



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

Year : 2019

## L'Anthologie poétique à l'ère du numérique

Chloé Revelly

Chloé Revelly, 2019, L'Anthologie poétique à l'ère du numérique

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.  
<http://serval.unil.ch>

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



NIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE  
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en français moderne

L'Anthologie poétique à l'ère du numérique

par

Chloé Revelly

sous la direction du Professeur Antonio Rodriguez

Session d'hiver 2019

## SOMMAIRE

---

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>4</b>
<b>DE L'ORGANISATION (PARA)TEXTUELLE À L'ŒUVRE.....</b>	<b>7</b>
Du papier à l'écran, l'évolution organisationnelle d'une œuvre littéraire .....	7
Du texte à la périphérie paratextuelle, vers une homogénéité du livre .....	7
L'œuvre numérique et l'éclatement d'une certaine homogénéité.....	8
L'organisation d'une anthologie papier .....	11
La structure (para)textuelle comme principe homogénéisant et définissant.....	11
Un lecteur autonome dans une structure guidante. Vers un équilibre de la curiosité, de l'indépendance et du guidage.....	15
L'organisation d'une anthologie numérique.....	16
<i>L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande</i> .....	17
Deux organisations (para)textuelles pour deux anthologies ?.....	17
Le renforcement de l'équilibre curiosité-indépendance-guidage par le numérique.....	20
<i>Dark Mirror</i> .....	21
De l'organisation (para)textuelle du livre à celle du musée.....	21
Immatérialité et matérialité: un équilibre renforcé par le numérique et le musée.....	26
L'anthologie numérique, vers une hétérogénéité homogène .....	28
<b>LA LECTURE FACE AU NUMERIQUE .....</b>	<b>31</b>
La lecture fragmentée face aux anthologies numériques.....	32
L'œuvre numérique et la naissance de la lecture fragmentée .....	32
Hypertexte, habitudes et distraction : des éléments de fragmentation .....	32
Les éléments de fragmentation face à <i>L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande</i> et à <i>Dark Mirror</i> .....	35
L'anthologie, une œuvre fragmentaire pour une lecture fragmentée ?.....	36
Les stratégies de lecture de Hayles pour aborder la fragmentation.....	36
Une lecture rapprochée de l'anthologie papier .....	37
L'anthologie numérique : entre lecture rapprochée et hyperlecture .....	38
Vers une lecture augmentée... ..	40
La revalorisation de la performance poétique.....	41
Les différents degrés de performances : de la plus complète à la lecture solitaire .....	41
La chaîne performantielle sous l'angle des nouvelles technologies .....	43
La poésie numérique : de la signifiante à la ludification.....	47

La poésie animée .....	47
Poésie et ludification : une proposition oxymorique ? .....	50
Une « visite poétiquement augmentée » : les nouveaux rapports collection-musée-visiteur ...	52
Le numérique comme outil éducatif et esthétique .....	52
Une porte d'accès à l'intimité .....	53
Peut-on encore parler de lecture ? La réalité augmentée pour résoudre le conflit de lecture ...	54
<b>LA CRÉATION D'UNE ANTHOLOGIE SUGGESTIVE .....</b>	<b>56</b>
Une anthologie ontologique .....	56
Les implications (para)textuelles .....	58
La disparition d'une architecture (para)textuelle structurante .....	58
Vers un déséquilibre anthologique .....	60
Peut-on encore parler d'anthologie ? <i>Une Constellation, tout près</i> , une anthologie reposant sur le goût individuel pour aborder la structure homogénéisante de l'œuvre .....	61
Les implications de lecture .....	63
D'une hyperlecture à une lecture rapprochée .....	63
Pour quelle lecture augmentée ? Les possibilités multimédias de la présentation des poèmes	64
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>68</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>70</b>

## INTRODUCTION

---

« Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice. »<sup>1</sup> Cette fameuse phrase de Claude Frollo, dans *Notre-Dame de Paris*, exprime la destitution de l'architecture par l'imprimerie dans son rôle de *medium* dominant. Selon Victor Hugo, jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, l'architecture reste le principal moyen communicationnel : « Dans cet intervalle il n'est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne se soit faite édifice, [...] toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments ; [...] le genre humain enfin n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre. »<sup>2</sup> Mais tout change au XV<sup>e</sup> avec l'invention de l'imprimerie. C'est désormais cette dernière qui devient le principal mode d'expression : « L'idée capitale de chaque génération ne s'écrirait plus avec la même matière et de la même façon, [...] le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. »<sup>3</sup> C'est ainsi que le livre tue l'édifice, que l'invention d'un nouveau support communicationnel permet le remplacement d'un *medium* dominant. L'invention de l'électronique, au XX<sup>e</sup> siècle, peut être appréhendée de la même manière. Certains prédisent déjà la mort du livre, tué par le monde digital. Il semble en tout cas incontestable que l'univers électronique occupe une place de plus en plus dominante en tant que support médiatique. En exploitant un grand nombre de textes, le numérique par sa nouvelle matérialité prolonge, interroge et même redéfinit le livre et la lecture.

Dans ce travail, nous nous proposons donc d'étudier des œuvres sur un format numérique. Pour ce faire, nous interrogerons l'interaction d'un genre littéraire sur papier avec ce même genre sur écran. Le genre que nous avons choisi d'explorer est celui de l'anthologie. L'anthologie permet d'aborder l'impact du changement du support matériel, car sa structure (choix des poèmes, répartition, paratexte) joue un rôle déterminant non seulement dans la réception des textes, mais aussi dans la définition du genre. En effet, plusieurs critiques s'accordent à dire que ce qui définit l'anthologie c'est la réflexion qu'elle propose sur un champ littéraire par le biais de sa structure, la distinguant ainsi d'autres formes recueillant de courts textes. Selon E. Fraisse, penseur incontournable sur les anthologies, « ce sont bien [l]es critères d'organisation et l'importance du péri-texte qui constituent les principaux éléments de définition de l'anthologie et la différencient des autres formes, lointaines ou apparentées, de recueil et de rassemblement littéraire. »<sup>4</sup> Créer une anthologie numérique amène nécessairement des modifications matérielles et donc paratextuelles (puisqu'un texte numérique

---

<sup>1</sup> HUGO, 1975 [1832], p. 174.

<sup>2</sup> HUGO, 1975 [1832], p. 181-182.

<sup>3</sup> HUGO, 1975 [1832], p. 175.

<sup>4</sup> FRAISSE, 1997, p. 95.

s'organise différemment d'un texte imprimé)<sup>5</sup>. Ces modifications paratextuelles ont ainsi des impacts sur notre conception de l'anthologie et sur la manière dont elle est reçue.

Pour ce faire, nous travaillerons sur trois anthologies numériques. Les deux premières ont été développées par l'université de Lausanne et s'intègrent au Printemps de la poésie 2018, festival poétique dirigé par Antonio Rodriguez, professeur à l'université de Lausanne.<sup>6</sup> Ces projets de recherches, qui ne se définissent toutefois pas comme tels, permettent de questionner la nouvelle matérialité de l'œuvre numérique, notre relation à celle-ci, le rôle de l'auteur et du lecteur, la place que la poésie occupe à l'ère du numérique, et d'autres sujets encore. La première de ces deux œuvres est une anthologie vidéo de la poésie romande. Elle a été créée par Antonio Rodriguez et Nadejda Magnenat. *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* est constituée d'une trentaine de vidéos de 7 minutes chacune. Celles-ci présentent sur un fond bleu des poètes romands contemporains récitant à voix nue une sélection de leurs poèmes.<sup>7</sup> Cette anthologie valorise ainsi des aspects invisibles sur papier : la performance, la voix, le visuel. Si cette première anthologie se revendique clairement comme telle, la seconde ne le fait en revanche pas. Cette dernière est décrite comme une « visite poétiquement augmentée »<sup>8</sup> de l'exposition « Je suis ton père ! », ayant lieu à la Maison d'Ailleurs. L'exposition, créée par Marc Atallah (directeur de la Maison d'Ailleurs et maître d'enseignement et de recherche à l'université de Lausanne), propose une « réflexion sur la capacité des mythes, anciens et modernes, à éclairer notre quotidien, notre société et notre expérience »<sup>9</sup> à partir de la saga *Star Wars* et du travail de treize artistes contemporains et internationaux. La visite augmentée, aussi intitulée *Dark Mirror*, est intégrée à cette exposition; elle est dissimulée dans celle-ci. Par le biais d'une application, il est possible de scanner certaines œuvres du musée et d'obtenir des poèmes en résonance avec l'exposition. Ces poèmes, sélectionnés par Antonio Rodriguez, datent du XIX<sup>e</sup> siècle, mais se trouvent réorientés par la problématique de l'exposition. Les grands poètes du XIX<sup>e</sup> siècle résistants face à l'empire napoléonien se réfléchissent ainsi avec les *Jedi* combattant eux aussi leur propre Empire. La lecture des poèmes n'est plus la même; elle est mise en regard avec les œuvres, dont la réception est alors conditionnée. Il est possible de considérer *Dark Mirror* comme une anthologie poétique du XIX<sup>e</sup> siècle mettant en scène les interactions entre pouvoir et résistance, et entre poésie canonique et culture populaire. La troisième anthologie n'est par contre pas encore développée. Elle est encore à l'état de projet, c'est pourquoi

---

<sup>5</sup> Même sur une liseuse, format numérique à notre sens le plus proche de l'imprimé, l'organisation de l'œuvre se modifie.

<sup>6</sup> PRINTEMPS DE LA POÉSIE, <http://printempspoesie.ch/wordpress/> (18.09.18).

<sup>7</sup> POÉSIE ROMANDE, <http://www.poesieromande.ch/wordpress/anthologie-video-de-la-poesie-romande/> (20.03.18).

<sup>8</sup> PRINTEMPS DE LA POÉSIE. *DARK MIRROR* : <http://printempspoesie.ch/wordpress/event/dark-mirror-finissage-du-printemps/> (09.04.18).

<sup>9</sup> MAISON D'AILLEURS, 2017, p. 3.

nous lui consacrerons une place à part. Elle est également dirigée par Antonio Rodriguez et s'intégrera à l'exposition « Digital Lyric. Beyond the Book », qui aura lieu en décembre 2019 au château de Morges. Cette anthologie devrait fonctionner sur un principe similaire à celui de l'application de distribution de musiques, Spotify. Elle devrait disposer d'une base de données de poèmes à partir de laquelle le lecteur pourrait constituer sa propre bibliothèque, soit sa propre anthologie. L'anthologie serait donc mouvante et propre à chaque lecteur.

Ces trois anthologies jouent chacune à leur manière avec leur nouveau support. Elles embrassent une nouvelle matérialité, qui les ancre dans l'actualité littéraire et électronique. Par leurs innovations poétiques, elles permettent de réfléchir à la constitution d'une œuvre numérique et aux nouveaux rapports à celle-ci. Pour aborder ces novations inédites et le tournant qu'empruntent ces anthologies, nous avons choisi de procéder en trois temps. Les deux premières parties concerneront *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror*. Nous nous intéresserons d'abord à l'organisation d'une anthologie papier, qui joue un rôle majeur dans la définition du genre, et à la manière dont celle-ci se modifie lorsque l'œuvre devient numérique. Puis, nous analyserons les conséquences sur la lecture, à travers les concepts de lecture fragmentée et de lecture augmentée. Enfin, dans un troisième temps, nous étudierons l'anthologie suggestive. Cette dernière est séparée des deux autres anthologies, à cause de son statut encore inabouti. Nous aborderons néanmoins cette œuvre selon la même structure : d'abord les bouleversements organisationnels puis ceux de lecture. Nous introduirons, cependant, au préalable le fonctionnement de l'application.

## DE L'ORGANISATION (PARA)TEXTUELLE À L'ŒUVRE

---

Dans cette partie, nous aimerions d'abord démontrer qu'une œuvre se caractérise par son homogénéité et sa cohérence interne. C'est principalement son paratexte qui lui attribue cette unicité. Dans une anthologie, l'architecture et la sélection textuelles importent cependant tout autant que le paratexte. Nous verrons dans un premier temps que l'homogénéité d'une œuvre traditionnelle non anthologique a tendance à se briser lorsque celle-ci est digitalisée. Puis, dans un second temps, nous nous intéresserons aux anthologies, d'abord imprimées puis numériques. Nous verrons comment l'organisation paratextuelle et textuelle est primordiale dans la définition de ce genre littéraire et comment celles-ci se modifient sur un écran. Il sera question d'interroger les relations entre ces organisations et l'œuvre anthologique, et de voir si celles-ci se maintiennent ou s'altèrent sur un support numérique. Enfin, nous terminerons cette dernière partie en croisant les conclusions tirées dans la première partie (sur la rupture de l'homogénéité de l'œuvre provoquée par le numérique) avec l'anthologie numérique, et constaterons que l'anthologie digitale maintient son unicité grâce à son caractère hétérogène.

### DU PAPIER À L'ÉCRAN, L'ÉVOLUTION ORGANISATIONNELLE D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE

Dans cette première partie, nous nous intéressons donc à la manière dont une œuvre papier est organisée et comment cette organisation la rend homogène. Puis, nous verrons que le numérique a tendance à ébranler la cohérence interne de l'œuvre. Cette section nous permettra de confronter, en fin de chapitre, l'anthologie à une œuvre traditionnelle et de constater si celles-ci subissent les mêmes changements en étant numérisées.

#### *Du texte à la périphérie paratextuelle, vers une homogénéité du livre*

L'organisation paratextuelle joue un rôle considérable dans la perception d'une œuvre littéraire. Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art* et dans *Seuils* démontre très bien son importance. Dans *L'Œuvre de l'art*, G. Genette illustre le lien interdépendant entre un texte et sa manifestation physique. C'est l'association de ces deux éléments qui constitue l'œuvre. Une œuvre est donc composée de ce que G. Genette nomme des « propriétés constitutives » et des « propriétés contingentes ». Les propriétés constitutives sont ce qui est inaltérable : le texte. Tandis que les propriétés contingentes sont au contraire altérables, elles sont donc les manifestations physiques de l'œuvre, la matérialité : « Les propriétés constitutives d'une œuvre littéraire [...] sont celles qui définissent son "identité orthographique" : [...] il s'agit en somme de son identité linguistique, en

amont de toute séparation entre l'écrit et l'oral, et que doivent respecter, pour être correctes, toute inscription ou toute profération. Les propriétés contingentes d'une inscription ou d'une profération sont celles qui ne caractérisent que le mode de manifestation : choix graphique, timbre, débit, etc. »<sup>10</sup> Ce n'est donc pas uniquement le texte qui constitue l'œuvre littéraire, mais aussi son incarnation physique.

Mais, contrairement au texte qui est immuable, la manifestation de l'œuvre est variée et donc multiple. Un livre existe, en effet, généralement en plusieurs éditions. De même, le passage au numérique donne aussi une nouvelle forme physique à l'œuvre : « Si l'objet d'immanence [le texte] est unique, sa manifestation se ramifie, virtuellement à l'infini, en genres, espèces et variétés de toutes sortes. »<sup>11</sup> *L'Œuvre de l'art* revalorise ainsi les propriétés physiques, et donc matérielles, d'une œuvre. Une œuvre imprimée et une œuvre numérique, bien que contenant le même texte, ne sont pas les mêmes œuvres. De même, deux éditions différentes d'un même texte constituent deux œuvres différentes. C'est l'association d'un texte à une matérialité qui fonde l'œuvre. Les propriétés physiques d'une œuvre importent donc tout autant que le texte.

Bien que traitée différemment, cette même idée se retrouve dans *Seuils*. G. Genette y démontre que c'est le paratexte, qui associé au texte, constitue le livre : « Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre. »<sup>12</sup> Un livre ne peut donc pas exister sans paratexte. C'est même grâce au paratexte qu'un texte peut se transformer en livre. En outre, non seulement le paratexte fait le livre, mais il guide aussi la lecture : « Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil* [...] qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. "Zone indécise" entre le dedans et le dehors, elle-même sans limites rigoureuses, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, "cette frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture." »<sup>13</sup> Le paratexte joue donc un rôle fondamental : en plus de constituer le livre, il guide la lecture.

En donnant une telle importance au paratexte et à la matérialité d'une œuvre, G. Genette revalorise ainsi l'organisation du livre qui est cohérente avec le texte. L'organisation fait donc sens avec le texte. Souvent considéré comme périphérique, le paratexte permet pourtant l'homogénéisation de l'œuvre.

---

<sup>10</sup> GENETTE, 2010, p. 120.

<sup>11</sup> GENETTE, 2010, p. 14.

<sup>12</sup> GENETTE, 1987, p. 7.

<sup>13</sup> GENETTE, 1987, p. 7-8.

## *L'œuvre numérique et l'éclatement d'une certaine homogénéité*

L'homogénéité d'une œuvre littéraire peut être ébranlée avec le passage au numérique. R. Chartier dans son article « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manière de lire »<sup>14</sup> explique comment le numérique modifie les ordres des discours et des priorités et ébranle ainsi l'homogénéité de l'œuvre. Tout d'abord, Roger Chartier souligne que les discours sur papier sont reconnaissables par une matérialité qui leur est propre. Un journal par exemple diffère dans ses propriétés contingentes d'une lettre, d'une revue ou d'un livre.<sup>15</sup> Or, selon R. Chartier, sur format digital, les objets du discours ne sont plus différenciables par leur matérialité : « C'est le même support, en l'occurrence l'écran de l'ordinateur, qui fait apparaître face au lecteur les différents types de textes qui, dans le monde de la culture manuscrite et *a fortiori* de la culture imprimée, étaient distribués entre des objets distincts. »<sup>16</sup> L'homogénéité de l'œuvre, rendue cohérente par les composantes physiques de l'œuvre, se trouve ainsi perturbée, puisque le discours n'est plus identifiable par son objet-support.

Cependant, si nous parlons d'*ébranlement de l'homogénéité* et non d'*hétérogénéité* c'est bien parce que la proposition de R. Chartier peut être nuancée. S'il est vrai que le genre d'un discours n'est plus immédiatement reconnaissable à partir de sa manifestation physique, il n'en reste pas moins qu'il possède encore certaines propriétés contingentes qui permettent de le différencier d'autres genres discursifs. Un article de journal sur le web est généralement identifié comme tel, avant d'avoir commencé la lecture dudit article. C'est donc que sa matérialité suggère son appartenance à un genre. Il n'en reste pas moins qu'il est tout de même plus difficile de percevoir le genre, car le support reste le même pour tous les discours.

La rupture de l'ordre des priorités, quant à elle, se caractérise par la possibilité qu'a le lecteur de modifier non seulement la mise en page, mais aussi le contenu textuel. Se crée alors une distinction entre les textes sur les réseaux, dans lesquels le lecteur peut modifier le contenu (celui-ci devient alors en quelque sorte un co-auteur), et les éditions numériques où le texte est fixé, par respect de l'intentionnalité de l'auteur; dans ce second cas, le lecteur ne peut alors plus qu'interférer dans la mise en page.<sup>17</sup> Même si dans le second cas la modification semble moins importante que dans le premier, on assiste tout de même à une rupture importante. En poussant le principe de *L'Œuvre de l'art* à l'extrême, si le lecteur change la manifestation physique du texte, il crée une nouvelle œuvre, puisque c'est l'association des propriétés constitutives aux propriétés contingentes qui la constitue (dit plus simplement : propriétés constitutives + propriétés contingentes = œuvre, si l'on change un

---

<sup>14</sup> CHARTIER, 2006.

<sup>15</sup> CHARTIER, 2006, § 5.

<sup>16</sup> CHARTIER, 2006, § 10.

<sup>17</sup> CHARTIER, 2006, § 15-18.

