut-être deux individualités dans leur chute vers de nouveaux états de solitude. Le terme d’allégorie cinématique me paraît à nouveau adapté pour caractériser ce couplage de figures. L’instant d’après, les deux « i » se transforment en barres obliques, en « frontières » compactes. Se trouvent explorés parallèlement l’aspect matériel et la

fonction syntaxique de ces signes de ponctuation. S’affiche ensuite le fragment « bo », *apocope transitoire* complétée d’abord visuellement par les deux barres « frontalières », et juste après par la *transposition* horizontale du mot « orders », bougeant en direction de « bo » et *télescopant* avec lui. « Orders » ne constitue pas une *aphérèse transitoire* en soi, car le mot seul signifie « ordres ». Transposition et télescopage ont donc bien ici une valeur de figure: les « orders » sont adressés comme des ordres au fragment « bo ».

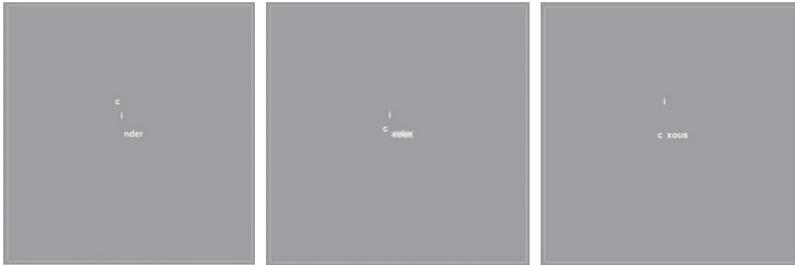
Après une apparition graduée de la lettre B par traversée horizontale et une stabilisation au milieu de l’écran, la lettre solitaire est complétée par les phonèmes « ut » et « utt ». Les nouveaux mots formés, « But » (mais) et « Butt » (coup de corne), constituent une paronomase, réunissant dans la même séquence des mots dont le son est le même, mais dont le sens est différent. Les mots « Buy » et « Caucasians » s’ajoutent par *inclusion* dans la forme arrondie et protectrice du « B ». Ils ne sont compréhensibles que si on les remplace dans le contexte de DuPlessis. Une *transposition* verticale ascendante du mot « character », affecté d’un point d’interrogation, annonce une nouvelle strophe du poème dédié à la lettre C. Le point d’interrogation semble nous questionner sur le double sens du mot « character » et me paraît ainsi emblématique du poème entier: les caractères au sens typographique sont mis au service d’une exploration des profondeurs du caractère humain.

Par le biais d’une émergence et d’une éclipse graduée de lettres, un renversement et une transposition horizontale de gauche à droite, formant un mouvement circulaire contraire au sens de la lecture, apparaissent en dessous du mot « character », ce qu’on pourrait appeler des *mots-valises transitoires*.



Un mot-valise est un néologisme formé par la fusion d’autres mots existant dans la langue, ici « christ », « sweep », « chimney ». Souvent, la fusion s’effectue par *haplogogie*: une même syllabe constitue à la fois la fin d’un mot et le début d’un autre, et le

procédé consiste alors à les accoler sans répéter cette partie commune. La mise en mouvement multiplie encore les possibilités de recombinaison des mots impliqués: côtoyant de si près le morphème «chim», le «christ» nous paraît par exemple assez chimérique, littéralement «balayé» par le mot «sweep».



L'aphérèse transitoire du fragment de mot «nder», qui surgit ensuite, est vite complétée par l'arrivée d'un «c» et d'un «i», qui hésitent pourtant à se stabiliser dans la fenêtre. Et déjà, par effet de *morphing*, le mot «cinder» (cendres) se transforme en «cixous». Lorsque le *morphing* agit sur les mots comme une figure, je propose de l'appeler *transfiguration*. Ici, l'écrivaine féministe Hélène Cixous, mentionnée dans le texte de DuPlessis, semble littéralement renaître des cendres de l'écrit.