élément de l'addition, la somme ne sera plus la même). De même, si le lecteur modifie les propriétés constitutives (le texte), il créera aussi une nouvelle œuvre. Modifier l'ordre des priorités a ainsi des impacts sur l'homogénéité de l'œuvre, prévue par sa matérialité ou son texte.

Malgré la modification de ces deux ordres par le format numérique, il existe toujours un paratexte qui homogénéise l'œuvre, bien qu'ébranlée. C'est avec l'apparition de l'hyperlien que la cohésion de l'œuvre risque de réellement éclater. L'hyperlien permet de passer d'un élément textuel à un autre sans avoir à recourir au paratexte de ce dernier. Il est un vecteur intertextuel, permettant le déplacement d'un texte vers un second. Il redéfinit ainsi la notion d'unicité de l'œuvre, puisqu'il peut amener le lecteur au sein d'un autre texte sans passer par la structure paratextuelle nécessaire d'une œuvre imprimée. R. Chartier le dit d'ailleurs très bien dans son article « Du Codex à l'Écran. Les trajectoires de l'écrit » : « Aux relations de contiguïté établies dans l'objet imprimé, elle [la révolution du texte électronique] oppose la libre composition de fragments indéfiniment manipulables; à la saisie immédiate de la totalité de l'œuvre, rendue visible par l'objet qui la contient, elle fait succéder la navigation au très long cours dans des archipels textuels sans rives ni bornes ».<sup>18</sup> L'hyperlien participe donc à la rupture (partielle en tout cas) de l'homogénéité de l'œuvre prévue par l'éditeur ou l'auteur. Il invite à considérer le texte comme des archipels sans rives ni bornes.

Que l'hyperlien amène le lecteur au cœur d'un roman ou sur une définition du dictionnaire, le passage en question sera lu selon l'extrait précédent sans passer par la structure unifiante qui orientait la lecture. La lecture n'est donc plus guidée par le paratexte, ce seuil qui « commande toute la lecture », mais par la lecture précédente. Par ses lectures précédentes, le lecteur construit alors lui-même la signification. Ce sont elles qui orientent dorénavant la lecture. L'hyperlien introduit donc de changements considérables dans notre perception de l'œuvre. Celle-ci n'est plus considérée comme homogène et unie; elle devient partielle et fragmentée. En outre, le sens n'est plus induit par le paratexte, mais par le parcours de lecture.

Le passage d'un texte imprimé sur un écran introduit donc des modifications importantes dans la conception de l'œuvre. Le texte a beau être le même (même si nous avons vu qu'avec l'ordre des priorités de R. Chartier, il peut parfois être modifié par le lecteur), la modification de la matérialité peut introduire une rupture de la cohérence interne de l'œuvre. Qu'en est-il de l'anthologie ? Ce genre littéraire, dont le paratexte joue un rôle primordial dans la définition du genre et dont la structure textuelle est déjà morcelée, se semble se prêter particulièrement bien à un questionnement sur les implications de son passage du papier à l'écran.

---

<sup>18</sup> CHARTIER, 1994, p. 69.

*La structure (para)textuelle comme principe homogénéisant et définissant*

Afin de voir les modifications organisationnelles qu'entraîne le numérique, nous devons d'abord observer comment une anthologie papier s'organise. Le paratexte joue un rôle considérable dans la conception et la réception d'une anthologie. À cause de sa structure particulière, une anthologie nécessite un paratexte fort et cohérent. En effet, contrairement à un livre traditionnel, dans lequel le paratexte s'articule autour d'un texte unique et précis (comme un roman par exemple), l'anthologie, elle, contient plusieurs textes. Le paratexte ne s'organise donc plus autour d'un texte simple et homogène, mais autour d'une multitude de textes. *L'Anthologie des littératures de langue française* de J.-P. Beaumarchais et D. Couty offre un bon témoignage de la multitude de textes que peut renfermer une anthologie par son imposante matérialité et par sa préface : « Offrir en deux volumes un choix significatif de textes extraits des œuvres majeures de la littérature française et francophone, et cela du Moyen Âge à nos jours : telle est la première ambition de cet ouvrage. Cependant, malgré l'ampleur du projet, il y aurait beaucoup de présomption à prétendre que les centaines de poèmes, de scènes de théâtre, de fragments romanesques ici rassemblés expriment toute la richesse d'un domaine littéraire aussi vaste. »<sup>19</sup> Cette anthologie propose donc un foisonnement de textes et cela est propre à ce genre littéraire. Le terme même de « l'anthologie » rappelle cette polytextualité. Issue du grec *anthologeîn*, signifiant « cueillette des fleurs »,<sup>20</sup> l'anthologie peut être vue comme un bouquet de fleurs, qui est le résultat d'un processus de sélection et d'arrangement floral. Chaque poème est ainsi choisi et assemblé, comme une fleur dans un bouquet. Souvent utilisée par la critique,<sup>21</sup> cette métaphore florale illustre bien l'aspect polytextuel qui fonde l'anthologie.

Mais cette particularité définit aussi d'autres genres littéraires. Il existe en effet d'autres types de livres qui contiennent plusieurs textes. C'est notamment le cas du recueil. Celui-ci ne se compose pas d'un texte unique, mais de plusieurs. *Les Petits Poèmes en prose* de Baudelaire, *Les Fables* de La Fontaine, *Les Nouvelles extraordinaires* d'Edgar Poe, *Les Histoires ou contes du temps passé* de Perrault sont tous des recueils de genres différents (de poésie, de fables, de nouvelles et de contes), qui se caractérisent par leur polytextualité. L'anthologie et le recueil semblent donc assez proches dans leur composition textuelle.

---

<sup>19</sup> BEAUMARCHAIS, COUTY, 1988, i.

<sup>20</sup> BENOIST, 2014, p. 17.

<sup>21</sup> FRAISSE, 1997, p. 11; BONHERT, GEVREY, 2014, p. 14; HOPKINS, 2008, p. 287.

Cependant, la critique les place souvent en opposition,<sup>22</sup> comme si ceux-ci formaient une véritable dichotomie. Il est vrai que malgré la similitude de leur structure polytextuelle, l'anthologie et le recueil se distinguent et même peuvent s'opposer. Comme l'a relevé I. Doucet, c'est principalement sur le plan de l'intentionnalité que réside le conflit entre l'anthologie et le recueil.<sup>23</sup> C'est en effet l'intention *auctoriale* qui constitue le facteur déterminant du recueil, alors que c'est l'intention *éditoriale* qui est déterminante dans une anthologie : « Le recueil s'avère généralement le fruit de l'initiative d'un auteur et non du travail de sélection et de critique que suppose le travail de l'anthologiste. L'écrivain est, ce faisant, le seul maître à bord : responsable tout à la fois de la création des textes et du recueil qui les réunit. »<sup>24</sup> Dans un recueil, c'est donc l'auteur qui écrit, choisit et agence les textes. Tandis que dans une anthologie, c'est l'éditeur qui choisit et agence des textes qu'il n'a pas écrits (ou du moins pas totalement).<sup>25</sup>

Ces deux intentionnalités, qui induisent des conséquences sur le choix des poèmes, sur leur articulation et donc sur leur lecture, reposent sur des logiques tout à fait différentes. Nous avons décidé d'emprunter à R. Audet les termes de « logique du tout et du disparate », afin de mieux comprendre ce qui différencie le recueil de l'anthologie.<sup>26</sup> Ces termes ne sont pas directement mis en rapport avec l'anthologie par R. Audet, ils s'y prêtent cependant assez bien. La logique du recueil se situe généralement du côté du disparate, celui-ci « ne contraint [en effet] pas les textes à [une] structure englobante ». <sup>27</sup> Même si la réception peut lire le recueil de manière « englobante », le recueil n'est en général pas dirigé par une ligne directrice, unifiant les différents textes au sein du livre.<sup>28</sup> Les textes restent épars, disparates. L'anthologie en revanche relève davantage d'une logique du tout. Non pas qu'elle rassemble la totalité d'un sujet en son sein, mais parce que les textes ensemble forment un tout cohérent et uniforme. Ils visent « une totalité, celle du livre ». <sup>29</sup> Ils créent ainsi une unicité. C'est pour cela que N. Preiss nous invite à considérer *Les Fleurs du Mal* comme une anthologie, plutôt que comme un recueil.<sup>30</sup> Baudelaire y crée une cohérence interne, qui fait tendre le recueil vers une totalité unifiante.

---

<sup>22</sup> FRAISSE, 1997, p. 11; BONHERT, GEVREY, 2014, p. 14.

<sup>23</sup> DOUCET, 2003, p. 7.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Il arrive que des anthologues introduisent certains de leurs textes dans leur propre anthologie. Cependant, ce procédé n'est pas apprécié de tous. R. Caillois dit à propos de l'*Anthologie de la littérature fantastique* de J. L. Borges : « Je ne trouve pas non plus très correct d'y avoir mis M.L.D. et Borges lui-même. D'ordinaire qui fait une anthologie évite de s'y placer » (LOUIS, 2014, p. 471).

<sup>26</sup> AUDET, 2003, p. 213-222.

<sup>27</sup> Audet, 2000, p. 27 dans DOUCET, 2003, p. 207.

<sup>28</sup> DOUCET, 2003, p. 207.

<sup>29</sup> AUDET, 2003, p. 214.

<sup>30</sup> PREISS, 2014, p. 125-126.

C'est grâce à son appareil critique que l'anthologie guide la lecture des différents textes vers une orientation précise. Par son paratexte (préface, notes, introduction, etc.), elle offre un point de vue sur le littéraire; elle apporte une réflexion. E. Fraisse, célèbre pour son ouvrage sur *Les Anthologies en France*, maintient « [qu']en l'absence d'un regard organisateur, lisible dans l'appareil critique, préface ou postface, notices bio-bibliographiques, notes explicatives, sans mise en ordre immédiatement perceptible des textes retenus, il ne saurait y avoir anthologie véritable. »<sup>31</sup> Et ce regard organisateur ne réside pas uniquement dans le paratexte. Si ce dernier permet de l'explicitier, l'organisation textuelle permet d'illustrer le propos. Les textes ne sont effectivement pas structurés aléatoirement dans une anthologie.<sup>32</sup> Leur articulation fait sens. Elle tend vers une réflexion. Jane Everett considère même que la configuration des textes importe plus que le paratexte, car l'organisation peut suffire à elle seule à exprimer une pensée; il est ainsi possible de se passer du paratexte.<sup>33</sup> C'est donc à travers une organisation que nous nommons (para)textuelle que l'anthologie pense une réalité littéraire. C'est grâce à un paratexte et à une architecture textuelle (et implicitement à une sélection textuelle) que l'anthologie donne à penser. Celle-ci fonctionne par conséquent bien selon une logique unifiante, dans laquelle la pluralité des textes apporte une réflexion critique. Il est possible que l'entreprise échoue du côté de la réception, néanmoins une anthologie dans sa démarche demeure plus qu'une compilation : l'anthologie essaie d'orienter et de lier les textes dans une unité.

L'architecture (para)textuelle joue donc un rôle considérable dans la compréhension et dans la définition même d'une anthologie. Les préfaces<sup>34</sup> des anthologies jouent ainsi un rôle primordial. Elles permettent d'expliquer aux lecteurs la ligne directrice, qui anime l'anthologie et qui crée une logique unifiante. Par exemple, dans l'incontournable *Anthologie de la poésie française* de J. Orizet, ce dernier explique l'objectif de son anthologie dans la préface : « Il s'agit seulement de restituer à la poésie française tout son espace temporel, de dégager les lignes de force selon lesquelles elle s'est développée continuellement dans notre littérature comme un genre majeur, de dessiner selon ses vertus intrinsèques l'univers de langage dans lequel elle nous invite à entrer. »<sup>35</sup> J. Orizet explique donc clairement que son projet littéraire relève d'une perspective historique. Et cet objectif en ressort fortement dans l'organisation textuelle de l'œuvre : « Notre présentation chronologique,

---

<sup>31</sup> FRAISSE, 1997, p. 96.

<sup>32</sup> Déjà dans une des premières anthologies grecques anciennes, on peut retrouver une structure textuelle signifiante. Cf. GUERRERO, 2000, p. 35-45.

<sup>33</sup> EVERETT, 2010, p. 59.

<sup>34</sup> Le terme « préface » est à comprendre dans un sens genettien : « Je nommerai ici *préface*, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, constituant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède » (GENETTE, 1987, p. 150).

<sup>35</sup> ORIZET, 1998, p. 7.

avec son découpage en chapitres, vise donc à faire ressortir cette continuité historique de la poésie française, et à mettre également en relief son articulation par grandes périodes correspondant aux étapes-clés de son évolution. »<sup>36</sup> L'organisation (para)textuelle, (ici préface, structure et choix textuels) joue donc un rôle crucial dans la création d'une unicité, qui lie pourtant des textes appartenant à des auteurs et à des époques différents. Cette volonté de créer une homogénéité se perçoit également bien dans *L'Anthologie des littératures de langue française* de J.-P. Beaumarchais et D. Couty. Ceux-ci disent vouloir « que chacun de ces extraits fût comme un fil d'Ariane conduisant du fragment à l'œuvre entière. »<sup>37</sup>

L'anthologie relève donc bien d'une logique unifiante : les auteurs expliquent généralement leurs intentions dans la préface et ces intentions se reflètent dans l'arrangement textuel de l'œuvre. Nous aimerions encore nous arrêter sur un dernier exemple, celui d'*Une Constellation, tout près* de Philippe Jaccottet. Le cas de l'anthologie de Ph. Jaccottet est singulier, car celle-ci relève d'une logique unifiante par l'absence d'une organisation particulière. Dans sa préface, Philippe Jaccottet dit : « Pour moi, je n'ai voulu recueillir ici que les poèmes français de ce siècle qui, à des degrés divers et pour des raisons diverses, m'ont été à quelques moments des occasions de plaisir, d'émotion, d'admiration : et dont le rayonnement durait encore à mes yeux, fût-il, dans certains cas, un peu affaibli et, dans d'autres, arrivé, avec le temps. »<sup>38</sup> Jaccottet place donc son goût comme motif structurant et non pas un aspect plus objectif comme une perspective historicisante. Ce n'est pas une objectivité qui va fonder l'organisation de l'œuvre, mais bien la subjectivité de l'auteur. Il n'y a donc ni logique chronologique, ni géographique, ni thématique dans l'anthologie de Ph. Jaccottet. Pourtant, cette dernière relève tout de même d'une logique unifiante, puisque le goût de l'auteur crée une unicité parmi les textes; il est le fil d'Ariane qui conduit les fragments à l'œuvre entière. Par conséquent, même une anthologie basée sur la subjectivité et l'absence de volonté critique peut être animée par une logique unifiante. Celle-ci se manifeste dans la structure paratextuelle et dans la sélection textuelle de l'œuvre.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> ORIZET, 1998, p. 7-8.

<sup>37</sup> BEAUMARCHAIS, COUTY, 1988, ii.

<sup>38</sup> JACCOTTET, 2002, p. 8.

<sup>39</sup> Pour plus d'informations sur l'organisation (para)textuelle d'*Une Constellation, tout près* cf. p. 60-61 et MAYAUX, 2011.

*Un lecteur autonome dans une structure guidante. Vers un équilibre de la curiosité, de l'indépendance et du guidage*

La logique unifiante d'une anthologie peut être remise en question par le parcours de lecture. En effet, même si l'anthologue a créé une structure unifiante et cohérente, ce n'est pas pour autant que le lecteur va suivre ladite structure. Comme le fait justement remarquer S. Schmid, dans son article « The Act of Reading an Anthology », une anthologie n'est presque jamais lue de manière linéaire.<sup>40</sup> La Pléiade utilise d'ailleurs cette notion comme argument de vente au dos de la quatrième de couverture de son *Anthologie de la poésie française* : « L'important est sans doute que le lecteur demeure le maître du jeu, qu'il se sente libre de fixer le but de sa promenade, de régler le rythme de son pas, d'emprunter tantôt les allées principales, tantôt les chemins de traverse. Autant de lecteurs, autant d'anthologies. »<sup>41</sup> L'organisation prévue par l'auteur est alors inopérante, partiellement en tout cas, puisque l'ordre de lecture ne va plus dépendre de l'organisation prévue par l'anthologue, mais des choix du lecteur. S. Schmid dit dans son article : « How the [...] poems are read depends on the order – not so much the anthologist's order but the order of reading. [...] The images that are formed in the reader's head depend on the way he steers through the pages, and that again determines any further movement. [...] The reader may follow the viewpoints of the speakers/protagonists but depending on the order he chooses, new combinations of varying viewpoints are possible. »<sup>42</sup> Ce n'est donc plus l'anthologue qui dicte l'ordre de lecture des textes, c'est le lecteur. L'orientation voulue par l'anthologue, qui devait donner un regard critique sur le littéraire, est alors ignorée; elle est réduite à néant.

Mais l'est-elle réellement ? A.-E. Halpern considère que le propos de La Pléiade, plaçant le lecteur comme le « maître du jeu », est un « mensonge commercial ».<sup>43</sup> Selon lui « L'anthologie travaille [...] à la réception, elle la force, la conduit, fait et défait notre mémoire de lecteur. »<sup>44</sup> Pour A.-E. Halpern, un lecteur est donc toujours influencé par la structure (para)textuelle. Qu'il choisisse ou non de lire les textes de manière linéaire, le lecteur reste conditionné par la pensée de l'anthologue, ne serait-ce que parce que c'est ce dernier qui a sélectionné les textes de l'anthologie. A.-E. Halpern est peut-être un peu trop catégorique lorsqu'il parle de « mensonge commercial », toutefois nous pensons effectivement que le lecteur ne peut se défaire totalement de l'intention éditoriale. S. Schmid, toujours dans le même article, montre bien comment le lecteur est à la fois le « maître du jeu » et à la fois dépendant de l'organisation éditoriale. S. Schmid explique que le lecteur peut

---

<sup>40</sup> SCHMID, 2004, p. 57.

<sup>41</sup> LA PLÉIADE : <http://www.la-pleiade.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-de-la-Pleiade/Anthologie-de-la-poesie-francaise-I-II> (25.04.18).

<sup>42</sup> SCHMID, 2004, p. 63.

<sup>43</sup> HALPERN, 2014, p. 462.

<sup>44</sup> *Ibid.*

choisir son ordre de lecture (qui fait sens par rapport aux lectures précédentes non prévues par l'éditeur), mais qu'en parallèle les blancs entre les textes le ramènent toujours à la forme éditoriale et l'invitent à réfléchir : « Unlike novels, volumes of poetry and anthologies have visible blanks on their very pages to set off the poems from one another. These suspend the connectability between the individual textual segments yet simultaneously make the reader want to bridge them, to negotiate his own connections. The very blanks on the page are the food of the readerly imagination. This readerly imagination works together with the model imposed by the anthologist. »<sup>45</sup> Par les blancs entre les textes, le lecteur revient ainsi à la structure prévue par l'anthologue; il revient à l'axe organisateur.<sup>46</sup> Le lecteur reste donc conditionné par l'architecture anthologique.

Par conséquent, dans une anthologie le lecteur jouit d'une certaine autonomie, mais la structure (para)textuelle prévue par l'anthologue le rappelle toujours vers une certaine pensée. Il oscille ainsi dans son parcours de lecture entre autonomie et tutelle structurale. E. Fraisse explique justement qu'une anthologie doit reposer sur un point d'équilibre entre curiosité, indépendance et guidage.<sup>47</sup> C'est l'équilibre entre ces trois pôles qui caractérise l'anthologie. Qu'en est-il lorsque l'œuvre repose sur un support électronique ? Retrouve-t-on ce même équilibre ? Nous savons qu'une œuvre littéraire traditionnelle voit son homogénéité être ébranlée lors de son passage sur un écran, que se passe-t-il quand l'unicité de l'œuvre ne repose que sur la structure (para)textuelle ?

## L'ORGANISATION D'UNE ANTHOLOGIE NUMÉRIQUE

Pour répondre à ces questions, nous nous intéresserons donc à *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*, dirigée par Antonio Rodriguez et Nadejda Magnenat, et à la visite augmentée de l'exposition « Je suis ton père ! », intitulée *Dark Mirror*, dont la direction peut être attribuée à Antonio Rodriguez, responsable des choix des poèmes, Marc Atallah, responsable de la sélection des œuvres muséales (auxquels les poèmes sont rattachés), et à Stanislas Romanowski, concepteur musical.<sup>48</sup> Nous allons tâcher d'analyser la structure (para)textuelle des deux œuvres numériques. Nous pourrions ainsi constater si l'équilibre curiosité-indépendance-guidage se maintient ou non et

---

<sup>45</sup> SCHMID, 2004, p. 64.

<sup>46</sup> LOUIS, 2014, p. 479.

<sup>47</sup> FRAISSE, 1997, p. 266.

<sup>48</sup> Nous pouvons déjà constater par la nomination des auteurs une distanciation avec l'anthologie traditionnelle papier. Il existe, en effet, plusieurs couches d'intervention en raison du caractère multimédia de l'œuvre. Et ces couches d'intervention entraînent une modification de la notion d'auteur. Nous n'avons plus affaire à un auteur responsable de tous les choix, mais à plusieurs personnes ayant des responsabilités différentes, qui sont pourtant inextricablement liées.

si les deux œuvres conservent leur caractère anthologique, à savoir leur cohérence interne, ou si celles-ci perdent leur homogénéité.

### L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande

*Deux organisations (para)textuelles pour deux anthologies ?* — Aborder l'organisation de *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* est complexe, car celle-ci est dispersée sur deux pages différentes : le site web [poesieromande.ch](http://www.poesieromande.ch)<sup>49</sup> et la plateforme [YouTube.com](https://www.youtube.com).<sup>50</sup> On pourrait donc être tentés d'attribuer deux structures (para)textuelles (ou (para)vidéographiques)<sup>51</sup> à l'anthologie. Cependant, seul le site [poesieromande.ch](http://www.poesieromande.ch) contient réellement les éléments (para)textuels. Comme [YouTube.com](https://www.youtube.com) reste avant tout une plateforme, il ne peut offrir une véritable organisation (para)textuelle. Il fait office de lieu de dépôt destiné au partage de contenu vidéographique.<sup>52</sup> Aucune unité n'existe donc sur la plateforme. Aucune direction n'est donnée par une instance directrice. Même si [YouTube.com](https://www.youtube.com) crée une certaine orientation en suggérant les prochaines vidéos à visionner, celle-ci relève d'un algorithme entre le parcours de l'utilisateur et la vidéo regardée<sup>53</sup> et non pas de la pensée d'une autorité quelconque. L'orientation est ainsi mouvante et relève davantage de la distraction que d'une idéologique unificatrice.

[Poesieromande.ch](http://www.poesieromande.ch), par contre, offre bien une architecture (para)textuelle à l'anthologie. Le site est organisé en sept parties : « accueil », « anthologie vidéo », « assises », « événements », « enquêtes et résidences », « réseau poésie » et « sites affiliés ». Ce site web ne traite donc pas uniquement de *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*, mais touche également à d'autres événements poétiques romands, comme des assises et des enquêtes. [Poesieromande.ch](http://www.poesieromande.ch) cherche à « rassembler des actualités autour de la poésie en Suisse romande », dans lesquelles *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* s'intègre.<sup>54</sup> C'est sous l'entrée « anthologie vidéo » que se trouve ladite anthologie. Sur cette nouvelle page, se trouvent des informations (para)textuelles, comme le titre, une préface (dans le sens genettien du terme) et la liste des différents poètes, mentionnés dans un ordre précis et fixé. Les noms des poètes fonctionnent par hyperliens et amènent aux vidéos poétiques, qui se situent sur la plateforme [YouTube](https://www.youtube.com). [Poesieromande.ch](http://www.poesieromande.ch) ne partage donc pas les

---

<sup>49</sup> POÉSIE ROMANDE : <http://www.poesieromande.ch/wordpress/anthologie-video-de-la-poesie-romande/> (20.03.18).

<sup>50</sup> NARCISSE : [https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i\\_MrQewk](https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i_MrQewk) (26.04.18).

<sup>51</sup> « Le paratexte hors littérature. Car, si l'on veut bien admettre cette extension du terme à des domaines où l'œuvre ne consiste pas en un texte, il est évident que d'autres arts, sinon tous, ont un équivalent de notre paratexte. » (GENETTE, 1987, p. 373).

<sup>52</sup> « Serveur de données permettant la diffusion de contenus numériques » dans *Le Grand Robert de la langue française*, « plateforme » : <https://gr.bvdep.com/robert.asp> (20.09.18).

<sup>53</sup> DAVIDSON, LIEBALD, LIU, NANDY, VAN VLEET, 2010, p. 294.

<sup>54</sup> POÉSIE ROMANDE : <http://www.poesieromande.ch/wordpress/le-projet/> (26.04.18).

vidéos, car ces dernières sont trop lourdes pour le site; elle se contente de fournir l'appareil critique et l'organisation de l'anthologie. Ces informations sont de tailles, car elles permettent de guider le « lecteur-visionneur »<sup>55</sup> vers une connaissance qu'une autorité veut nous enseigner (les progrès technologiques rendent possible un nouveau genre de relations à la poésie et aux poètes vivants).<sup>56</sup> Ainsi, afin de pouvoir visionner les vidéos, il faut soit se rendre sur le site [poesieromande.ch](http://www.poesieromande.ch) et sélectionner un des artistes en hyperlien, soit accéder à la chaîne UNIL TV sur [YouTube.com](https://www.youtube.com/user/UNILTV),<sup>57</sup> ou Lettres UNIL.<sup>58</sup> Il est pratiquement impossible de trouver ces vidéos sur [YouTube.com](https://www.youtube.com) sans avoir recours à une des chaînes de l'Université de Lausanne, à un hyperlien externe, ou à une recherche par mots clés. C'est notamment pour cette raison que [YouTube.com](https://www.youtube.com) ne fournit pas de structure (para)textuelle de l'anthologie. Cependant, cela n'empêche pas la plateforme de posséder quelques éléments paratextuels. Sous les vidéos apparaissent, en effet, un faible appareil critique : le titre de la vidéo (« Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande – carte blanche à Narcisse »), la mention du nom de la chaîne UNIL TV et une courte préface (toujours dans le sens genettien du terme).<sup>59</sup> Ces éléments paratextuels ne sont toutefois pas rédigés par [YouTube](https://www.youtube.com), mais bien par UNIL TV. La préface de la vidéo<sup>60</sup> correspond à l'introduction de l'œuvre sur « Lettres UNIL ».<sup>61</sup> [YouTube](https://www.youtube.com) n'est donc pas responsable du paratexte; l'université de Lausanne l'est. Comme c'est cette même autorité qui est responsable de la production de *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*,<sup>62</sup> il ne devrait pas y avoir d'orientation divergente entre [poesieromande.ch](http://www.poesieromande.ch) et la chaîne UNIL TV. Néanmoins, cette dernière n'organise pas les vidéos selon le même ordre que [poesieromande.ch](http://www.poesieromande.ch) : Narcisse apparaît par exemple en quatrième position sur la chaîne, alors qu'il figure en premier sur [poesieromande.ch](http://www.poesieromande.ch). Pourquoi donc UNIL TV ne respecte pas l'architecture textuelle présente sur [poesieromande.ch](http://www.poesieromande.ch) ? Si cette dernière explicite clairement la raison de son organisation poétique (sur laquelle nous reviendrons plus tard), il ne semble pas qu'UNIL TV

<sup>55</sup> Nous reviendrons dans la partie sur la lecture augmentée sur ce terme de « lecteur-visionneur ».

<sup>56</sup> POÉSIE ROMANDE, « Préface », <http://www.poesieromande.ch/wordpress/anthologie-video-de-la-poesie-romande/> (20.03.18).

<sup>57</sup> YOUTUBE, « UNIL TV » : <https://www.youtube.com/user/UNILTV> (20.09.18).

<sup>58</sup> YOUTUBE, « Lettres UNIL » : [https://www.youtube.com/channel/UCpSn2\\_LpqfYE6A3-wcCCGtg](https://www.youtube.com/channel/UCpSn2_LpqfYE6A3-wcCCGtg) (20.09.18).

<sup>59</sup> Exemple de NARCISSE : [https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i\\_MrQewk](https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i_MrQewk) (26.04.18).

<sup>60</sup> *Ibid.*

« Ils sont trente poètes à avoir eu sept minutes de carte blanche dans un studio de l'Université de Lausanne. Tous ont eu les mêmes conditions : un fond bleu, la voix nue. C'est la première anthologie qui permet d'accéder aux lectures vivantes, au slam, à la poésie sonore aussi bien qu'à la découverte des voix d'auteurs. De chez vous, assistez à votre propre moment de partage avec les principaux poètes en Suisse romande. »

<sup>61</sup> LETTRES UNIL, « Anthologie de la poésie en Suisse romande », dans *Playlists* : [https://www.youtube.com/playlist?list=PLbRC1vU4JY\\_NC80mq1bCbplLECyIVgA1](https://www.youtube.com/playlist?list=PLbRC1vU4JY_NC80mq1bCbplLECyIVgA1) (20.09.18).

<sup>62</sup> « Une anthologie vidéo de la poésie romande, produite par l'Université de Lausanne et sa section de français », dans POÉSIE ROMANDE, « Préface », <http://www.poesieromande.ch/wordpress/anthologie-video-de-la-poesie-romande/> (20.03.18).

cherche à créer une signification à travers l'ordre des poèmes. Serait-ce un oubli ou une maladresse de la chaîne ? Cela est probable, puisque rien ne justifie ce choix explicitement. Afin de saisir l'entier de l'organisation (para)textuelle, primordiale pour les œuvres anthologiques, il faut donc nécessairement se rendre sur [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch).

Comment donc [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch) présente-t-elle l'organisation (para)textuelle et quelles en sont les visées ? Tout d'abord, [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch) exprime dans la préface sa pensée critique sur un phénomène littéraire : « Est-il encore pertinent de publier des anthologies sous forme de livre sous peine d'exclure de nombreuses pratiques vivantes de la poésie, les performances, voire des générations entières de poètes ? »<sup>63</sup> C'est autour de cette pensée qu'une homogénéité peut se créer entre les différentes vidéos : « Ce qui était lecture publique dans des lieux différents (centre d'art, librairie, théâtre...) trouve une *unité* nouvelle. Il est alors possible d'avoir de nouvelles relations à la poésie et aux poètes vivants, en faisant usage des progrès technologiques. »<sup>64</sup> L'œuvre relève ainsi d'une logique unifiante, comme le veut une anthologie. En plus, d'être explicitée dans un contenu préfaciel, cette logique unifiante se manifeste également dans l'organisation vidéographique. En effet, les différentes vidéos sont articulées selon une structure réfléchie et précise. Cette structure n'existe ni sur YouTube ni sur les chaînes UNIL. L'ordre des vidéos sur [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch) (Narcisse, Silvia Haerri, Pierre Voélin, Sylviane Dupuis, Jacques Roman etc.) fonctionne selon un principe temporel. L'anthologie n'acquiert effectivement pas immédiatement sa forme complète, mais elle se modifie graduellement avec le temps : les vidéos sont diffusées progressivement depuis le printemps de la poésie en mars 2018 jusqu'à la prochaine édition en 2019.<sup>65</sup> L'anthologie se déploie donc dans le temps, n'atteignant sa forme complète qu'une année après la diffusion de sa première vidéo. [Poesieromande.ch](http://poesieromande.ch) ordonne donc les vidéos dans une architecture signifiante comme dans une anthologie papier. Il ne fait donc aucun doute que, grâce à l'architecture (para)textuelle, [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch) fait de *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* une réelle anthologie. Cependant, si l'on visionne les vidéos poétiques directement depuis YouTube, sans passer par le site [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch), on ne peut considérer l'œuvre comme une anthologie. En effet, même s'il y existe une courte préface sous les vidéos,<sup>66</sup> on peine à se représenter une œuvre homogène. En outre, la chaîne UNIL TV n'organise pas les vidéos selon un principe signifiant. Si « lecteur-visionneur » ne retourne pas sur la plateforme [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch), il ne peut parvenir à se représenter une œuvre unifiée. Les suggestions YouTube ne proposent pas non plus un parcours de « lecture » cohérent et signifiant. Elles sont mouvantes, car elles résultent d'un algorithme entre le parcours de

---

<sup>63</sup> POÉSIE ROMANDE : <http://www.poesieromande.ch/wordpress/anthologie-video-de-la-poesie-romande/> (26.04.18).

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> KOUTCHOUMOFF : <https://www.letemps.ch/culture/trente-poetes-romands-face-camera> (13.03.18).

<sup>66</sup> Exemple de NARCISSE : [https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i\\_MrQewk](https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i_MrQewk) (26.04.18).

l'utilisateur et la vidéo regardée.<sup>67</sup> Elles ne représentent alors aucunement une idéologie. Ces suggestions peuvent même proposer des vidéos n'appartenant pas à *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*. Il est donc, non seulement, difficile de percevoir le projet anthologique sans recourir à poesieromande.ch, mais les suggestions peuvent en plus inciter à sortir de l'œuvre. Certains rétorqueront peut-être qu'il est possible de concevoir l'entier de la plateforme YouTube comme une anthologie. Cependant, l'anthologie ne serait tout d'abord pas la même que celle de *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*. En outre, E. Fraisse a finement fait remarquer au sujet d'internet qu'on ne peut considérer internet (cela s'applique très bien à YouTube) comme une anthologie, car il n'y a pas un réel guidage créant un discours stabilisé : la signification de l'anthologie ne peut pas dépendre uniquement d'une nature statistique ou thématique parce que cela est trop aléatoire.<sup>68</sup> Il semble plus juste de considérer YouTube (ou internet) comme une banque de données, plutôt que comme une anthologie.

En somme, en fonction des pages web que le « lecteur-visionneur » a consultées, *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* n'est donc paradoxalement pas toujours perçue comme telle. En revanche, en ayant recours parallèlement au site et à la plateforme (comme le voudrait en fin de compte poesieromande.ch) le caractère anthologique de l'œuvre se révèle.

*Le renforcement de l'équilibre curiosité-indépendance-guidage par le numérique.* — Grâce à l'emploi parallèle du site poesieromande.ch et de la plateforme YouTube, l'équilibre curiosité-indépendance-guidage, cité par E. Fraisse, se trouve soudainement renforcé. En effet, d'un côté poesieromande.ch, présentant l'appareil critique et l'architecture de l'anthologie, permet de guider le « lecteur-visionneur » de manière claire et concise vers une pensée unifiante. D'un autre côté, YouTube augmente l'indépendance et la curiosité du « lecteur-visionneur », par sa structure suggestive favorisant la subjectivité et le visionnage des vidéos à venir. Cependant, pour que l'utilisateur ne sorte pas de l'anthologie, il doit revenir de temps à autre sur la page de poesieromande.ch afin de retrouver l'organisation guidante et de ne pas rompre ainsi l'équilibre. Pour inciter le « lecteur-visionneur » à retourner à la structure (para)textuelle, *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* a intégré une nouvelle dimension, permettant de renforcer le guidage et de consolider ainsi l'équilibre anthologique : le temps. Nous l'avons vu, l'anthologie est en effet animée par un principe temporel.<sup>69</sup> Elle se déploie dans la durée et augmente le nombre de ses vidéos au cours de l'année. L'insertion de cette dimension temporelle permet non seulement

---

<sup>67</sup> DAVIDSON, LIEBALD, LIU, NANDY, VAN VLEET, 2010, p. 294.

<sup>68</sup> FRAISSE, 1997, p. 266-267.

<sup>69</sup> Cf. p. 19.

l'émergence d'une nouvelle composante, impossible sur version papier,<sup>70</sup> mais elle permet aussi de valoriser la configuration de l'œuvre. Avec l'intégration de la temporalité dans l'organisation (para)textuelle, le lecteur est invité à retourner à plusieurs reprises sur le site de poesieromande.ch, afin de constater si de nouvelles vidéos ont été publiées. Celui-ci est alors, d'une part, ramené à la structure de l'anthologie, renforçant le guidage, d'autre part, ne pouvant découvrir la totalité des vidéos en une fois, il est obligé de les visionner dans l'ordre de publications et donc dans l'ordre prévu par les anthologues. Cette dimension chronologique accentue ainsi le guidage et consolide l'équilibre guidage-curiosité-indépendance, qui était fragilisé par l'importance donnée à l'indépendance et la curiosité sur la plateforme YouTube.

En conséquence, par l'exploitation des deux sites en parallèle, nous obtenons un accroissement du guidage, de la curiosité et de l'indépendance, et donc un équilibre plus stable et plus fort que sur un format papier. La répartition de l'anthologie sur deux sites différents pourrait intuitivement laisser penser qu'elle fragmente l'œuvre. Pourtant, elle consolide l'équilibre essentiel à une anthologie. Cependant, pour que cet équilibre soit maintenu, il est nécessaire d'utiliser les deux sites ensemble; l'usage séparé ne pouvant amener à une réelle conception anthologique. Qu'en est-il de *Dark Mirror* ? Le numérique permet-il aussi de jouer avec l'équilibre anthologique ? Introduit-il aussi un éclatement de la structure (para)textuelle sur différents supports ?

## Dark Mirror

*De l'organisation (para)textuelle du livre à celle du musée.* — Les poèmes de *Dark Mirror* se lisent (ou s'écoutent) sur une application nommée Blippar.<sup>71</sup> On peut retrouver un paratexte rédigé autour des poèmes (titre, auteurs, favori, partage, image, choix typographiques, etc.). Comme un texte ne peut être saisi sans matérialité,<sup>72</sup> il ne peut exister sans paratexte. G. Genette l'explique parfaitement dans *Seuils* : « Le seul fait de la transcription - mais aussi bien de la transmission orale - apporte à l'idéalité du texte une part de matérialisation, graphique ou phonique, qui peut induire [...] des effets paratextuels. En ce sens, on peut sans doute avancer qu'il n'existe pas, et qu'il n'a jamais existé, de texte sans paratexte. »<sup>73</sup> Il est donc naturel de retrouver un paratexte sur Blippar. Cependant, ce paratexte, très proche des poèmes, reste assez faible en signifiante. On ne retrouve, par contre, pas d'éléments (para)textuels plus éloignés ou globalisants. En effet, l'application ne crée pas de ligne directrice et n'offre nullement une cohérence globale. Blippar se contente

---

<sup>70</sup> Si l'on veut augmenter le contenu textuel d'un livre papier, il est nécessaire de le rééditer ou de publier un second volume. Un livre imprimé est donc fondamentalement statique, alors que l'anthologie numérique se caractérise par sa mouvance.

<sup>71</sup> BLIPPAR, application de réalité augmentée; BLIPPAR : <https://www.blippar.com/> (22.10.18).

<sup>72</sup> Sur la question de la matérialité du texte numérique cf. p. 44-45.

<sup>73</sup> GENETTE, 1987, p. 9.

simplement de générer les poèmes. Il n'existe ni page de titre, ni table des matières, ni aucune structure globale permettant d'accéder au contenu. Les poèmes ne sont accessibles que par le « blippe » (autrement dit le scan) d'un objet. Ce « blippe » amène directement aux poèmes sans que l'utilisateur puisse percevoir l'ombre d'une organisation au sein de l'application. Blippar ne possède donc pas de structure (para)textuelle unificatrice. Et s'il n'y a pas de réelle structure (para)textuelle, il ne saurait y avoir d'anthologie, puisque c'est l'appareil critique et l'architecture de l'œuvre qui font l'anthologie.