Avec cette transfiguration quasi mystique d'un mot en un autre, comme nous sommes loin de la version papier, «concrète» de *The Dreamlife of Letters!* Sur papier, les mots «cinder» et «cixous» sont juxtaposés; la genèse du poème, un découpage de lettres dans le texte de DuPlessis et une mise en ordre alphabétique y sont encore bien sensibles, car les deux mots semblent

posés là, l'un à côté de l'autre, par le hasard du dictionnaire. Nous hésiterions à les mettre en relation par une quelconque tentative d'interprétation. Dans la version animée, les mots «cinder» et «cixous» rentrent dans des rapports de proximité tout à fait différents: la découverte retardée de «cixous» renforce l'effet de surprise de la mise en relation; le *morphing* suggère, en mettant l'accent sur la matérialité des lettres, que cette relation ne relève plus du tout du hasard; il s'agit maintenant bien de raconter l'histoire d'un resurgissement, d'une renaissance de l'écrivaine féministe. Alors que la poésie concrète met en scène des bribes de texte sans lien syntaxique, l'on peut constater ici que de nouveaux

liens quasiment syntaxiques se créent par le biais de l'animation.

Ce que Brian Kim Stefans a donc effectué sur la matière textuelle à partir du squelette du premier poème papier ne se résume pas à l'élargissement d'une expérimentation «concrète». Il a réellement *ré-interprété* le poème. Il a rempli les interstices laissés blancs entre les mots du poème concret pour les imprégner de sens. Il a réinjecté de l'interprété, de l'interprétable; il a réinjecté du désir, de l'expression, de la subjectivité; il a créé un poème cinétique, un poème lyrique.

Prenons cet autre exemple. Dans la version papier de *The Dreamlife of Letters*, les mots «all all all all all» se trouvaient alignés, «alley» et «although» étaient posés juste en dessous, et «am» «am» sur deux lignes terminaient la strophe. Maintenant, à travers les figures de surface média du poème, une histoire nous est racontée sur la position difficile de l'individu au sein de la communauté, sur l'envie de se différencier et la pulsion de se fondre et de se fonder dans la masse.

La poésie concrète met généralement l'accent sur la forme et la structure et rejette l'expressivité subjective et hédonistique de la poésie lyrique. Dans la poésie cinétique de Brian Kim Stefans, comme le dit si bien Katherine Hayles, les mots retrouvent leur force de séduction. À mille lieues de la «célébration muette de l'algèbre de la langue» (Burgelin, 2001 : 36) par l'OuLiPo, à mille lieues aussi de la beauté anti-lyrique des machines-ordinateur qui accueillent pourtant cette poésie cinétique, la parole musicale, rythmée et littéralement imagée de *The Dreamlife of Letters*, est décidément plus proche des expériences surréalistes que des expérimentations concrètes ou lettristes.

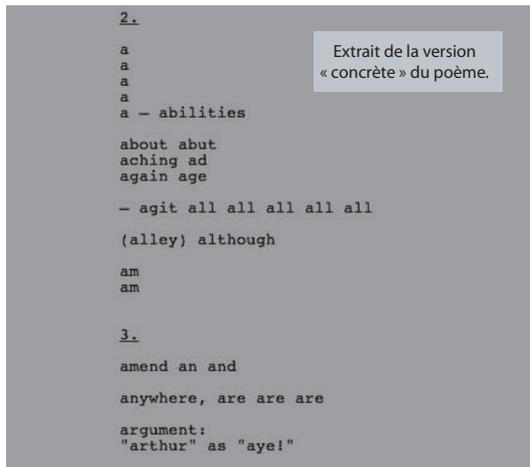


TABLEAU I : Figures de la poésie numérique (ébauche)

Figures de surface	<p>média Exemples de terminologie : – ciné-gramme – sporulation – paronomase transitoire</p> <p><i>The Dreamlife of Letters</i> de Brian Kim Stefans. La mise en mouvement et en espace des mots / lettres transforme leur sens / les dote d'un nouveau sens / d'un sens supplémentaire.</p>	<p>a-média Terminologie à mettre en place.</p> <p>« Spring », « Autumn » et « Winter » dans <i>For all Seasons</i> d'Andreas Müller (2005).</p> <p>La matière linguistique (lettres) est encore là, mais son « contenu » n'est plus signifiant. Seuls comptent le mouvement et la mise en espace que le spectateur contemple sans chercher à lire.</p>
Figures d'interface	<p>média Exemples de terminologie : – métalepse interactive¹⁴ – figures de substitution, de déplacement, de transformation¹⁵</p> <p><i>Explication de texte</i> de Boris de Boullay (s.d.). C'est en couplage avec la forme sémiotique que la manipulation devient figure. Par exemple, le clic prend sens avec le mot sur lequel il est effectué.</p>	<p>a-média Exemples de terminologie : – inversion interfacique¹⁶</p> <p><i>Soleil Amer</i> de Bruno Scoccimarro (2007).</p> <p>Le visiteur prend plaisir à explorer l'interface pour elle-même et la faire fonctionner comme jeu. L'interface devient le véritable objet de la sémiologie.</p>
Figures de processus	<p>média ?</p>	<p>a-média Terminologie à mettre en place.</p> <p>Certains extraits de <i>Passage</i> (2007) de Philippe Bootz, où la mise en correspondance entre les médias est régie par des processus.</p>