En outre, d'autres objets ou images qui ne sont pas en lien avec l'exposition « Je suis ton père ! » se trouvent sur l'application. Blippar reconnaît en effet une multitude d'objets.<sup>74</sup> Une partition peut ainsi amener à son contenu musical, une bouteille de Ketchup à une recette culinaire et une paire de lunettes à l'adresse d'un opticien.<sup>75</sup> Les poèmes issus de l'exposition ne sont donc pas liés à ces autres objets. Les différents objets « blippés » ne créent pas forcément une unité entre eux. Blippar semble donc fonctionner de manière semblable à YouTube. Il est une plateforme de dépôt pouvant rassembler des éléments très divers, issus de contextes différents. Pourtant, pour que les poèmes, disséminés dans l'abondance d'autres informations, puissent être rassemblés et rapprochés par un « lecteur », il est nécessaire que le « lecteur » soit guidé. De plus, pour que le rassemblement de poèmes puisse former une anthologie, il est nécessaire de trouver quelque part la pensée d'une instance créatrice. Peut-on trouver ces éléments s'il n'y a pas de structure guidante sur Blippar ? Et peut-on alors réellement considérer *Dark Mirror* comme une anthologie ?

Grâce aux avancées technologiques amenant au décloisonnement des frontières du livre, il est possible de répondre à ces questions par l'affirmative. En effet, si l'on ne trouve pas d'organisation (para)textuelle globale sur Blippar, il est possible de la trouver en dehors de l'application. Le musée peut aussi faire office de structure (para)textuelle. Par contre, celui-ci ne parvient pas, à lui seul, à créer une ligne directrice suffisamment forte pour mener le lecteur des poèmes à l'anthologie. C'est l'association des éléments paratextuels proches des poèmes, qu'on trouve sur Blippar, avec une architecture (para)textuelle plus éloignée, qu'est le musée, qui permet de considérer *Dark Mirror* comme une anthologie.

De plus, si nous avons dit qu'il n'existait pas de réelles informations (para)textuelles signifiantes sur Blippar, on constate qu'une des « étapes » de l'anthologie renvoie tout de même ce que les éditeurs ont nommé une introduction.<sup>76</sup> Le premier « blippe » de l'exposition renvoie à une introduction dans laquelle la situation narrative est résumée et qui donne un axe de lecture des poèmes. Ce texte

---

<sup>74</sup> Si le projet Ambarish Mitra, directeur général et cofondateur de Blippar, est de pouvoir accéder à la totalité des objets du monde réel, dans les faits l'application ne peut reconnaître pour l'instant qu'un nombre limité d'objets; nombre limité qui reste tout de même notable en termes de quantité (O'REILLY, 2015).

<sup>75</sup> BIANCHI, 2016; HAZARD, 2016.

<sup>76</sup> RODRIGUEZ A., ATALLAH M., « Intro », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018.

introdutif peut parfaitement être considéré comme une adresse de l'anthologue à son lecteur. Il est d'ailleurs directement pris en charge par un locuteur (on peut le remarquer par la présence du mot « notre »<sup>77</sup>). Le texte met en relation l'univers de *Star Wars* avec les poèmes sélectionnés, grâce à la musique, à la forme (texte jaune défilant sur un fond étoilé constitué de trois paragraphes, similaire à ceux qui défilent au début des films de la saga), mais aussi grâce au contenu, qui dresse un parallèle explicite entre les poètes du XIX<sup>e</sup> siècle résistants à l'Empire napoléonien et les *Jedi* résistants eux aussi à l'Empire : « Si le Siècle des Lumières avait fini par détrôner la tyrannie des Rois-Soleils, le côté obscur de la Force, le “nihilisme”, ne cessait de croître chez les hommes. Des poètes s'unirent pour surmonter le nouveau “Soleil noir” de l'anéantissement. »<sup>78</sup> En dressant ce parallèle, l'introduction crée non seulement une unité entre les différents poèmes, mais elle conditionne en plus toute leur réception : ceux-ci sont mis en relation avec l'univers de la saga et les œuvres du musée.<sup>79</sup> La locution de l'étape\_9<sup>80</sup> est par exemple implicitement attribuée à Dark Vador, qui dressé face au texte semble assumer la sombre énonciation, alors que le texte désigne en réalité Maldoror. L'étape\_10<sup>81</sup> met aussi bien en résonance l'œuvre et le poème : le stormtrooper décédé gisant contre une voiture fait écho au défunt soldat, le dormeur du val. Enfin, en guise de dernier exemple, l'étape\_4 dresse un parallèle entre les deux masques (celui du musée et celui du poème), tous deux établis « au fond d'un hall, dans un musée », ces deux masques qui « semblent broyer et mutiler l'empire ».<sup>82</sup> La compréhension des poèmes est donc conditionnée par l'introduction.

Le rôle que joue l'introduction dans la réception rappelle celui de la préface d'une anthologie : elle crée une unité entre les poèmes et oriente ainsi la compréhension des textes à travers une pensée propre à l'anthologue.<sup>83</sup> Cette introduction pourrait donc être considérée comme un élément paratextuel faisant du recueil une anthologie (en partie en tout cas). De plus, elle répond à la définition de la préface de G. Genette dans *Seuils* : elle est un texte liminaire constituant un discours sur le texte principal et qui a pour fonction d'assurer une bonne lecture à ce texte.<sup>84</sup> Cependant, cette introduction possède un statut ambigu. Si elle rappelle bien la préface, son caractère fictif et narrativisé peut contraster avec le régime d'une préface traditionnelle, comme on peut en trouver dans des anthologies. Toutefois, ces caractéristiques ne sont pas suffisantes à elles seules pour

---

<sup>77</sup> RODRIGUEZ A., ATALLAH M., « Intro », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, v. 2.

<sup>78</sup> RODRIGUEZ A., ATALLAH M., « Intro », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, v. 7-12.

<sup>79</sup> RIEDER : <https://www.24heures.ch/culture/technologie-poesie-entament-dialogue-fecond/story/29823204> (10.04.18).

<sup>80</sup> LAUTRÉAMONT, « Chant IV », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 9.

<sup>81</sup> RIMBAUD A., « Le Dormeur du val », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 10.

<sup>82</sup> VERHAEREN E., « Le Masque », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 4, v. 39 et 4-5.

<sup>83</sup> FRAISSE, 1997, p. 8 ; GENETTE, 1987, p. 183, 185.

<sup>84</sup> GENETTE, 1987, p. 150, p. 183.

détrôner l'introduction de sa fonction paratextuelle. En effet, dans *Seuils*, G. Genette consacre l'entier d'un chapitre aux préfaces non traditionnelles, dans lequel les préfaces fictives sont intégrées.<sup>85</sup> En outre, le texte *introdutif* se différencie des autres textes, qui sont des textes *poétiques*. Ces derniers ne sont pas nommés de la même manière par les éditeurs. Les poèmes sont mentionnés sous les termes d'« étape\_n », tandis que l'introduction est intitulée « Intro ». Par conséquent, l'introduction, pourtant proche des poésies dans son régime rédactionnel et dans sa forme (texte jaune défilant sur un fond étoilé), peut être saisie comme un élément paratextuel. On retrouve donc sur Blippar des éléments paratextuels proches des poèmes et peu signifiants, comme les choix typographiques, les images, les références des poèmes, etc., mais aussi un paratexte plus éloigné des poèmes, créant une cohérence interne, comme l'introduction.<sup>86</sup> Blippar expose donc une partie du paratexte textuel.

Mais ce paratexte textuel ne constitue qu'une partie du paratexte de l'œuvre. Si Blippar assume le paratexte proche et l'introduction de l'anthologie, le musée quant à lui génère aussi du paratexte, mais sous forme matérielle. Le musée, tel un paratexte, est comme un seuil, un sas ou un vestibule;<sup>87</sup> il est un espace de transition, amenant le lecteur « sans trop de difficulté respiratoire d'un monde à l'autre ».<sup>88</sup> Il permet donc le passage de l'univers *Star Wars* aux poèmes. En outre, il en oriente la réception, qui est une fonction propre au paratexte. P. Aron et C. Lelouch soutiennent à juste titre que le paratexte matérialise l'usage social du texte, dont il oriente la réception.<sup>89</sup> Le musée joue donc un rôle paratextuel dans l'interprétation des poèmes. En effet, comment associer Vador à Maldoror sans l'œuvre de Cédric Delsaux ? Comment le dormeur du val peut-il être identifié à l'univers de *Star Wars* sans la représentation du Stormtrooper blessé ? Comment encore lier le masque de Verhaeren à celui de A. Knapik-Bridenne ? Sans le musée, les poèmes ne sont plus compris de la même manière. Ils retrouvent leur signification originelle et ne sont plus rapprochés à la saga lucassienne. Les poèmes perdent donc leur sens et leur unité sans les œuvres muséales. Le musée joue donc le rôle paratextuel. Il est ce « seuil [...] qui, en réalité, commande toute la lecture. »<sup>90</sup>

En conséquence, si l'introduction joue un rôle central dans la réception des poèmes, l'influence du musée n'est pas non plus négligeable. C'est l'association de ces deux entités qui permet de pleinement saisir le paratexte et ses influences. La structure de l'œuvre, qui nous le rappelons est

---

<sup>85</sup> GENETTE, 1987, p. 255-257.

<sup>86</sup> Nous aimerions encore souligner que sur le document « Intro », on retrouve d'autres éléments paratextuels, comme le titre (« Visite poétique de l'exposition "Je suis ton père!" ») et quelques informations éditoriales (« Maison d'Ailleurs », « printemps de la poésie 2018 »).

<sup>87</sup> GENETTE, 1987, p. 7, 8, 375.

<sup>88</sup> GENETTE, 1987, p. 375.

<sup>89</sup> ARON, LELOUCH, 2014, p. 562.

<sup>90</sup> GENETTE, 1987, p. 7-8.

indispensable dans une anthologie, repose sur ce même procédé. L'organisation des poèmes est à la fois indiquée sur Blippar et à la fois dans le musée. Dans l'introduction, il est en effet précisé que les poètes « se rassemblaient dans un rituel de quatorze poèmes pour conjurer le mal, par une imitation nommée “le Sonnet de la constellation” ». <sup>91</sup> Si la phrase peut sembler anodine, elle indique en réalité la structure de l'anthologie. Cette dernière s'articule effectivement comme un sonnet. L'œuvre est constituée de quatorze poèmes, tels les quatorze vers d'un sonnet. En outre, les poèmes sont répartis en deux quatrains et deux tercets. Le premier quatrain, composé du « Retour de l'Empereur » de Hugo, de « La Beauté » de Baudelaire, des « Limbes » de Verlaine et du « Masque » de Verhaeren, <sup>92</sup> est une entrée dans le monde, entre beauté et menace. Le second quatrain (Lamartine, Cros, Rimbaud, Hugo) <sup>93</sup> et le premier tercet (Lautréamont, Rimbaud, Verhaeren) <sup>94</sup> sont eux imprégnés par une teinte ironique. Quant au dernier tercet, <sup>95</sup> constitué uniquement par des poèmes issus d'*Igitur* de Mallarmé, il est consacré à la chambre du Maître. L'organisation de l'anthologie est donc bien articulée selon la structure d'un sonnet, <sup>96</sup> comme annoncé dans l'introduction.

Si l'introduction permet d'expliquer l'organisation textuelle de l'œuvre, le musée joue également un rôle dans l'articulation des poèmes. En effet, les poèmes appartenant au même quatrain ou au même tercet se situent toujours dans les mêmes pièces ou les mêmes étages. Par exemple, les objets associés aux poèmes du tercet final résident tous dans la chambre maître. Pour que le « lecteur-visiteur » puisse percevoir l'ordre du sonnet, il est nécessaire que les poèmes soient relativement proches dans l'espace muséal. Si la structure en sonnet ne prenait pas en considération l'organisation du musée, l'ordre anthologique ne serait que très rarement décelé par le « lecteur ». L'ordre des poèmes dépend donc de l'organisation du musée, qui possède son propre parcours narratif.

Par conséquent, c'est grâce à l'association du musée et de l'introduction que l'on peut déceler la structure (para)textuelle. Les avancées technologiques, permettant de décloisonner le livre, ouvrent ainsi de nouvelles frontières et de nouvelles possibilités (para)textuelles. N'étant plus étanches et claires, les limites de l'œuvre se déploient au-delà de l'imprimé.

---

<sup>91</sup> RODRIGUEZ A., ATALLAH M., « Intro », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, v. 16-18.

<sup>92</sup> HUGO V., « Le Retour de l'Empereur », BAUDELAIRE C., « La Beauté », VERLAINE P. « Limbes » et VERHAEREN E., « Le Masque », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018. étape 1-4.

<sup>93</sup> LAMARTINE A. « Ressouvenir du lac Léman », CROS C., « Souvenirs d'avril », RIMBAUD A. « Mauvais sang » et HUGO V., « Le Conservateur littéraire », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 5-8.

<sup>94</sup> LAUTRÉAMONT, « Chant IV », RIMBAUD A., « Le Dormeur du val » et VERHAEREN E. « Chanson de fou », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 9-11.

<sup>95</sup> MALLARMÉ S., « Igitur », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 12-14.

<sup>96</sup> On remarque que l'introduction n'est pas comprise dans « le Sonnet de la constellation ». Cela nous permet donc d'affirmer que l'introduction est bien une préface.

*Immatérialité et matérialité: un équilibre renforcé par le numérique et le musée.* — L'architecture (para)textuelle (visible dans le musée et sur Blippar) de *Dark Mirror* permet donc de créer une logique unifiante. Elle oriente la réception des poèmes, expose une structure globale de l'œuvre et guide le lecteur vers une pensée : réorienter la réception des poèmes par le biais de l'exposition et plus largement abolir les frontières entre art poétique et technologie.<sup>97</sup> Mais pour parvenir à cette pensée totalisante, plusieurs chemins sont possibles. En effet, comme nous l'avons vu avec S. Schmid, même si l'anthologie dresse un parcours à suivre, le lecteur ne l'effectue pas toujours. Ce parcours effectué par le lecteur résulte d'un équilibre entre le guidage, la curiosité et l'indépendance (E. Fraisse). Si toutes les lectures anthologiques reposent sur ces trois éléments, nous avons vu que *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* par son opportunité numérique renforce chaque élément. Grâce à l'électronique, *Dark Mirror* explore aussi de nouvelles manières d'exploiter cet équilibre.

L'intégration de trois niveaux permet d'influencer le parcours de lecture. Ces niveaux sont ceux du *Padawan*, du *Jedi* et du Maître. Pouvant correspondre aux statuts littéraires d'apprenti, de chevalier et de maître, ils apparaissent à la fin de chaque poème et invitent le « lecteur » à se rendre à la prochaine œuvre augmentée. Ils créent ainsi un parcours de lecture différent de la structure de l'œuvre. Par exemple, à la fin de l'étape\_4<sup>98</sup> (liée à « Darkvador Mask » de Anthony Knapik-Bridenne), le niveau du *Padawan* propose d'aller visiter « Darth Vader » de Cédric Deslaux amenant à l'étape\_9,<sup>99</sup> tandis que celui du *Jedi* propose d'aller voir « Chewbacca Painting his Nails » de Kyle Hagey, correspondant à l'étape\_6<sup>100</sup> et celui du Maître proposent enfin de se rendre auprès de « Boba Fett Knitting » de Kyle Hagey, soit l'étape\_5.<sup>101</sup> Chaque poème a donc trois propositions d'œuvres à visiter selon trois niveaux.

Le niveau du Maître suit en réalité la structure anthologique en sonnet. À la fin de l'introduction, le lecteur est incité à aller voir « L'Amiral Ren »<sup>102</sup> (étape\_1), puis « The Nymph, Bounty Hunter »<sup>103</sup> (étape\_2), ensuite « Le X-Wing »<sup>104</sup> (étape\_3), puis « Darkvador Mask »<sup>105</sup> (étape\_4), etc. Les

---

<sup>97</sup> RIEDER, 2018, <https://www.24heures.ch/culture/technologie-poesie-entament-dialogue-fecond/story/29823204> (10.04.18).

<sup>98</sup> VERHAEREN E., « Le Masque », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 4, v. 39 et 4-5.

<sup>99</sup> LAUTRÉAMONT, « Chant IV », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 9.

<sup>100</sup> CROS C., « Souvenirs d'avril », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 6.

<sup>101</sup> LAMARTINE A., « Ressouvenir du lac Léman », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 5.

<sup>102</sup> DURDEN, « Amiral Ren » dans ATALLAH, 2017, p.66-67 ou <http://www.travisdurden.com/shop/photographs/birth-of-a-new-myth/amiral-de-ren/> (22.10.18).

<sup>103</sup> DURDEN, « The Nymph, Bounty Hunter » dans ATALLAH, 2017, p. 64 ou <http://www.travisdurden.com/shop/photographs/birth-of-a-new-myth/the-nymph-bounty-hunter/> (22.10.18).

<sup>104</sup> HARVEY, « Le X-Wing », dans ATALLAH, 2017, p. 130.

<sup>105</sup> KNAPIK-BIRDENNE, « Darkvador Mask » dans ATALLAH, 2017, p. 70.

niveaux du *Padawan* et le *Jedi* ne respectent, par contre, pas cet ordre. Par exemple, si le « lecteur » décide de suivre la voie du *Padawan*, il va lire les poèmes dans l'ordre suivant : Intro,<sup>106</sup> étape\_2,<sup>107</sup> étape\_4,<sup>108</sup> étape\_9<sup>109</sup> et finalement étape\_10.<sup>110</sup> Le « lecteur » ne revient donc jamais en arrière, mais saute plusieurs étapes. En outre, il ne finit pas le parcours; il s'arrête en effet à l'étape\_10. Le niveau du *Jedi*, quant à lui, se termine avec l'étape\_11.<sup>111</sup> Par conséquent, les niveaux du *Padawan* et du *Jedi* ne respectent pas l'ordre anthologique; seul le maître parvient à effectuer le parcours total.

Les niveaux de lecture ne correspondent donc pas à la structure de l'anthologie, mais touchent plutôt à la relation du lecteur à l'œuvre. Ils sont intéressants, car si une anthologie traditionnelle n'est généralement pas lue dans l'ordre prévu par l'éditeur, cette anthologie numérique incite même à ne pas toujours suivre la structure de l'œuvre. Ils jouent ainsi un rôle important dans l'équilibre guidage-curiosité-indépendance. En invitant à s'éloigner de la structure prévue par l'éditeur, ces niveaux augmentent la curiosité de l'utilisateur. De même que la représentation des œuvres miniatures non encore visionnées par le « lecteur » peut inciter ce dernier à aller visiter ces œuvres si celles-ci l'interpellent. Cependant, les niveaux maintiennent également par leur proposition un guidage fort sur le « lecteur ». Mais ce guidage joue habilement avec l'indépendance, car si le « lecteur » est bien mené par l'application, il possède toujours le choix entre chacun de ces trois niveaux. Les niveaux apportent donc à l'anthologie un accroissement du guidage, de l'indépendance et de la curiosité chez le « lecteur », composantes essentielles à la lecture d'une anthologie.

Cet équilibre n'est pas uniquement revisité par les niveaux, mais aussi par le musée. En effet, le musée par son agencement force le lecteur à visiter les œuvres dans un certain ordre. Les niveaux prennent donc en considération l'emplacement des œuvres. Les œuvres suggérées sont toujours assez proches dans l'espace muséal. Même si le « lecteur » jouit d'une certaine curiosité et indépendance, il reste contraint par le musée. Le décroisement de l'œuvre permet donc un renforcement de la structure, élément essentiel à une anthologie. Cependant, le lecteur garde tout de même une certaine liberté de parcours, qui se trouve par ailleurs valorisée par l'anthologie, à travers les niveaux du *Padawan*, du *Jedi* et du Maître. Les anthologues, conscients que le lecteur ne suit pas toujours l'ordre prévu, valorisent ainsi la relation entre le lecteur et l'objet (parcours de lecture, écoute totale des poèmes, interrogation sur la structure, etc.).