TABLEAU II : Figures de surface média

Addition	Formation d'un nouveau mot par ajout progressif de lettres , dans le but de créer une relation entre les mots en question.
Adjonction transitoire	Consiste à rapporter plusieurs membres ou parties du discours à un terme commun qui n'est exprimé qu'une fois. Par exemple, un sujet reçoit plusieurs attributs. En résulte une recontextualisation. <i>Transitoire</i> , car cette adjonction s'effectue généralement par des effets d'apparition passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
Allégorie cinétique	L'allégorie consiste généralement en une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée ; dans la poésie cinétique, cette autre pensée est représentée par la mise en mouvement spécifique des mots en relation avec leur sens, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée seulement à travers le niveau linguistique.
Anadiplose transitoire	Reprendre au commencement d'un membre de phrase quelques mots du membre précédent – pour ajouter et souligner une idée qui n'a pas pu trouver sa place dans la première phrase. <i>Transitoire</i> , car cette anadiplose s'effectue dans la poésie numérique généralement par des effets d'apparition passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
Anagramme transitoire	Faire une anagramme consiste à composer un mot à partir des lettres d'un autre. Le rapprochement visuel ainsi créé entre deux signifiants tend à rapprocher les deux signifiés ; <i>transitoire</i> , car la recombinaison du nouveau mot se fait généralement par des effets d'animation « en direct » et passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
Antanaclose transitoire	La répétition d'un même mot pris en différents sens ; le rapprochement de deux mots homonymes et univoques avec des significations toutes différentes ; <i>transitoire</i> , car c'est généralement par l'animation du contexte, passagère et soumise à l'instabilité de l'interface, que le mot change de signification.
Aphérèse transitoire	Modification phonétique impliquant la perte d'un ou de plusieurs phonèmes au début d'un mot ; <i>transitoire</i> , car le mot est généralement complété par des effets d'apparition divers et passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
Apocope transitoire	Modification phonétique impliquant la perte d'un ou de plusieurs phonèmes à la fin d'un mot ; <i>transitoire</i> , car le mot est généralement complété par des effets d'apparition divers et passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.

Ciné-gramme	Le pendant cinétique du calligramme papier ; faire dire au texte ce que représente le mouvement ; faire représenter au mouvement ce que dit le texte . Le ciné-gramme est souvent de nature redondante.
Émergence / Éclipse	Apparition graduelle sur place d'un élément graphique (lorsque l'apparition / la disparition transforme le sens du mot / le dote d'un nouveau sens / d'un sens supplémentaire). Les « effets » techniques provoquant l'émergence / l'éclipse : – <i>fade-in / fade-out</i> – apparition et disparition graduées (lettre par lettre, mot par mot).
Estafilade transitoire	Modification phonétique impliquant la perte d'un ou de plusieurs phonèmes à l'intérieur d'un mot ; transitoire , car le mot est généralement complété par des effets d'apparition divers et passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
Extension/Contraction	Changement de dimensions d'un élément graphique sur place : – à rythme régulier ou irrégulier ; – unique ou à répétition. Il s'agit d'une figure lorsque ce changement de dimensions donne une nouvelle résonance ou une résonance supplémentaire au mot.
Homéotéleute transitoire	L'homéotéleute est une forme de rime à l'intérieur d'une unité syntaxique . Au sein de cette unité, des mots ayant la même terminaison sonore se succèdent et se relient. <i>Transitoire</i> , car elle est couplée à des effets d'apparition et de disparition passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
Inclusion	Relation entre deux ensembles de lettres/morphèmes, dont l'un est inclus dans l'autre . Cette figure joue sur l'aspect typographique des lettres, mais les dote rarement d'une nouvelle résonance.
Métathèse transitoire	Altération d'un mot ou d'un groupe de mots par déplacement, interversion de phonèmes, de syllabes, à l'intérieur de ce mot ou de ce groupe . <i>Transitoire</i> , car ces effets sont passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
Mot-valise transitoire	Un mot-valise est un néologisme formé par la fusion d'au moins deux autres mots . Il s'agit le plus souvent d'une haplogogie (une même syllabe constitue à la fois la fin d'un mot et le début d'un autre) et le procédé consiste alors à les faire fusionner sans répéter cette partie commune. Les constituants de départ ne sont plus entièrement reconnaissables, car ils se sont télescopés. <i>Transitoire</i> , car ces effets sont passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
Paronomase transitoire	Réunit dans la même phrase des mots dont le son est à peu près le même, mais dont le sens est différent . La paronomase est créée – par <i>morphing</i> (changement d'une lettre en une autre) ; – par apparition et disparition de lettres. <i>Transitoire</i> , car ces effets sont passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
Soustraction	Formation d'un nouveau mot par détachement progressif de lettres , dans le but de créer une relation entre les mots en question.
Sporulation	Apparition progressive du même élément par effet de multiplication graduée : – pléonasmique (par exemple le mot « all », répété plusieurs fois) ; – métaphorique (comme dans la phrase « le moi est unique » qui se répéterait plusieurs fois dans une même fenêtre – à la façon d'un individu qui se regarde dans un miroir).
Syncope	Stabilisation momentanée d'un élément graphique (lorsque l'apparition / la disparition transforme le sens du mot / le dote d'un nouveau sens / d'un sens supplémentaire).
Télescopage	Collision de mots ; superposition de mots (lorsque l'effet transforme le sens du mot / le dote d'un nouveau sens) : – attractif (comme si les mots ou les lettres étaient affectés d'une attraction magnétique de signe opposé) ; – répulsif (comme si les mots ou les lettres étaient affectés d'un effet magnétique du même signe).
Transfiguration	Changement d'un mot en un autre par <i>morphing</i> ; crée une relation entre les deux mots, voire transforme leur sens.
Transposition	Changement de place d'un élément graphique dans la fenêtre : défilement descendant, ascendant, horizontal, vertical, de biais, aléatoire. Nous parlons de transposition seulement lorsque l'effet sur le mot est tropologique (transforme le sens du mot / le dote d'un nouveau sens) ou, au moins, catachrétique.