---

<sup>106</sup> RODRIGUEZ A., ATALLAH M., « Intro », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018.

<sup>107</sup> BAUDELAIRE C., « La Beauté », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 2.

<sup>108</sup> VERHAEREN E., « Le Masque », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 4.

<sup>109</sup> LAUTRÉAMONT, « Chant IV », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 9.

<sup>110</sup> RIMBAUD A., « Le Dormeur du val », RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 10.

<sup>111</sup> VERHAEREN E., « Chanson de fou », RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 11.

En conséquence, l'architecture (para)textuelle ne se déploie plus uniquement dans la périphérie contingente des poèmes. Les avancées technologiques, permettant de décloisonner l'œuvre, ouvrent ainsi de nouvelles frontières et donc de nouvelles possibilités d'organisation (para)textuelle. Parfois considérés comme insignifiants sur notre compréhension du texte, nous nous rendons parfaitement compte que les changements (para)textuels dus à l'avènement du numérique ne sont pas uniquement des révolutions technologiques, mais bien des révolutions littéraires. Les modifications (para)textuelles ont donc des implications sur notre compréhension du texte et sur notre conception anthologique de l'œuvre. En outre, elles permettent dans le cas de l'anthologie de jouer avec l'équilibre curiosité-indépendance-guidage. Le numérique non seulement exploite de nouvelles manières d'interagir avec le « lecteur », mais il renforce en plus cet équilibre essentiel à une anthologie. L'augmentation de l'anthologie par le digital propose ainsi de nouvelles relations à l'œuvre.

### *L'anthologie numérique, vers une hétérogénéité homogène*

Si l'équilibre indépendance-curiosité-guidage se trouve maintenu et même renforcé dans les deux anthologies numériques, qu'en est-il de l'homogénéité de l'œuvre ? Nous l'avons vu, pour qu'il y ait conception anthologique, il doit y avoir unité de l'œuvre. Pourtant, une œuvre traditionnelle littéraire a tendance à se fragmenter lorsqu'elle passe sur un support numérique, à perdre son homogénéité. Pourquoi donc l'anthologie, qui est à la base une œuvre fragile en ce qui concerne son unicité, ne subit-elle pas le même traitement ?

Nous avons vu dans la première partie qu'il y a trois phénomènes principaux qui peuvent participer à la rupture de l'homogénéité d'une œuvre littéraire traditionnelle : le changement de l'ordre des discours, de l'ordre des priorités et l'apparition de l'hyperlien.<sup>112</sup> L'ordre des discours<sup>113</sup> est, tout d'abord, déjà bouleversé sur une anthologie imprimée. On peut en effet trouver au sein d'une anthologie des textes qui sont conventionnellement répartis sur des supports matériels différents. Dans *L'Anthologie des littératures de langue française* de J.-P. de Beaumarchais et de D. Couty par exemple, on trouve des poèmes, des textes théâtraux, des extraits romanesques, épistolaires, journalistiques, encyclopédiques, etc. De même que, dans *L'Anthologie de la poésie française* de J. Orizet, on trouve des poèmes et divers textes littéraires, mais aussi des tableaux, des sculptures, des frontispices, des dessins, et d'autres types de représentations iconographiques. Les anthologies peuvent donc rassembler des catégories d'objets qui se distinguent conventionnellement par leur

---

<sup>112</sup> Cf. p. 9-10.

<sup>113</sup> « C'est le même support, en l'occurrence l'écran de l'ordinateur, qui fait apparaître face au lecteur les différents types de textes qui, dans le monde de la culture manuscrite et *a fortiori* de la culture imprimée, étaient distribués entre des objets distincts. » CHARTIER, 2006, § 10.

matérialité. Par conséquent, l'ordre des discours d'une anthologie numérique ne va pas se trouver modifié, puisque l'anthologie papier décloisonne déjà les frontières matérielles des textes.<sup>114</sup> Pour ce qui concerne de l'ordre des priorités,<sup>115</sup> le « lecteur-visionneur » ne peut pas interférer dans le contenu vidéographique, ni dans *Dark Mirror* ni dans *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*. En outre, il ne peut que très peu modifier la mise en page, voire pas du tout : dans *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*, il peut changer la taille de la vidéo (mode cinéma ou plein écran), la qualité et la vitesse de la vidéo, et l'apparition ou non des sous-titres, alors qu'il ne peut rien modifier dans *Dark Mirror*. Ces modifications ont assez peu d'impacts sur l'homogénéité de l'œuvre; l'ordre des priorités ne se trouve donc pas fondamentalement modifié par le passage au numérique.

Enfin, l'hyperlien, qui est pourtant le principal élément participant à la rupture de l'unicité de l'œuvre, ne contribue pas non plus à la fragmentation de *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*, mais l'homogénéise plutôt. L'anthologie qui est disloquée sur deux sites internet différents se trouve unifiée grâce à l'hyperlien. Celui-ci permet le déplacement d'un site vers le second. Ce procédé, entraînant normalement une rupture de l'unicité de l'œuvre, introduit ici un rapprochement entre les deux sites et donc homogénéise l'anthologie. Comme nous l'avons vu auparavant, pour concevoir *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* comme une véritable anthologie il est nécessaire de passer par [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch), YouTube ne donnant pas une conception globale de l'anthologie. L'hyperlien a normalement tendance à briser la cohérence d'une œuvre en niant le paratexte du texte vers lequel il renvoie. Cependant, cela ne pose aucun problème dans notre situation, car nier le paratexte de YouTube (pour autant qu'il y en ait réellement un) n'importe pas, c'est celui de [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch) qui compte. En outre, l'hyperlien permet le déplacement de la structure (para)textuelle de [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch) à la vidéo YouTube. Il participe donc étonnamment à unifier l'anthologie numérique, plutôt qu'à la fragmenter. Quant à *Dark Mirror*, l'œuvre ne possède pas d'hyperlien. Cependant, on peut rapprocher l'hyperlien du « blippe ». En effet, le « blippe » d'une œuvre amène au poème augmenté sans qu'il soit nécessaire de passer par un paratexte. Cette action peut donc être rapprochée à celle de cliquer sur un hyperlien. En outre, les œuvres augmentées sont marquées visuellement au sol, comme l'est un lien numérique (bleu sous-ligné). On peut donc voir un phénomène similaire entre le scan de l'œuvre et le clic sur un hyperlien. Le « blippe » de l'œuvre permet aussi l'homogénéisation de l'œuvre

---

<sup>114</sup> FRAISSE, 1997, p. 263.

<sup>115</sup> « Le lecteur peut intervenir non seulement dans ses marges, mais dans son contenu même, en déplaçant, réduisant, accroissant, recomposant les unités textuelles dont il s'empare. À la différence de la culture manuscrite ou imprimée, où le lecteur peut seulement insinuer son écriture à l'intérieur des espaces laissés en blanc par la copie à la main ou par la composition typographique, avec le monde numérique, c'est dans le texte lui-même qu'il peut intervenir. » CHARTIER, 2006, § 15.

anthologique, car comme pour *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*, il permet de créer un *lien* entre l'œuvre scannée et l'intention anthologique. On peut ainsi dresser les mêmes conclusions qu'avec *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* : l'hyperlien ne fragmente par l'œuvre, mais au contraire l'homogénéise. Le lien (ou « blippe ») permet le rapprochement de deux éléments sans créer de rupture, ici structure para(textuelle) et poèmes, ou œuvres muséales et poétiques. Il les associe.

Par conséquent, l'hyperlien, l'ordre des discours et des priorités, participant généralement à la rupture de l'unicité de l'œuvre numérique, ne jouent pas le même rôle dans une anthologie digitale que dans une imprimée. Comme l'a dit E. Fraisse : « le caractère fragmentaire de l'anthologie semble pallier les inconvénients de la lecture sur écran qui, elle aussi, fragmente le texte. »<sup>116</sup> L'anthologie est en ainsi un genre littéraire qui se prête particulièrement bien à un passage sur écran. Par son contenu éclaté, elle ne subit par le même traitement qu'un livre papier. Une œuvre traditionnelle à tendance à se fragmenter lorsqu'elle est numérisée, tandis qu'une anthologie peut rester paradoxalement homogène grâce à sa structure morcelée.

---

<sup>116</sup> FRAISSE, 1997, p. 264.

## LA LECTURE FACE AU NUMÉRIQUE

---

Si l'organisation de l'œuvre et notre perception de l'anthologie change avec le numérique, qu'en est-il de la lecture ? L'arrivée de nouveaux supports de l'écrit s'accompagne généralement de nouvelles pratiques de lecture. La substitution du codex au *volumen* introduit par exemple l'émergence de la lecture sélective, remplaçant la lecture continue.<sup>117</sup> En effet, la création de tables de matière, d'index, mais aussi de la page et des chapitres facilite le déplacement au sein du livre, qui n'était nullement favorisé par la matérialité du rouleau. Avec l'arrivée du numérique, on voit aussi apparaître de nouvelles manières de lire. Deux lectures spécifiques vont attirer notre attention : la lecture fragmentée et la lecture augmentée. La lecture fragmentée, étroitement liée au monde numérique, est une lecture particulièrement mobilisée de nos jours. Certains critiques affirment même qu'elle est devenue notre principal mode de lecture.<sup>118</sup> La lecture augmentée quant à elle est un peu plus discrète, mais elle se développe de plus en plus. Elle joue un rôle notable dans les deux anthologies numériques.

Nous nous intéresserons d'abord à la lecture fragmentée, puis à la lecture augmentée. La partie sur la lecture fragmentée se compose en deux sous-chapitres. Nous regarderons tout d'abord ce qui peut provoquer une telle lecture avec des œuvres numériques standards et anthologiques. Puis, nous tâcherons de comprendre si *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* suscitent une lecture fragmentée ou non. Pour ce faire, nous mobiliserons la thèse de K. Hayles sur les stratégies de lecture. Puis, nous étudierons la lecture augmentée, dans un deuxième temps. Comme ce n'est pas un phénomène qui se manifeste d'une manière unique, aborder cette notion est plus complexe. Nous avons décidé de l'envisager à travers plusieurs domaines, qui offrent la possibilité d'englober des phénomènes intra et extralittéraires. Nous traiterons d'abord de la notion de performance, ensuite de la poésie interactive et enfin des rapports entre les musées et le numérique. Finalement, nous conclurons sur le concept d'augmentation, qui permet d'associer ces différents domaines en un phénomène de lecture.

---

<sup>117</sup> VANDENDROPE, 2000, p. 18.

<sup>118</sup> CARR, 2011, 197.

*L'œuvre numérique et la naissance de la lecture fragmentée*

*Hypertexte, habitudes et distraction : des éléments de fragmentation.* — La lecture dite fragmentée est une lecture bien souvent associée à la lecture sur écran. Sans avoir de nom fixe et préalablement défini, elle se caractérise par le traitement partiel d'un document textuel. Parfois nommé picorage, écrémage, lecture dispersée, partielle ou non linéaire,<sup>119</sup> ce type de lecture ne suppose aucunement une conception globale du texte et encore moins de l'œuvre. Dans l'article « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manière de lire », Roger Chartier la définit comme telle : « La lecture face à l'écran est généralement une lecture discontinue, qui cherche à partir de mots-clefs ou de rubriques thématiques le fragment dont elle veut se saisir : un article dans un périodique électronique, un passage dans un livre, une information dans un site, et ce, sans que nécessairement doive être connue, dans son identité et sa cohérence propres, la totalité textuelle dont ce fragment est extrait. Dans un certain sens, on peut dire que dans le monde numérique, toutes les entités textuelles sont comme des banques de données qui offrent des unités dont la lecture ne suppose d'aucune manière la perception globale de l'œuvre ou du corpus d'où elles proviennent.»<sup>120</sup> Lire sur un écran peut donc induire une lecture partielle, incomplète et non linéaire.

Cette lecture, que nous nommons donc fragmentée, se distancie de la lecture traditionnelle des livres imprimés. La lecture d'un livre papier est conventionnellement considérée comme « profonde ». Le lecteur s'immerge à une telle profondeur du texte, qu'il ne prête plus attention au monde qui l'entoure; les stimuli extérieurs ne l'affectent plus.<sup>121</sup> La lecture profonde renvoie donc métaphoriquement au plongeon du lecteur « dans le courant intérieur des mots, des idées et des émotions »<sup>122</sup> du texte. Cette métaphore, empruntée à Nicholas Carr, permet de montrer à quel point cette pratique littéraire se démarque de la lecture fragmentée. À la lecture précise d'une œuvre unique et cohérente s'oppose la lecture des textes multiples, partiels sans structure englobante.

Si la lecture profonde a tendance à être associée au livre papier, la lecture fragmentée est communément rapprochée à la lecture sur écran. La citation de Roger Chartier exprime d'ailleurs très bien cette idée (« La lecture face à l'écran est *généralement* une lecture discontinue »). N'étant, à notre sens, pas la seule lecture possible sur écran, il est vrai qu'elle reste l'une des plus employées. Elle est particulièrement mobilisée avec les hypertextes. T. Baccino et V. Draï-Zerbib définissent les

---

<sup>119</sup> HAYLES, 2016, p. 127; CARR, 2011, p. 150; HORELLOU-LAFARGE, SERGÉ, 2007, p. 99; BACCINO, DRAI-ZERBIB, 2015, p. 197; CHARTIER, 2006, § 11.

<sup>120</sup> CHARTIER, 2006, § 11.

<sup>121</sup> CARR, 2011, p. 100.

<sup>122</sup> *Ibid.*

hypertextes comme ceci : « procédé qui permet de lier entre eux un ensemble de documents écrits ou figuratifs (image, séquence vidéo) sous la forme d'un réseau plutôt que d'une suite ordonnée de pages. Cette liaison s'élabore en cliquant sur des liens visualisés au niveau des documents d'ancrages. »<sup>123</sup> Les hyperliens sont donc extrêmement présents dans les hypertextes et rendent possible une organisation non linéaire du contenu.<sup>124</sup> Avec de telles caractéristiques, nous pouvons comprendre pourquoi la lecture fragmentée est associée au format numérique. L'absence de structure globale et le réseau non linéaire, que créent les hyperliens, introduisent nécessairement une lecture partielle de l'œuvre. En effet, l'hyperlien, qui est à notre sens l'élément le plus révélateur de l'écart qui existe entre une lecture sur papier ou sur écran, favorise le changement de texte. Il invite le lecteur à basculer d'un fragment textuel vers un second, sans considérer le moins du monde la structure globale de l'œuvre à laquelle le texte appartient.

L'hypertexte le plus fameux reste le World Wide Web. Même s'il est possible d'y lire un texte dans son entier et attentivement, il est vrai que c'est la lecture fragmentée qui y est majoritairement mobilisée. Par sa très large utilisation, on peut se rendre compte de l'importance de la pratique de la lecture fragmentée sur un écran. Dans leur ouvrage sur *La Lecture numérique*, T. Baccio et V. Draï-Zerbib ont dressé une liste non exhaustive des pratiques de lecture fragmentée suscitées sur le World Wide Web. Il existe donc le *wandering* (naviguer sans intention ni structure), le *searching* (inspecter des zones privilégiées à la recherche d'une information précise), le *scanning* (inspecter visuellement le document sans le lire, mais en couvrant une surface très large) et l'*exploring* (naviguer sans but bien défini).<sup>125</sup> Si dans ces différentes démarches l'hyperlien peut participer au morcellement de la lecture, il n'est cependant pas le seul élément de fragmentation. En effet, la lecture sur internet peut aussi être dispersée sans hyperlien. Les recherches de Jakob Nielsen, consultant dans l'efficacité des pages web, ont montré que les pages sur le net sont habituellement lues selon le même schéma non linéaire, rappelant la forme F. Le mouvement des yeux, perceptible par un appareil de suivi oculaire, montre que le lecteur a tendance à balayer de gauche à droite les premières lignes du texte, puis à mesure que l'œil descend vers le bas la distance horizontale se raccourcit; plus le regard se rapproche du bas de la page, plus l'œil suit verticalement la marge de gauche.<sup>126</sup> Cette lecture en F semble être la plus mobilisée sur internet.

En outre, les habitudes des utilisateurs peuvent aussi participer à la fragmentation de la lecture. Nicholas Carr explique par exemple qu'il a été démontré que des employés de bureau travaillant sur ordinateur s'interrompent constamment pour vérifier leurs courriels. Ils peuvent regarder leur boîte

---

<sup>123</sup> BACCINO, DRAI-ZERBIB, 2015, p. 197.

<sup>124</sup> BÉLISLE, 2004, p. 165.

<sup>125</sup> BACCINO, DRAI-ZERBIB, 2015, p. 199.

<sup>126</sup> HAYLES, 2016, p. 128.

mail jusqu'à 40 fois en une heure.<sup>127</sup> Cet exemple illustre bien les habitudes distractives que nous associons à notre ordinateur. Qui en effet ne s'interrompt jamais (ne serait-ce qu'une seule seconde) pour vérifier ses mails ou pour regarder quelque chose ayant pour seul rapport avec ce qu'on lit le partage du même support ? Beaucoup de personnes ont d'ailleurs des difficultés à travailler sur un ordinateur parce qu'ils ont tendance à s'éloigner de leur but premier. Le témoignage de Christien Rosen, chargée de cours au Centre d'éthique et de l'administration publique de Washington DC, illustre parfaitement ces habitudes distractives que nous pratiquons sur des supports digitaux, comme les liseuses : « Bien que légèrement désorientée au début, je me suis vite adaptée à l'écran de la Kindle et j'ai facilement maîtrisé les boutons pour faire défiler le texte et pour tourner les pages. *Toutefois, mes yeux ne tenaient pas en place et sautaient partout comme quand j'essaie de lire longtemps à l'ordinateur. Les sources de distractions se multipliaient. J'ai regardé ce que Wikipédia disait sur Dickens, puis je me suis enfilée tout droit dans le dédale d'internet en suivant un lien sur une nouvelle de Dickens, "Mugby Junction". Vingt minutes plus tard, je n'étais toujours pas revenue à ma lecture de *Nickleby* sur la Kindle. »<sup>128</sup> Ainsi, même avec un livre électronique, valorisant pourtant la lecture profonde, nous pouvons avoir tendance à nous détourner de notre lecture et à ne lire que partiellement le texte.*

Non seulement la multiactivité que nous avons l'habitude de pratiquer sur un ordinateur (ou autres objets électroniques dotés d'écrans) peut nous détourner de la lecture, mais en plus comme l'explique Nicholas Carr internet est « un système d'interruption ».<sup>129</sup> En effet, de nombreuses notifications apparaissent quotidiennement sur nos écrans et nous distraient de notre lecture. Nicholas Carr énumère une partie des distractions : « Au-delà de l'arrivée des messages personnels -non seulement les courriels, mais aussi les messages instantanés et les MSN-, la Toile nous envoie automatiquement et de plus en plus toutes sortes d'avis. Les FeedReaders et les nouveaux agrégateurs nous informent chaque fois qu'apparaît du nouveau sur un forum ou sur un blog que nous regardons volontiers. Les réseaux sociaux nous signalent ce que font nos amis, souvent d'un moment à l'autre, Twitter et autres services de microblogs nous alertent chaque fois qu'une personne que nous "suivons" diffuse un nouveau message. [...] Nous pouvons recevoir une douzaine de signaux à l'heure, et pour ceux d'entre nous qui sont les plus connectés, le chiffre peut être bien supérieur. »<sup>130</sup> Un nombre stupéfiant de notifications peuvent donc apparaître sur notre ordinateur, lorsque nous pratiquons une activité littéraire. Et il va de soi que ces notifications

---

<sup>127</sup> CARR, 2011, p. 189.

<sup>128</sup> Rosen Christine, « People of the Screen », *New Atlantis* automne 2008 dans CARR, 2011, p. 151.

<sup>129</sup> CARR, 2011, p. 188.

<sup>130</sup> CARR, 2011, p. 188-189.

déconcentrent. Même si le lecteur ne va pas consulter ces notifications, celles-ci l'interrompent tout de même et le font émerger d'une lecture profonde.

La lecture sur un écran a donc tendance à se distancier de la lecture profonde, valorisée par les documents imprimés. Que ce soit par les notifications, les habitudes de la multiactivité ou la structure hypertextuelle, la lecture sur écran a tendance à se morceler. La cohérence globale de l'œuvre n'est plus recherchée. C'est la multiplicité des fragments de textes qui est valorisée. C'est la non-linéarité.

*Les éléments de fragmentation face à L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande et à Dark Mirror.* — Ces trois éléments, que sont les habitudes, la distraction et la structure hypertextuelle, apparaissent également avec *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror*. Les deux anthologies, étant lisibles (ou visibles) sur un ordinateur, une tablette ou un même smartphone, supposent ainsi les mêmes habitudes de multiactivité que celles précédemment énumérées par Nicholas Carr. De plus, un ordinateur, une tablette et un smartphone sont tous des appareils susceptibles de recevoir des notifications. Par conséquent, en ce qui concerne les phénomènes de distraction, les deux anthologies sont autant concernées par une lecture fragmentée que n'importe quel autre document textuel sur écran.

Pour ce qui est des hypertextes, il peut être en revanche discutable de considérer les deux anthologies comme tels.<sup>131</sup> Néanmoins, les anthologies fonctionnent tout de même par hyperlien ou par un procédé qui peut être rapproché à celui-ci. Nous l'avons vu, dans *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*, les hyperliens y sont particulièrement présents.<sup>132</sup> Les deux sites qui renferment l'anthologie, à savoir [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch) et [YouTube.com](https://www.youtube.com), en contiennent. Ceux qui apparaissent sur [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch) permettent d'accéder aux vidéos citées dans la structure (para)textuelle. Ceux de [YouTube.com](https://www.youtube.com) permettent également d'accéder à des vidéos. Ils ne reflètent par contre pas la volonté structurelle de l'anthologue et invitent alors à sortir de l'œuvre. Dans *Dark Mirror*, nous avons aussi pu constater que s'il n'existe pas à proprement parler d'hyperliens, les œuvres peuvent métaphoriquement être considérées ainsi.<sup>133</sup> En effet, celles-ci fonctionnent comme des vecteurs intermédias. Elles permettent d'accéder au contenu poétique, comme un hyperlien le ferait sur un document électronique. Le geste de cliquer sur l'hyperlien est en réalité remplacé par le « blippe ». Certaines œuvres de l'exposition peuvent donc être considérées comme des hyperliens non virtuels. Cependant, il est tout à fait possible de « blipper » d'autres objets que ceux appartenant à l'anthologie. Ces scans ne projetteront pas les poèmes de l'œuvre, mais d'autres

---

<sup>131</sup> Nous reviendrons plus tard sur cette question, cf. p. 38-40.

<sup>132</sup> Cf. p. 17-18, 29-30.

<sup>133</sup> Cf. p. 29-30.

informations résultant de l'objet « blippé ». Tout comme avec YouTube, les hyperliens peuvent ainsi amener à la sortie de l'œuvre. En outre, même si le « lecteur » reste sur les éléments propres à l'anthologie, une lecture fragmentée reste envisageable. Les hyperliens peuvent effectivement solliciter intuitivement le « lecteur » à pratiquer une lecture partielle de texte : celui-ci peut ne pas achever le texte (ou la vidéo) ou lire les poèmes de *Dark Mirror* selon le schéma en F, par exemple. Le fait de retrouver des hyperliens dans les deux anthologies numériques pourrait par conséquent avoir tendance à disperser la lecture.

Les phénomènes participant à la fragmentation du texte et même des œuvres peuvent ainsi se manifester avec *Dark Mirror* et *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*. Doit-on pour autant conclure que ces anthologies sont nécessairement lues de cette manière ? À l'aide de la thèse de Katherine Hayles sur les stratégies de lecture, nous allons montrer que deux types de lecture sont mobilisables lorsque nous lisons des anthologies numériques et que ces manières de lire ne sont pas forcément exclusives.

*L'anthologie, une œuvre fragmentaire pour une lecture fragmentée ?*

*Les stratégies de lecture de Hayles pour aborder la fragmentation.* — Dans *Lire et penser en milieux numériques*, Katherine Hayles encourage le partenariat de trois types de lectures différentes, existantes à l'heure actuelle. Bien que celles-ci soient souvent mises en opposition, il faudrait selon elle promouvoir l'utilisation de ces trois lectures en parallèle, car elles ont chacune leur propre intérêt et leur propre importance. Ces lectures sont dites « lecture rapprochée », « hyperlecture » et « lecture machinique ». Si la lecture rapprochée n'est pas précisément définie dans l'ouvrage de Hayles, la préface d'Yves Citton propose une définition assez complète : « L'exercice scolaire de l'explication de texte nous apprend à pratiquer une "lecture rapprochée" (*close reading*), dans lequel il faut se rendre sensible aux plus petites nuances de toutes les formulations qu'il contient, ce qui immobilise le flux de la lecture, nous fait revenir constamment en arrière, nous arrêter des heures sur une page, pour autant qu'on y trouve des surprises dignes de commentaires. »<sup>134</sup> La lecture rapprochée est ainsi une lecture proche du texte, une lecture du détail et qui nécessite une charge attentionnelle importante. Elle est généralement caractérisée par l'explication de texte.<sup>135</sup> Elle se distingue alors de l'hyperlecture, qui est considérée comme une lecture plus distante du texte. K. Hayles la définit comme ceci : « lecture dirigée par le lecteur, sur un écran et assisté par ordinateur. On en trouve des exemples dans les requêtes de recherche (telles que les recherches de Google), le filtrage par mots-clés, l'écrouillage, les hyperliens, le "picorage" (extraire quelques

---

<sup>134</sup> CITTON, 2016, p. 21.

<sup>135</sup> HAYLES, 2016, p. 122.

éléments d'un texte) et la fragmentation. [...] Nous pouvons ajouter la juxtaposition, lorsque l'ouverture de plusieurs fenêtres autorise une lecture croisée de plusieurs textes, et le repérage, lorsqu'on parcourt rapidement un blog pour en saisir les éléments intéressants. »<sup>136</sup> Ce que K. Hayles nomme *hyperlecture* est bien la lecture que nous avons nommée *fragmentée*. Enfin, il existe un troisième type de lecture : la lecture machinique. Si cette lecture ne concerne pas directement les deux anthologies numériques, nous proposons tout de même de fournir une définition, afin de bien comprendre la pensée haylienne. La lecture machinique est une lecture *informatique* assistée par un homme, par opposition à l'hyperlecture qui est une lecture *humaine* assistée par l'ordinateur.<sup>137</sup> Elle est donc une « compréhension du texte automatique, non supervisée. »<sup>138</sup> À l'heure actuelle, il existe ainsi selon Katherine Hayles trois lectures différentes, mais non exclusives : la lecture rapprochée, l'hyperlecture et la lecture machinique. Les notions de lecture rapprochée et d'hyperlecture vont nous permettre d'appréhender les lectures suscitées par les anthologies numériques. S'il peut sembler tentant d'attribuer une lecture fragmentée à un genre littéraire déjà fragmenté, nous verrons que cela n'est pas forcément correct. Néanmoins, avant de nous intéresser à la lecture pratiquée de *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror*, nous allons d'abord nous nous intéresser à la lecture d'une anthologie papier, afin de ne pas attribuer des traits propres à l'anthologie (la fragmentation de l'œuvre par exemple) au numérique.

*Une lecture rapprochée de l'anthologie papier.* — Dans l'article « The Act of Reading an Anthology », Susan Schmid démontre qu'une anthologie n'est jamais lue dans l'ordre linéaire prévu par l'anthologue.<sup>139</sup> Si cette affirmation est particulièrement intéressante pour traiter de l'interaction entre la lecture et la forme de l'anthologie, le concept de lecture rapprochée de Katherine Hayles permet d'envisager cette même lecture sous un nouvel angle. Ne souhaitant nullement discréditer la thèse de S. Schmid, qui nous a d'ailleurs été particulièrement utile dans notre première partie, nous aimerions montrer que la pensée haylienne permet d'aborder la lecture d'une anthologie en questionnant les relations des supports imprimés et numériques et leur impact sur la manière de lire. Parmi les trois manières de lire proposées par Katherine Hayles (lecture rapprochée, lecture machinique et hyperlecture), seule la lecture rapprochée peut être pratiquée avec une anthologie papier. Le support interdit en effet une lecture machinique ou une hyperlecture. En outre, une lecture rapprochée s'effectue très bien avec une anthologie. Le caractère bref des textes, et même très souvent poétique, encourage la recherche de la nuance et du détail qui mènent à l'esthétisme

---

<sup>136</sup> HAYLES, 2016, p. 127-128.

<sup>137</sup> HAYLES, 2016, p. 142.

<sup>138</sup> Etzioni O., Banko M., Cafarella M. J., « Machine Reading », dans HAYLES, 2016, p. 143.

<sup>139</sup> SCHMID, 2004, p. 63.

littéraire. La lecture d'une anthologie papier est donc une lecture *proche* des textes. De même, nous pourrions dire qu'elle est une lecture profonde, car elle requiert une immersion et une charge attentionnelle importante. Cependant, comme nous l'avons vu avec S. Schmid, le passage d'un poème à l'autre introduit une rupture, faisant ainsi sortir de la lecture profonde. Une telle lecture ne peut donc être pratiquée que partiellement; le lecteur doit à chaque fois se réimmerger dans le nouveau texte. Le concept de lecture rapprochée n'interdit en revanche pas l'intégration des réflexions sur la structure livresque. Il convient donc parfaitement à l'anthologie.

*L'anthologie numérique : entre lecture rapprochée et hyperlecture.* — Ce qui est, dès lors, intéressant est de se demander si cette lecture se trouve modifiée par le passage sur écran. Pratiquet-on toujours une lecture rapprochée avec une anthologie numérique ? Ou faisons-nous plutôt appel à une hyperlecture, qui est une lecture humaine assistée par un ordinateur ? En réalité, les deux réponses sont possibles. Ce sont principalement les intentions qui vont entraîner une lecture proche ou éloignée du texte. Nous n'allons évidemment pas essayer de trouver les différentes raisons pouvant motiver la lecture d'une anthologie. Cela ne serait pas très utile et probablement impossible. La raison pour laquelle nous avons décidé d'aborder ces questions d'intention est que celles-ci peuvent entraîner une oscillation entre lecture rapprochée et hyperlecture.

Pour aborder ces questions d'intentionnalité, nous aimerions reprendre la pensée d'A. Rodriguez, explicitée dans *Le Pacte lyrique* notamment.<sup>140</sup> A. Rodriguez propose de considérer une œuvre littéraire comme un « objet intentionnel ».<sup>141</sup> Si certains critiques parlent d'intentionnalité de l'auteur, parler d'intentionnalité du texte (ou de l'œuvre) semble plus adéquat, car si l'auteur est certes pourvu d'intentions, c'est à travers le texte que ces dernières se manifestent et influencent le lecteur. C'est donc l'œuvre qui est porteuse de l'intentionnalité. Dans notre cas, les structures de *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et de *Dark Mirror* peuvent être perçues comme des marqueurs intentionnels. Elles incitent le lecteur à poursuivre la lecture dans un certain ordre, afin de comprendre une certaine idéologie. Mais le lecteur est lui aussi pourvu d'intentions. Et ces intentions ne sont pas forcément en accord avec celle de l'objet. A. Rodriguez propose de voir en la lecture d'un texte lyrique un « pacte », car ce terme permet de valoriser la notion « d'interaction entre le texte et les sujets qu'il met en relation ».<sup>142</sup>

Les lectures de *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et de *Dark Mirror* peuvent ainsi être effectuées en respectant ou non l'intentionnalité de l'œuvre. Ne pas suivre la structure textuelle est un exemple de non-respect de l'intention de l'objet. Choisir son propre cheminement textuel à la

---

<sup>140</sup> RODRIGUEZ, 2003; voir aussi RODRIGUEZ, 2013 et RODRIGUEZ, 2017.

<sup>141</sup> RODRIGUEZ, 2017, p. 114.

<sup>142</sup> RODRIGUEZ, 2003, p. 69.

place de la structure de l'œuvre peut alors induire un basculement de la lecture rapprochée à une hyperlecture. T. Baccino et V. Draï-Zerbib expliquent très bien dans leur ouvrage comment l'hyperlecture est dictée par le point de vue du lecteur : « La lecture hypertextuelle se place fondamentalement *sous le point de vue du lecteur plutôt que de l'auteur*. Le lecteur navigue dans l'espace hypertextuel en suivant son propre point de vue, c'est-à-dire qu'il élabore son chemin de lecture selon ses objectifs et motivations, ses propres choix sémantiques (choix des liens en fonction de la signification recherchée) ou de choix fonctionnels (sur quels nœuds cliquer : nœud suivant, précédent, retour, ...). »<sup>143</sup> Dans un hypertexte, c'est donc la subjectivité qui crée la structure. Si nous considérons donc les deux anthologies numériques comme des hypertextes, cela invalide complètement la pensée de l'anthologue et donc la conception même d'une anthologie. Cependant, dans *L'Anthologie dans la poésie romande* et dans *Dark Mirror*, nous avons bien démontré que la structure reflète réellement une démarche anthologique. Il est donc possible de les lire comme telles, mais pour cela le lecteur doit motiver sa lecture par la volonté de suivre l'intentionnalité de l'œuvre, et cela en respectant les marqueurs textuels. Si celui-ci décide de poursuivre cette démarche, nous ne pouvons alors plus considérer les deux anthologies comme des hypertextes, puisque ces derniers se structurent selon le point de vue du lecteur et entraînent une hyperlecture. À ce moment-là, il est alors tout à fait possible de pratiquer une lecture rapprochée des anthologies numériques.

Les motivations du lecteur ont donc un impact sur la manière de lire et la perception même de l'œuvre. Si les intentions du lecteur respectent ainsi celle de l'œuvre, nous avons affaire à une lecture rapprochée, comme avec une anthologie imprimée. Mais les intentions du lecteur peuvent ne pas être toujours en accord avec celles de l'œuvre. Comme S. Schmid l'a démontré, bien souvent les lecteurs refusent de suivre la structure (para)textuelle de l'œuvre, pour diverses raisons. Il est ainsi possible de basculer d'une lecture rapprochée recherchant l'intentionnalité de l'objet à une hyperlecture, qui est dirigée par le point de vue du lecteur. Il arrive, en effet, bien souvent lorsque nous lisons sur écran que le lecteur perde son but initial. C'est notamment le cas de Christine Rosen, qui nous l'avons vu, s'est détournée de sa lecture de *Nickleby* par les autres activités proposées par sa liseuse.<sup>144</sup> Ce changement d'objectif est problématisé par T. Baccino et V. Draï-Zerbib. Les deux critiques ont dressé, dans *La Lecture numérique*, une liste de facteurs pouvant mener à la perte du but fixé. Selon eux, la perte de l'objectif initial peut être provoquée par le niveau de connaissance du domaine décrit, par le style d'apprentissage à réaliser, par la présence ou l'absence d'indices d'organisation hypertextuelle, ou par l'objectif de lecture.<sup>145</sup> Nous pouvons

---

<sup>143</sup> BACCINO, DRAI-ZERBIB, 2015, p. 198.

<sup>144</sup> Cf. p. 34; Rosen Christine, « People of the Screen », *New Atlantis* automne 2008 dans CARR, 2011, p. 151.

<sup>145</sup> BACCINO, DRAI-ZERBIB, 2015, p. 201.

encore ajouter que les habitudes et les notifications, citées par Nicholas Carr, peuvent aussi induire un changement intentionnel.<sup>146</sup> Par conséquent, même si le lecteur avait décidé de poursuivre l'intention de l'œuvre, manifestée notamment par la structure textuelle, il est tout à fait possible que celui-ci s'égaré et change de but. Par exemple, un lecteur qui parcourt le site de *poésieromande.ch* et découvre *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* peut tout à fait décider de « lire » l'anthologie en suivant la structure intentionnelle de l'œuvre. Cependant, par un phénomène distrayant, il peut se détourner de ce but et finir par visionner une vidéo apparaissant dans les suggestions de YouTube. De même, l'organisation du musée d'Ailleurs, la durée ou la complexité de l'exposition pourrait induire le lecteur à omettre un poème et à suivre un autre ordre que celui prévu par l'anthologue. Basculer d'une lecture rapprochée à une hyperlecture personnelle est donc tout à fait possible.

En conclusion, *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* peuvent susciter une lecture rapprochée ou une hyperlecture. La forme fragmentée de l'anthologie n'induit donc pas forcément une lecture fragmentée. Il est tout à fait possible de lire une anthologie numérique de manière rapprochée. Ce sont en réalité les intentions de lecture *et* la capacité à maintenir ces intentions (habitude et distraction) qui influencent la manière de lire l'œuvre, la faisant osciller entre lecture rapprochée et hyperlecture.

#### VERS UNE LECTURE AUGMENTÉE...

À plusieurs reprises, lorsque nous avons utilisé les termes de « lecteur » et de « lecture », nous les avons soit placés entre guillemets, soit nous avons ajouté un qualificatif normalement dissocié de la lecture traditionnelle, comme « visionneur » (créant le terme « lecteur-visionneur »). Le recours à ces guillemets ou à l'addition d'un qualificatif illustre bien que nous avons affaire à une lecture particulière; à une lecture hybride. Comment donc se manifeste cette lecture ? Peut-on encore même parler de *lecture* ? Ce sont les questions que nous nous poserons dans cette partie. Pour ce faire, nous tâcherons d'y répondre en nous intéressant aux différents composants intra et extralittéraires qui animent ces lectures. Nous les aborderons par les problématiques de la performance, de la poésie interactive et des rapports entre les musées et le numérique. Nous concluons finalement sur la notion de réalité augmentée, qui permettra d'intégrer les composants extralittéraires dans une lecture augmentée.

---

<sup>146</sup> Cf. p. 33-35.

## *La revalorisation de la performance poétique*

*Les différents degrés de performances : de la plus complète à la lecture solitaire.* — La notion de performance permet d'aborder certains composants visuels et sonores des anthologies numériques : la voix, le geste, mais aussi le texte. Elle permet en outre d'interroger les rapports entre ces éléments et le littéraire. Mais la notion est complexe. Nous nous proposons ainsi d'esquisser une définition de ce concept avant de l'employer. Pour cela, nous allons mobiliser certaines réflexions de Paul Zumthor et Jean-Pierre Bobillot, auteurs incontournables pour ce qui touche à la performance.

Dans son article « Poésie sonore ? Poésie action ? Performance ? », J.-P. Bobillot s'interroge sur le sens du mot « performance ».<sup>147</sup> Selon lui, à force d'utilisation, le mot est devenu de plus en plus vague et incertain : « le flou terminologique entretenu autour de celles-ci [= des appellations telles que “poésie-performance” et “poète performe(u)”], et d'appellations voisines telles que “poésie sonore”, “poésie action”, “poète sonore” (également très en vogue), parmi lesquelles il apparaît plutôt comme un redoutable concurrent [...] qu'il ne semble porteur de quelque principe de clarification, au sein d'un champ dont les spécifications demeurent peu ou mal perceptibles... ».<sup>148</sup> Le terme « performance » est ainsi assez flou dans sa signification précise. Il semble cependant être lié aux actes et au son.