NOTES

1. Plusieurs adresses Internet donnent accès à ce poème. En ligne : http://collection.eliterature.org/1/works/stefans_the_dreamlife_of_letters.html; <http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream/>; [http://www.chbooks.com/archives/online_books/dreamlife_of_letters/](http://www.chbooks.com/archives/online_books/dreamlife_of_letters/pages_consultees_le_28_fevrier_2008) (pages consultées le 28 février 2008).
2. L'expression est empruntée à J.-L. Weissberg (Barboza et Weissberg, 2006 : 16-17).
3. Il s'agit de travaux très récents, présentés dans des festivals, mais non encore publiés.
4. UST : Unités Sémantiques Temporelles. Voir : P. Bootz (2002).
5. Cette enquête a été mise en place auprès d'étudiants universitaires pour analyser dans un premier temps leur usage des encyclopédies en ligne. Un certain nombre de questions concernant leur rapport général au support numérique et leurs habitudes de lecture ont également été posées. Une pré-enquête, qui s'est déroulée d'avril à juin 2005, a permis d'affiner les hypothèses quant aux modalités d'utilisation des outils numériques, et d'aménager la formulation des questions afin de recueillir un maximum de données à la fois sur les différentes modalités de lecture des étudiants et sur leurs usages d'encyclopédies en ligne. Plus de six cent quarante étudiants ont répondu à un questionnaire en ligne sur le bureau virtuel des étudiants de l'université. Il s'agit d'étudiants, dont l'âge moyen est de vingt ans, inscrits majoritairement aux deux premières années universitaires dans diverses disciplines de sciences humaines. Les résultats ont été recueillis et analysés par Claire Bélisle, Eliana Rosado (LIRE [Lyon 2-CNRS]) et par l'auteur de cet article (rapport détaillé sur <http://lire.ish-lyon.cnrs.fr/spip.php?article254> – bientôt disponible).
6. « On a déjà dit que toute métaphore, pour être bonne, doit fournir un tableau à un peintre » (Voltaire, 1829 : 212).
7. S. Goltzberg (2006); voir aussi N. Goodman (1990).
8. Pour accéder à ce texte de 1999, suivre le lien dans l'introduction de *The Dreamlife of Letters*, http://collection.eliterature.org/1/works/stefans_the_dreamlife_of_letters/dreamlife_index.html (page consultée le 3 mars 2008).
9. Même si les liens avec des formes de poésie visuelle anciennes et plus récentes (allant de l'idéogramme chinois au calligramme d'Apollinaire) sont indéniables, le mouvement littéraire de la « poésie concrète » a débuté en 1952, avec la constitution de deux groupes. « Noigandres » s'est