P. Zumthor dans *Performance, réception, lecture* dresse dans le premier chapitre une définition plus précise de la performance.<sup>149</sup> Selon lui, le caractère hétérogène de la performance rend impossible la définition du terme de manière simple.<sup>150</sup> Il retient néanmoins quatre traits qui peuvent faire office d'un début de définition.<sup>151</sup> Tout d'abord, la performance permet le passage de la virtualité du texte (écrit ou non) à l'actualité; à la réalisation concrète. Ensuite, toute performance se situe toujours dans un contexte situationnel et culturel précis, et elle apparaît comme une émergence de ce contexte. La performance suppose aussi une répétitivité, mais qui n'est pas perçue comme redondante. Enfin, performance et connaissance (de ce qui est transmis) sont intimement liées. Si l'on modifie la connaissance, la performance se trouve modifiée. Inversement, la performance modifie également la connaissance. Elle marque la connaissance. Toutes deux sont indissociables. À ces quatre traits, P. Zumthor ajoute encore que la voix et les gestes sont généralement nécessaires à la performance : « dans l'usage le plus général, *performance* réfère de façon immédiate à un

---

<sup>147</sup> BOBILLOT, 2017.

<sup>148</sup> BOBILLOT, 2017, p. 26.

<sup>149</sup> ZUMTHOR, 1990, chapitre 1, p. 23-47

<sup>150</sup> ZUMTHOR, 1990, p. 37.

<sup>151</sup> ZUMTHOR, 1990, p. 33-35.

événement oral et gestuel. »<sup>152</sup> L'oralité et le corps sont donc en principe déterminants dans la définition de performance. D'autres éléments viennent cependant aussi étayer cette définition.

La définition de Zumthor, grâce à son caractère vaste, permet d'englober trois différents types de performance.<sup>153</sup> Le premier type de performance peut être considéré comme la performance la plus complète. La situation d'énonciation (interprète, auditeur, contexte) est ainsi perçue par la vue *et* l'audition. Dans le second type de performance, en revanche, il manque un élément de médiation pour interpréter la situation d'énonciation : le visuel. Dans certaines circonstances, la performance n'est effectivement saisie que par l'ouïe. C'est notamment le cas des enregistrements radio et des CD, aussi nommés par J.-P. Bobillot « poésie enregistrée »,<sup>154</sup> qui interdisent toutes médiations visuelles. Une performance peut donc ainsi se passer des gestes. Enfin, le dernier type de performance, qui n'est pas toujours considéré comme tel par les critiques, est la lecture solitaire. La lecture peut être acceptée en tant que performance, dans la mesure où elle consiste en la perception d'une situation d'énonciation par le corps.<sup>155</sup> De même, elle répond aux premiers éléments de définition de P. Zumthor. La lecture relève ainsi du visuel, mais elle comprend aussi une oralité muette. La lecture solitaire peut donc être vue comme le degré performantiel le plus faible.

*L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* jouent sur ces trois degrés. *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* peut être considérée comme la performance la plus complète. La vue et de l'ouïe sont mobilisées pour percevoir la situation d'énonciation. En effet, sur les vidéos, on voit *et* entend le poète réciter ses textes. En outre, le lecteur perçoit par son corps les gestes<sup>156</sup> et la voix. Elle semble donc bien être une performance au degré le plus complet. Cependant, même si la situation d'énonciation est perçue par la vue et l'ouïe, elle reste particulière. L'interprète ne peut percevoir ses auditeurs. Il s'instaure ainsi une rupture dans l'intensité des présences.<sup>157</sup> D'ailleurs, l'odorat, sens qui n'est pas mentionné par P. Zumthor dans *Performance, réception, lecture*, mais qui l'est dans *La Lettre et la voix dans la littérature médiévale*,<sup>158</sup> n'est pas lié à la situation d'énonciation. Le degré performantiel est par conséquent légèrement plus faible qu'une performance réalisée dans une situation où l'interprète et l'auditeur se côtoient.

---

<sup>152</sup> ZUMTHOR, 1990, p. 41.

<sup>153</sup> ZUMTHOR, 1990, p. 76.

<sup>154</sup> Qu'il distingue d'ailleurs de ce qu'il nomme la poésie scénique (voix+action ou *performance*). Poésie enregistrée (voix+technologie du son ou *phono-technè*). Dans BOBILLOT, 2012, p. 19.

<sup>155</sup> ZUMTHOR, 1990, p. 61.

<sup>156</sup> Même si les poètes ne sont pas particulièrement actifs, ils effectuent tout de même plusieurs gestes qui ont des impacts sur la perception des poèmes. Le regard et les sourcils, gestes par exemple très discrets et pouvant sembler anodins, influencent beaucoup la réception de l'œuvre, puisqu'ils créent des accentuations sur certaines parties des poèmes.

<sup>157</sup> ZUMTHOR, 1990, p. 15.

<sup>158</sup> ZUMTHOR, 1987, p. 272.

Avec *Dark Mirror*, on peut expérimenter les deux autres types de performances. *Dark Mirror* transmet les poèmes par deux *media* différents : le texte et la voix. Ces deux *media* peuvent ainsi induire deux types de performances différentes. Si l'on considère tout d'abord la voix comme *medium*, on entre parfaitement dans le deuxième type de performance décrit par P. Zumthor. Tout comme avec un enregistrement pour CD ou radio, seule la voix de l'interprète parvient jusqu'à l'auditeur. Le geste est absent. Certes, on peut retrouver des éléments visuels (étoiles, texte, œuvre du musée...), mais celui-ci n'est pas inhérent à la situation d'énonciation. Il n'est pas le *medium* principal du poème.<sup>159</sup> En revanche, si le lecteur décide de lire le poème en se coupant de la réalité auditive, nous avons affaire au dernier type de performance. En effet, le texte peut susciter une lecture solitaire en ignorant la voix qui récite et nous conduire ainsi à une performance en son seuil le plus bas. Une forte concentration, comme une lecture attentive, entraîne d'ailleurs souvent une rupture de la réalité sonore. En conséquence, *Dark Mirror* et *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* jouent sur trois types de performances différentes, grâce aux différents *media* qu'ils utilisent. Ces trois performances permettent de valoriser la voix, le geste et même le texte.

*La chaîne performantielle sous l'angle des nouvelles technologies.* — Chaque performance, aussi différente soit-elle, suit cependant toujours le même schéma. Ce schéma permet, d'une part, de réfléchir aux effets performantiels sur le lecteur, d'autre part d'observer les rapports entre les performances numériques et le livre. P. Zumthor décompose le schéma en cinq moments : la formation du texte poétique, la transmission, la réception, la conservation et la réitération.<sup>160</sup> Les deux anthologies suivent bien cette chaîne performantielle. Toutefois, par le caractère numérique des deux œuvres, tous les moments en sont affectés : de la formation à la réitération. C'est dans la transmission que nous avons vu que se joue la première particularité de taille. En effet, le digital permet la transmission de l'œuvre par le biais de *media* différents. Il peut ainsi transmettre par le texte, la voix ou le geste.<sup>161</sup> La possibilité de changer de *medium* de transmission produit des effets importants, car elle affecte la réception du lecteur. Lire un texte consiste déjà en une interprétation. En proposant ainsi des lectures oralisées (voire même gestualisées), le « lecteur-auditeur-visionneur » perçoit l'œuvre différemment que s'il l'avait lue en solitaire. Comme l'a démontré C. Pardo, l'intonation et la nature de la voix marquent la lecture et influencent alors les auditeurs.<sup>162</sup> Par conséquent, *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* induisent des réceptions particulières. *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* parce que chaque poète

---

<sup>159</sup> Nous reviendrons sur ces éléments visuels non performantiels dans la partie sur la poésie animée.

<sup>160</sup> ZUMTHOR, 1987, p. 71.

<sup>161</sup> Avec les deux anthologies numériques, nous ne sommes pas confrontés à une situation dans laquelle le geste seul sert de *medium*. Bien que possiblement imaginable et réalisable, il faudrait ensuite questionner le caractère performantielle de l'œuvre.

<sup>162</sup> PARDO, 2015, p. 273-286.

lit ses propres textes. C'est donc des interprétations que l'utilisateur va regarder et écouter. Les lectures de Vincent Barras et de Narcisse l'exemplifient très bien : les deux poètes interprètent leur texte de manière très singulière et personnelle.<sup>163</sup> Les textes poétiques ne sont en principe pas lus de cette manière sans la performance des auteurs. Il en est de même pour *Dark Mirror* qui propose des lectures orales de poèmes. Néanmoins, cette œuvre n'impose pas pour autant des interprétations; le lecteur a toujours la possibilité de lire le texte sans écouter la voix performante. Certains lecteurs oscillent même au cours de la lecture entre ces deux possibilités. La réception devient ainsi hybride, entre interprétation imposée et lecture personnelle. *Dark Mirror* et de *L'Anthologie de la poésie en Suisse romande* influencent par conséquent le lecteur par la transmission médiatique.

En plus de la transmission et de la réception, le numérique affecte également la conservation de la performance. P. Zumthor explique que dans une situation où la performance est orale (et gestualisée), la conservation s'effectue par la mémoire : « Quant à la "conservation" en situation d'oralité pure, elle est livrée à la mémoire ». <sup>164</sup> En revanche, dans le cas d'une lecture solitaire, la conservation ne s'effectue plus par la mémoire. C'est le livre matériel qui assume le rôle de conservateur : « La "conservation" est due au livre, à la bibliothèque, à ce que Michel Foucault appelait archive. » <sup>165</sup> La conservation d'une performance numérique se situe, à notre sens, ailleurs. Elle est proche de la conservation livresque, comme elle ne subit pas de variations. <sup>166</sup> En effet, comme le soulève P. Zumthor, le numérique offre la possibilité de conserver la performance de manière immuable et inaltérée : « Ils [les *media* électroniques] sortent du pur présent chronologique, puisque la voix qu'ils transmettent est indéfiniment réitérable de façon identique. [...] La médiation électronique fixe la voix (et l'image). En les rendant réitérables, elle les rend abstraites, c'est-à-dire qu'en abolissant leur caractère éphémère, elle abolit ce que j'appelle leur tactilité. » Nous pensons cependant que la conservation d'une performance diffère de celle de la lecture solitaire en sa matérialité. Un livre se manifeste toujours sous un format matériel. Une œuvre digitale en revanche a une matérialité plus complexe. Pour qu'une œuvre puisse être saisie, elle nécessite obligatoirement une matérialité. G. Genette l'explique justement dans *L'Œuvre de l'art* : « [Un texte sans manifestation physique] n'existe nulle part hors de l'esprit ou du cerveau de celui qui le pense. » <sup>167</sup> Toutefois, il est souvent dit par les critiques, comme R. Chartier, que les textes numériques sont immatériels : « À la matérialité du livre, elle [la révolution de lecture]

---

<sup>163</sup> BARRAS : [https://www.youtube.com/watch?v=VmDqwUnKG9M&index=12&list=PLbRC1vU4JY\\_NC80mqq1bCbplLECyIVgA1&t=275s](https://www.youtube.com/watch?v=VmDqwUnKG9M&index=12&list=PLbRC1vU4JY_NC80mqq1bCbplLECyIVgA1&t=275s) (27.09.18), NARCISSE : [https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i\\_MrQewk](https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i_MrQewk) (26.04.18).

<sup>164</sup> ZUMTHOR, 1987, p. 72.

<sup>165</sup> ZUMTHOR, 1987, p. 73.

<sup>166</sup> ZUMTHOR, 1987, p. 15, 72.

<sup>167</sup> GENETTE, 2010, p. 156.

substitue l'immatérialité des textes. »<sup>168</sup> Il nous semble donc plus adéquat de parler de *rematérialisation* du texte plutôt que de *dématérialisation*, car comme l'a bien montré G. Genette un texte ne peut exister immatériellement en dehors de toute pensée, même s'il est vrai que le texte n'a d'existence matérielle uniquement lorsqu'un support électronique ouvre le fichier. Par ce terme de *rematérialisation*, nous pouvons ainsi voir en quoi la conservation d'une performance digitale diffère de celle d'un livre : tous deux peuvent conserver inaltérablement la performance, sans pour autant partager la même réalité matérielle.

En se basant ces différences conservationnelles et répétitives, Céline Pardo propose de distinguer trois types de performances, dans son livre *La Poésie hors du livre*.<sup>169</sup> Ces trois types de performances permettent à nouveau de montrer le statut ambigu que possède la performance numérique. Tout d'abord, il y a la lecture publique non enregistrée. Elle correspond à la poésie scénique de J.-P. Bobillot et a donc un caractère éphémère. La deuxième catégorie comprend les lectures publiques enregistrées, mais dans un but conservationnel et non de diffusion, comme on peut en trouver dans des archives. Enfin, il y a les performances enregistrées dans le but d'une rediffusion illimitée. L'enregistrement apporte ainsi une pérennité à l'œuvre, comme le fait un livre imprimé. C'est dans cette dernière catégorie que s'inscrivent *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror*. Les deux anthologies partagent donc, malgré leur caractère oralisé et proche d'une lecture publique, de fortes similitudes avec le livre.

Néanmoins, *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* ne sont pas amenés à durer de la même manière. Si *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* est censée perdurer dans le temps (pour autant que les supports technologiques le permettent), *Dark Mirror* oscille entre éphémérité et pérennité. Par son rattachement à l'exposition muséale « Je suis ton père ! », la visite augmentée est censée prendre fin en même temps que l'exposition. Toutefois, *Dark Mirror* subsiste tant que perdurera le catalogue. En « blippant » les œuvres imprimées dans le catalogue, il est possible d'accéder aux poèmes. Ce procédé assure ainsi une forme de pérennité à l'œuvre anthologique. Mais cette pérennité n'est pas totale pour autant. En effet, aucun endroit du catalogue ne mentionne l'existence de cette œuvre poétique. Qui penserait à « blipper » ces œuvres s'il ne sait pas qu'elles sont rattachées à des poèmes ? Et comment savoir quelles œuvres scanner ? En outre, en modifiant la matérialité des œuvres (en passant de l'objet à l'image), l'œuvre finale se trouvera aussi nécessairement modifiée. Comme le dit D. McKenzie « forms effect sense ».<sup>170</sup> Comment donc comprendre une « visite poétiquement augmentée » sans la visite ? Que faire de la dimension muséale, qui joue un rôle central dans la construction de l'œuvre, si celle-ci disparaît ?

---

<sup>168</sup> CHARTIER, 1994, p. 69.

<sup>169</sup> PARDO, 2015, p. 265.

<sup>170</sup> MCKENZIE, 1986, p. 9.

*Dark Mirror* peut donc durer dans le temps, car son support électronique le permet. Cependant, par son changement de matérialité, l'œuvre et la réception se trouveront aussi modifiées.

En conséquence, *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* peuvent être considérés comme des performances. C'est cependant le caractère flou et incertain du terme « performance » qui permet de considérer ces œuvres comme telles. En effet, *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* ne proposent pas le même genre de performance, ni par même les mêmes *media*. Oscillant entre lecture oralisée, gestualité et texte imprimé, les deux œuvres n'apportent pas les mêmes expériences performantielles. Elles ne sont ainsi pas transmises, reçues, conservées et réitérées de la même façon. Néanmoins, par leur caractère numérique ces performances partagent soudainement de nombreux points communs avec le livre imprimé. En outre, les deux œuvres proposent des lectures sonores. Très en vogue dans les années d'après-guerre, les lectures oralisées (déjà sur des supports électroniques, comme la radio, le ...) ont eu tendance à disparaître.<sup>171</sup> Réapparaîtraient-elles à l'heure actuelle ? Aurait-on de nouveau affaire à un phénomène culturel poétique, dû à l'émergence de nouveaux supports (l'ordinateur, le smartphone, la tablette) ? P. Zumthor voit en tout cas en notre siècle un retour à l'oralité :

« Ces [...] *media* [électroniques] diffèrent de l'écriture par un trait capital: ce qu'ils transmettent est perçu par l'oreille (et éventuellement la vue), mais ne peut être *lu* à proprement parler, c'est-à-dire déchiffré visuellement comme ensemble de signes codés du langage. Il est donc possible [...] de voir dans les *media* auditifs une sorte de revanche, de "retour en force" de la voix, et même davantage que la voix, puisqu'avec un film ou TV on voit une image photographique, peut-être même aura-t-on bientôt la perception du volume. [...]

Pourtant, s'il m'arrive de parler de "retour en force" de la voix, j'entends par là autre chose, qui déborde la technologie des *media* : je fais allusion ainsi à une sorte de résurgence des énergies vocales de l'humanité, énergies qui furent réprimées durant des siècles dans le discours social des sociétés occidentales par suite de l'hégémonie de l'écriture. Le signe de cette résurgence [...] sont partout, du dédain des jeunes pour la lecture jusqu'à la prolifération, dans toute l'Europe et l'Amérique du Nord, de la chanson depuis les années 50. »<sup>172</sup>

Un « retour en force » de la voix et de l'image semble donc marquer les *media* actuels. *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* s'intègrent dans un mouvement

---

<sup>171</sup> PARDO, 2015, chapitre 2 et suivants.

<sup>172</sup> ZUMTHOR, 1990, p. 15-16.

historico-culturel. Elles permettent ainsi de confronter le lecteur à des interprétations poétiques, qu'il n'aurait pas probablement lues de cette même manière.

Mais aborder ces œuvres uniquement par le biais de la performance amène à délaisser certains éléments extralittéraires de *Dark Mirror*, comme l'animation et la musique. S'intéresser à la poésie numérique permet de pallier ce délaissement.

### *La poésie numérique : de la signifiante à la ludification*

*La poésie animée.* — La poésie numérique est un genre qui commence à se développer de plus en plus.<sup>173</sup> Son caractère expérimental et relativement récent le rend cependant difficile à aborder. Le genre est, en effet, encore en processus de création et catégorisation; tous les poètes ne partagent pas les mêmes opinions sur ce qui fait la poésie numérique.<sup>174</sup> Philippe Bootz, un des pionniers de la littérature numérique française, le définit comme ceci : « Il s'agit d'un ensemble de propositions qui entrent dans une véritable réflexion sur le dispositif littéraire. »<sup>175</sup> Il n'est donc pas uniquement question de transposer un texte sur un écran, mais bien de réfléchir au support littéraire et d'interagir avec celui-ci. Le poème ainsi créé ne peut pas être transmis par écrit, car les composants numériques du poème sont indissociables du texte.<sup>176</sup> *Dark Mirror* et *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* peuvent ainsi être considérés comme de la littérature numérique, puisqu'aucune des deux œuvres n'est imprimable sur papier sans perdre en signification.

Au sein de ce genre qu'est la littérature numérique, il existe plusieurs sous-genres. Ces derniers ne sont pas encore clairement définis, car les différents penseurs proposent différentes catégorisations.<sup>177</sup> Toutefois, une majorité semble s'entendre pour accorder une place importante à la poésie animée, aussi nommée poésie cinématique. S. Bouchardon, dans l'annexe de son livre *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, définit simplement la poésie animée, comme un « texte [qui] est affiché dynamiquement et qui exploite conjointement dimension temporelle et dimension multimédia. »<sup>178</sup> La poésie animée est donc caractérisée par un dynamisme textuel. Et ce dynamisme crée ainsi une temporalité au sein du poème. Cette temporalité n'existe qu'au moment de l'exécution du programme<sup>179</sup> et elle est toujours unique. J. Clément souligne également cette caractéristique temporelle fondamentale : « le poème n'est plus statique, il est

---

<sup>173</sup> KERGOULAY, 2017.

<sup>174</sup> DUCHAINE, 2001, p. 26; REGUEIRO SALGADO, 2011 : <https://journals.openedition.org/trans/465> (30.08.18).

<sup>175</sup> BOOTZ, 2011, p. 206.

<sup>176</sup> BOOTZ, 2011, § 17.