formé à São Paulo, autour de Decio Pignatari, Augusto de Campos et Haroldo de Campos; l'autre groupe a été fondé à partir d'une expérience effectuée par le poète suisse d'origine bolivienne, Eugen Gomringer, avec la rédaction d'un texte qu'il envisageait d'abord d'intituler « Poésie concrète » avant de lui donner le titre de « Constellation ». Ce texte, comme l'explique Francis Édeline, illustre « le mouvement de lecture à l'échelle du mot », et non plus de la phrase (1972 : 6). Ainsi, un poème peut suggérer les « quatre vents » par la seule disposition graphique des lettres du mot « wind » répétées sur des lignes obliques dans quatre directions. Selon Pierre Garnier, dans *Spatialisme et Poésie concrète*, il s'agit donc dans la poésie concrète de passer « d'une langue avant tout descriptive à une langue concrète, sensible, vibrante, aux significations possibles, mais non nécessaires. De la langue-avant-tout-communication à la langue-avant-tout-réalisation » (1968 : 15). Le poème, dans ce cas, est « situé sur un plan exclusivement linguistique et se défendant de déborder sur les autres domaines, métaphysique, philosophique, politique, etc. » (*ibid.* : 29). Il s'agit de travailler sur le mot, le son, la lettre, considérés comme des objets concrets. (Pour un historique plus complet, voir l'article bien documenté de Marcel De Grève dans le *Dictionnaire International des Termes Littéraires* – en ligne).

10. L'expression est empruntée au mouvement du Transitoire observable : « Le transitoire observable est l'état transitoire et observable produit pour le lecteur par l'ordinateur lors de l'exécution du programme. Il s'agit d'un ensemble de processus physiques qui peuvent être capturés par un capteur approprié (caméra, micro...) » (Bootz, 2004).
11. Lors d'une discussion autour de ce poème dans le cadre de mes cours de création multimédia, une étudiante a associé à ces rangées de « all » le mot « Allah », répété comme dans une prière liturgique.
12. Je remplace ainsi le terme de « calligramme animé » développé dans *Matières textuelles sur support numérique*, car il me paraît aujourd'hui trop ambigu.
13. Tibor Papp a repéré une autre forme de rime dans la poésie numérique, qu'il appelle « topo-logique » : « Il s'agit des signes formels ou des graphèmes qui ont plus ou moins la même taille, et qui apparaissent dans des intervalles réguliers au même endroit de l'écran » (2005).
14. Pour des explications concernant ce terme, voir A. Saemmer (2007).
15. Voir S. Bouchardon (2007).
16. Voir P. Bootz (2007).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBOZA, P. et J.-L. WEISSBERG (dir.) [2006] : *L'Image actée. Scénarisation numériques, parcours du séminaire « L'action sur l'image »*, Paris, L'Harmattan.
- BOOTZ, P. [2007] : « Éléments d'analyse de l'interface sémiotique des sites Web », dans I. Saleh, K. Ghedira, B. Badreddine, N. Bouhai et B. Rieder, *Collaborer, échanger, inventer : expériences de réseaux*, Paris, Hermès-Lavoisier, 107-121.
- BOUCHARDON, S. [2007] : « L'écriture interactive: une rhétorique de la manipulation », dans I. Saleh, K. Ghedira, B. Badreddine, N. Bouhai et B. Rieder, *Collaborer, échanger, inventer : expériences de réseaux*, Paris, Hermès-Lavoisier, 155-170.
- BURGELIN, C. [2001] : « Esthétique et éthique de l'Oulipo », *Le Magazine littéraire*, n° 398 (mai), 36-39.
- DUCROT, O. et J.-M. SCHAEFFER [1995] : *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- ÉDELIN, F. [1972] : « Syntaxe et poésie concrète », *Courrier du Centre International d'études poétiques*, n° 89, 3-19.
- FONTANIER, P. [1977] : *Les Figures du discours*, introduction de G. Genette, Paris, Flammarion.
- GARNIER, P. [1968] : *Spatialisme et Poésie concrète*, Paris, Gallimard.
- GENETTE, G. [1966] : *Figures*, Paris, Seuil.
- GOODMAN, N. [1990] : *Langages de l'art*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon.
- QUINTILLEN [1978] : *Institution oratoire*, livres VIII et IX, Paris, Les Belles Lettres.
- RÉCANATI, F. [1979] : *La Transparence et l'Énonciation*, Paris, Seuil.
- SAEMMER, A. [2007] : *Matières textuelles sur support numérique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne;
- [2008] : « Le texte résiste-t-il à l'hypermédia », *Communication & Langages*, n° 155 (mars), 63-79.
- VOLTAIRE [1829] : *Commentaires sur Corneille*, tome 2 des *Œuvres complètes*, Paris, Armand-Aubrée.

RÉFÉRENCES EN LIGNE

- BOOTZ, P. [2002] : « Vers un multimédia contraint et a-média. Une mutation récente de l'écriture multimédia poétique ». En ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/journeesdoc/Bootz/index.htm> (page consultée le 28 février 2008);
- [2004] : « L'art des formes programmées ». En ligne : <http://lire.ish-lyon.cnrs.fr/spip.php?article254> (page consultée le 29 février 2008);
- [2006] : « Quelles sont les formes de la poésie numérique animée ? ». En ligne : http://www.olats.org/livretudes/basiques/litteraturenumerique/13_basiquesLN.php (page consultée le 28 février 2008).
- BOULLAY, B. de [s.d.] : *Explication de texte*. En ligne : <http://www.lesfilmsminute.com/explication/> (page consultée le 29 février 2008).
- CALLE, S. [2001] : *Vingt ans après*. En ligne : <http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html> (page consultée le 29 février 2008).
- CLÉMENT, J. [1995] : « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », dans J.-P. Balpe, A. Lelu et I. Saleh, *Hypertextes et Hypermédias : Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris et Londres, Hermès-Lavoisier et Science Publishing. En ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm> (page consultée le 28 février 2008).
- DE GRÈVE, M. [s.d.] : « Concret/Concrete », *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. En ligne : <http://www.ditl.info/arttest/art18366.php> (page consultée le 28 février 2008).
- EMERSON, L. [2005] : « A review of: Walter Benn Michaels », *The Shape of the Signifier. 1967 to the End of History*, Princeton et Oxford, Princeton University Press. En ligne : <http://www.electronicbookreview.com/thread/endconstruction/significant> (page consultée le 28 février 2008).
- GERVAIS, B. et N. XANTHOS [1999] : « L'Hypertexte : une lecture sans fin ». En ligne : <http://www.arts.uottawa.ca/astrolabe/articles/art0036.htm> (page consultée le 28 février 2008).
- GOLTZBERG, S. [2006] : « Note sur la métaphore visuelle ». En ligne : <http://www.info-metaphore.com/articles/goltzberg-note-sur-la-metaphore-visuelle-goodman-linguistique-semiologie.html> (page consultée le 28 février 2008).
- HAYLES, K. [2007] : « Electronic Literature: What is it? », *The Electronic Literature Organization*, vol. 1 (janvier). En ligne : <http://eliterature.org/pad/elp.html> (page consultée le 28 février 2008).
- MITCHELL, J. [2007] : « A Modest "Electronic" Proposal ». En ligne : <http://www.edgewise-magazine.com/nov2007LiteratureProposal.html> (page consultée le 28 février 2008).
- MÜLLER, A. [2005] : *For all Seasons*. En ligne : <http://www.hahakid.net/forallseasons/forallseasons.html> (page consultée le 29 février 2008).
- PAPP, T. [2005] : « Poésie et ordinateur ». En ligne : http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=59 (page consultée le 28 février 2008).
- PERLOFF, M. [2006] : « Screening the Page/ Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text », dans A. Morris et T. Swiss (dir.), *New Media Poetics : Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge (MA) et Londres, MIT Press, 1-29. En ligne : <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/> (page consultée le 5 mars 2008).
- PICOT, E. [2003] : « Hyperliterature as a product? », *Trace* (printemps). En ligne : <http://edwardpicot.com/papertiger2.html> (page consultée le 28 février 2008).
- SCOCCIMARRO, B. [2007] : *Soleil amer*. En ligne : <http://www.mandelbrot.fr/> (page consultée le 29 février 2008).
- STEFANS, B. K. [2000] : *The Dreamlife of Letters*. En ligne : http://collection.eliterature.org/1/works/stefans_the_dreamlife_of_letters.html (page consultée le 3 mars 2008).
- STREHOVEC, J. [2003] : « Text as loop: on visual and kinetic textuality – Feature ». En ligne : http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_1_31/ai_113683509/pg_4 (page consultée le 28 février 2008).