<sup>177</sup> BOOTZ, 2011; BOUCHARDON, 2007; BROUDOUX, 2003; CLÉMENT, 2001; DONGUY, 2002.

<sup>178</sup> BOUCHARDON, 2007, « Annexe », § 86.

<sup>179</sup> BOOTZ, 2011, § 50.

dynamique. Son affichage est soumis à un processus temporel qui le fait apparaître puis se métamorphoser ou s'évanouir, jouer des formes et des rythmes visuels, réagir parfois aux sollicitations du lecteur grâce à l'interactivité que permet la souris. »<sup>180</sup> Dans ce genre poétique, les dimensions spatio-temporelles importent donc autant, et même parfois davantage, que le signifiant textuel. Elles donnent du sens au poème autrement. Elles sont le poème. Ce dernier ne se définit donc plus uniquement par son texte, mais bien par son dynamisme. En outre, dans sa définition, S. Bouchardon insiste sur l'exploitation d'une dimension multimédia au sein de la poésie cinétique. Dès lors que l'écrit n'est plus le seul *medium*, d'autres *media* deviennent porteurs de sens. On peut donc retrouver dans les poèmes animés différents « codes »,<sup>181</sup> comme des vidéos, des graphiques, des photographies, et même de la musique et des sons.

*Dark Mirror* est donc bien rattaché à ce genre qu'est la poésie animée. Le poème est, en effet, dynamique. D'une part, le texte n'apparaît que momentanément : surgissant au bas de l'écran, il disparaît en arrivant en haut, comme s'il en sortait. Ce mouvement textuel induit ainsi une temporalité, qui va influencer le lecteur dans sa lecture ou son écoute.<sup>182</sup> D'autre part, le poème est composé de manière multimédia. En plus du *medium* textuel, le sens s'extériorise par des *media* sonores (musique, bruitage) et visuels (image partielle de l'œuvre muséale, fond étoilé.) *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*, en revanche, ne fait pas réellement partie de la poésie animée. Il est vrai que son caractère vidéographique permet de créer un dynamisme temporel. Néanmoins, cette œuvre appartient plutôt au genre que J. Donguy nomme « vidéo poésie »<sup>183</sup> ou simplement à une performance poétique enregistrée.

Alexandre Saemmer, dans son article « De la confirmation à la subversion : les figures d'animation face aux conventions du discours numérique »,<sup>184</sup> s'intéresse à la manière dont l'animation des poésies cinétiques crée du sens et comment ce sens confirme ou subvertit ce que dit le texte. En cas de « couplage conventionnel », la figure d'animation abonde dans le sens du texte, tandis qu'en cas de « couplage non conventionnel » la figure d'animation dit autre chose. L'article d'A. Saemmer est pertinent, car il rend l'animation signifiante. Que peuvent donc signifier les figures d'animation dans *Dark Mirror* ? Sont-elles, ou non, en accord avec le contenu textuel ?

Le texte de *Dark Mirror* correspond à la figure d'animation que A. Saemmer appelle *unité sémiotique du mouvement à trajectoire inexorable*.<sup>185</sup> C'est-à-dire que le mouvement présente une évolution linéaire, comme un déplacement dans le champ de vision. En effet, le texte poétique se

---

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> BOOTZ, 2011, § 45.

<sup>182</sup> CLÉMENT, 2001, p. 14.

<sup>183</sup> DONGUY, 2002, p. 303-304.

<sup>184</sup> SAEMMER, 2011.

<sup>185</sup> SAEMMER, 2011, p. 26-28.

déplace de manière linéaire de haut en bas jusqu'à sortir de l'écran. Ce mouvement, associé à la couleur du texte et au fond étoilé (aussi mouvant) sur lequel il s'inscrit, rappelle les introductions de la saga lucassienne. A. Saemmer explique que « la récurrence des mêmes combinaisons mouvement–texte/image dans les mêmes contextes crée une attente chez le lecteur ».<sup>186</sup> Par conséquent, l'apparition d'un texte jaune défilant linéairement de bas en haut jusqu'à disparaître de l'écran crée comme horizon d'attente chez le « lecteur-visionneur-auditeur » : un lien avec l'univers de *Star Wars*. Et c'est bien le but recherché par la figure d'animation, puisque les poèmes sont censés entrer en résonance avec la saga. Nous avons donc affaire à un couplage conventionnel.

La musique, en revanche, crée un effet entre le couplage conventionnel et le couplage non conventionnel. Si celle-ci n'est pas concrètement une figure d'animation, elle s'inscrit dans une dimension temporelle. En outre, elle est aussi porteuse de sens et peut donc également amener une redondance ou une subversion du texte. Par exemple, les musiques ou effets sonores peuvent souligner de l'information textuelle. Le « tic tac » en arrière-fond de la lecture d'*Igitur* (etape\_12) évoque ainsi le minuit (« minuit sonne »).<sup>187</sup> De même, « La chevauchée des Walkyries » de Richard Wagner dans l'Intro rappelle le thème instrumental de *Star Wars*,<sup>188</sup> par sa fanfare enjouée (dominée par les cuivres et les violons) et ses hymnes martiaux (dus aux cuivres et violons, au début très rapide et intense, et au rythme marqué par de nombreux soupirs).<sup>189</sup> La musique cette fois-ci ne soulignerait pas une information textuelle, mais la résonance entre le poème et l'exposition. Cependant, si l'on peut voir en « La chevauchée des Walkyries » une évocation du thème instrumental de *Star Wars*, c'est bien parce que le mouvement textuel (ainsi que sa couleur) crée un horizon d'attente relatif à la saga. Et si Stanislas Romanowski, concepteur musical de *Dark Mirror*, a décidé de ne pas exploiter la musique du générique lucassien, c'est bien pour signifier plus, sinon autre chose. Nous pensons, en effet, que ce n'est pas un hasard si la première musique de *Dark Mirror* est une composition de R. Wagner. Compositeur incontournable du XIX<sup>e</sup> siècle, récupéré par la propagande nazie<sup>190</sup> (auquel *Star Wars* réfère), pendant musical de Mallarmé,<sup>191</sup> qui clôture l'œuvre. La présence d'une composition wagnérienne en introduction de l'anthologie est richement signifiante. On peut d'ailleurs constater que si Wagner ouvre *Dark Mirror* sur un poème hugolien, l'œuvre se termine silencieusement sur un texte mallarméen. Mallarmé, malgré le respect qu'il tient pour Wagner et sa pensée musicale totalisante,<sup>192</sup> parvient à le dépasser en intégrant la musique

---

<sup>186</sup> SAEMMER, 2011, p. 29.

<sup>187</sup> MALLARMÉ, « Igitur » dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, étape 12.

<sup>188</sup> RODRIGUEZ A., ATALLAH M., « Intro », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018.

<sup>189</sup> GUIDO, 2006, p. 59-60.

<sup>190</sup> COOKE, 2018 : <https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer> (23.10.18).

<sup>191</sup> Pour plus d'informations sur les rapports entre Mallarmé et Wagner cf. MEITINGER, 1981.

<sup>192</sup> MALLARMÉ, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français » dans *Divagations*, 2003, p. 177-185; MALLARMÉ, « Hommage », dans *Poésies*, 1992, p. 63.

dans le rythme phrastique,<sup>193</sup> faisant de son œuvre une musique sans musique, une musique silencieuse. L'absence de musique dans le tercet final, composé d'extraits d'*Igitur*, est ainsi également fort une signifiante. Les musiques ou les bruitages (ou même l'absence de sonorité) peuvent donc aussi dénoter autre chose que le texte.

En somme, ces éléments propres à la poésie animée (figure d'animation, sonorité) sont aussi signifiants que le texte. Se séparer d'eux, c'est se couper du sens de l'œuvre. En replaçant ainsi les poèmes dans leur recueil original, on ne les comprend pas de la même manière. Toutefois, la signifiante n'est pas le seul apport que revêtent ces *media* numériques. Ces derniers peuvent également apporter du ludisme. S. Bouchardon signale à juste titre qu'entre la littérature numérique et la lecture ludique, « il n'y a souvent qu'un pas » à franchir.<sup>194</sup> Les animations, les sons et les bruitages de *Dark Mirror* imprègnent parfois l'œuvre de ludisme et de légèreté.

*Poésie et ludification : une proposition oxymorique ?* — Dans la littérature critique, c'est généralement par la poésie interactive que les chercheurs abordent la question du ludisme.<sup>195</sup> S. Bouchardon définit le récit interactif comme ceci : « L'expression "récit interactif" désigne un nouveau mode de récit, né avec l'informatique et impliquant des actions du lecteur, soit avec la souris de l'ordinateur, soit avec le clavier. »<sup>196</sup> Un poème interactif nécessite donc la participation active du lecteur pour pouvoir faire progresser le récit. La participation du lecteur au sein de l'œuvre facilite ainsi un comportement plus joueur. De multiples œuvres numériques sont par conséquent proches du jeu.

Pour référer à l'émergence du jeu dans la littérature numérique (mais aussi dans d'autres domaines, comme le marketing), les chercheurs parlent de *gamification*, ou, de sa traduction française, de *ludification*. La ludification est l'utilisation de mécanismes de jeux dans des contextes de la vie quotidienne normalement indépendants du jeu.<sup>197</sup> De plus en plus, dans notre société occidentale actuelle, le jeu s'implante dans des domaines qui ne lui étaient jusque là pas dévoués. On peut ainsi retrouver ce procédé dans le domaine littéraire, comme *Dark Mirror*. Nous l'avons vu *Dark Mirror* nécessite la participation du lecteur pour faire apparaître les poèmes. En cela, *Dark Mirror* peut donc être considéré comme une œuvre interactive.<sup>198</sup> Et cette œuvre interactive fonctionne à notre

---

<sup>193</sup> MEITINGER, 1981, p. 87.

<sup>194</sup> BOUCHARDON, 2007, § 57.

<sup>195</sup> BOUCHARDON, 2007, § 57-69; REGUEIRO SALGADO, 2011.

<sup>196</sup> BOUCHARDON, 2007, « Annexe », § 86.

<sup>197</sup> GENVO, 2012 : <http://www.ludologique.com> (28.09.18).

<sup>198</sup> Les poèmes interactifs ne sont nullement exclusifs avec la poésie animée. S. Bouchardon considère même qu'il y a quatre catégories de littérature numériques qui constituent les récits interactifs : les récits hypertextuels, les récits cinétiques, les récits algorithmiques et les récits collectifs. BOUCHARDON, 2007, « Annexe », § 86.

sens comme un jeu. S. Genvo a mis en évidence le fonctionnement schématique d'un jeu, auquel *Dark Mirror* répond.<sup>199</sup> Tout d'abord, un jeu nécessite un but, que les participants doivent essayer d'atteindre. Dans notre cas, l'objectif est le suivant : « découvrir le sonnet de la constellation » en générant les poèmes à l'aide de l'application Blippar et des œuvres disséminées dans le musée. Pour parvenir à ce résultat, le joueur doit suivre certaines règles. Ici, télécharger l'application et scanner les œuvres matérielles, lorsque celles-ci sont découvertes. Avant de reprendre ses recherches, le participant est obligé d'écouter les lectures dans leur intégralité. C'est seulement ainsi qu'il pourra acquérir des informations permettant de trouver les prochaines œuvres dans le musée (grâce aux niveaux). Le joueur développe alors des moyens pour parvenir à sa fin. Les moyens utilisés dans le cadre de *Dark Mirror* sont plutôt de l'ordre de la recherche, voire de la stratégie. Ensuite, S. Genvo explique que le jeu s'effectue dans un monde fictionnel. Selon lui, jouer c'est faire « comme si ». L'anthologie s'intègre justement dans un monde fictionnel. Nous avons d'ailleurs constaté que l'introduction jouit d'un statut narratif étonnant pour une préface. Ce statut narratif semble bien moins surprenant lorsqu'il est appréhendé selon une perspective ludique. De plus, cette introduction nous invite à faire *comme si* les poètes s'étaient réellement rassemblés « pour conjurer le mal ».<sup>200</sup> *Dark Mirror* prend donc bien place dans un monde fictionnel, comme celui d'un jeu. Enfin, S. Genvo affirme que le monde fonctionnel ne suffit pas à faire le jeu, ce dernier doit s'inscrire aussi dans un contexte pragmatique, qu'est la réalité extérieure. *Dark Mirror* répond encore à ce dernier critère. L'anthologie semble donc bien posséder les composantes du jeu. Néanmoins, comme Jacques Henriot l'a mis en évidence, pour qu'il y ait jeu, il faut avant tout avoir une attitude ludique.<sup>201</sup> C'est le comportement qui crée le ludisme. Une personne peut tout à fait refuser de jouer ou ne pas percevoir le jeu. Afin d'appréhender *Dark Mirror* comme un jeu littéraire, il est ainsi nécessaire de le considérer comme tel. L'anthologie peut échouer si le « lecteur » refuse de participer en cherchant et écoutant les poèmes.

En conséquence, il est possible de voir en *Dark Mirror* un phénomène de ludification. L'œuvre numérique offre ainsi la possibilité de réfléchir aux impacts d'un tel phénomène en poésie. La ludification permet par exemple de favoriser l'immersion et d'encourager la lecture d'une manière nouvelle.<sup>202</sup> Elle rend la littérature moins « inerte » et moins « ennuyeuse », pour reprendre les termes de R. Chartier.<sup>203</sup> En tout cas, elle est plus récréative. Que se passe-t-il alors lorsqu'une telle

---

<sup>199</sup> GENVO, 2012 : <http://www.ludologique.com> (28.09.18); GENVO, 2013 : <https://journals.openedition.org/sdj/251> (01.10.18).

<sup>200</sup> RODRIGUEZ A., ATALLAH M., « Intro », dans RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018, v. 18-20.

<sup>201</sup> GENVO, 2013, § 1-2 : <https://journals.openedition.org/sdj/251> (01.10.18).

<sup>202</sup> JAHJAH, 2014, § 1 : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2014-v5-n2-memoires01373/1024774ar/> (28.09.18).

<sup>203</sup> Roger Chartier dans JAHJAH, 2014, § 1 : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2014-v5-n2-memoires01373/1024774ar/> (28.09.18).

approche est confrontée face à ce genre réputé élitiste et sérieux, qu'est la poésie ? Par des phénomènes d'interaction et d'animation, la poésie est-elle amenée à perdre de son prestige si celle-ci devient plus facilement abordable et plus ludique ? Ou au contraire faut-il y voir une opportunité de créer de nouvelles formes poétiques et d'obtenir un nouveau public plus vaste et plus populaire ?

*Une « visite poétiquement augmentée » : les nouveaux rapports collection-musée-visiteur*

*Le numérique comme outil éducatif et esthétique.* — Le ludisme inhérent à *Dark Mirror* n'est pas pour autant synonyme de futile. À l'heure actuelle, jeu et sérieux ne sont plus antithétiques. Dans son article « La théorie de la ludicisation : une approche anti-essentialiste des phénomènes ludiques », S. Genvo le relève justement : « Cette prolifération du ludique au sein de nombreuses technologies digitales induit alors une profonde transformation et mutation des représentations culturelles liées au jeu, qui remet en cause les dichotomies qui permettaient bien souvent de définir cette notion. Le jeu n'est plus par exemple systématiquement considéré comme l'opposé du sérieux ou du travail ». <sup>204</sup> Par conséquent, un jeu peut tout à fait permettre d'aborder d'importants sujets.

Dans notre situation, *Dark Mirror* se sert du ludisme dans un rôle éducatif. Avec cette œuvre, on joue en apprenant. En effet, l'œuvre anthologique est en étroite collaboration avec le musée et donc avec la connaissance. En la « lisant », le « lecteur » est amené à découvrir de grands poèmes du XIX<sup>e</sup> siècle et l'exposition muséale, portant en l'occurrence sur la capacité qu'ont les mythes à éclairer notre quotidien, notre société et notre expérience.<sup>205</sup> Ce rapport jeu-pédagogie est particulièrement exploité dans les musées à l'heure d'aujourd'hui. On retrouve en effet de plus en plus de procédés interactifs dans les musées. M. Mouw, dans son article « Documentary Storytelling Using Immersive and Interactive Media »,<sup>206</sup> montre d'ailleurs à travers plusieurs exemples comment les musées utilisent des procédés interactifs pour informer le visiteur de manière amusante.

Et ces procédés interactifs sont très souvent mobilisés dans les musées sur des supports numériques. S. Thomas explique dans son article « Digital Media in Museums : a Personal History »<sup>207</sup> l'évolution de l'exploitation du numérique dans les musées. Selon elle, à partir des années 1980, le digital commence à être utilisé de manière interactive dans les musées.<sup>208</sup> C'est un tournant dans l'histoire des musées : à partir de ce moment le numérique interactif prolifère dans les expositions. *Dark Mirror* s'intègre donc parfaitement à ce mouvement.

---

<sup>204</sup> GENVO, 2012 : <http://www.ludologique.com> (28.09.18).

<sup>205</sup> MAISON D'AILLEURS, 2017, p. 3.

<sup>206</sup> MOUW, 2015.

<sup>207</sup> THOMAS, 2015.

<sup>208</sup> THOMAS, 2015, p. 122.

Non seulement le numérique peut servir d'outil pédagogique, permettant d'apprendre de manière interactive et ludique, mais il peut en plus devenir une part esthétique de l'exposition. J. S. Sew et E. Deleglise, dans leur article « The Making of Buddha Tooth Relic Temple and Museum Virtual Temple »,<sup>209</sup> traitent de la reconstitution virtuelle du *Buddha Tooth Relic Temple* de Singapour. Cette réalisation, assez proche du Projet Collart-Palmyre<sup>210</sup> de l'université de Lausanne, permet de pleinement réaliser à quel point le numérique peut devenir sujet d'exposition dans un musée. Les temples numériques, du *Buddha Tooth Relic* ou de Baalshamîn, deviennent des temples musées. Le digital ne sert plus uniquement d'outil pédagogique, mais devient aussi objet esthétique. *Dark Mirror* peut tout à fait être appréhendé sous cet angle aussi. Il est un objet esthétique en soi. Le fait que nous le considérons comme une œuvre en est révélateur. Il est sujet de l'exposition et visite muséale en même temps. Le numérique permet donc de bouleverser notre conception de la poésie. Il se trouve valorisée en tant qu'outil et sujet du musée.

*Une porte d'accès à l'intimité.* — Par sa composante éducative et esthétique, *Dark Mirror* n'affecte en rien le sérieux de la poésie. En outre, l'œuvre offre l'opportunité de créer de nouveaux rapports à la poésie. Elle nous permet d'interagir avec elle de manière innovante. S. Thomas propose de voir l'émergence du numérique interactif comme l'avènement d'un nouveau rapport entre le musée et le visiteur. Ce rapport est marqué, selon elle, par l'intimité.<sup>211</sup> L'interaction digitale invite, en effet, les visiteurs à contrôler leur propre expérience, rendant cette dernière par extension plus privée. Le contrôle qu'a l'individu sur ce qu'il voit ou écoute rend l'expérience plus intime. En outre, l'expérience n'est plus partagée par un groupe, elle reste fondamentalement individuelle. C'est bien ce qui se passe avec *Dark Mirror*. Le dispositif d'écoute isole le « lecteur » avec lui-même. Il rend effectivement difficile de participer à l'expérience en groupe. De plus, c'est le visiteur qui choisit son itinéraire et l'œuvre qu'il veut écouter ou voir. C'est même lui qui fait le geste qui génère le poème. Grâce au contrôle et à l'intimité accordés au lecteur, l'expérience poétique devient alors plus immersive.

En conséquence, le numérique permet d'associer au sein d'une même œuvre ludisme, pédagogie et novation poétique. Il permet en outre d'élargir son public, en étant plus abordable. Nous pensons cependant que la poésie ne perd pas en prestige pour autant. La rendre plus abordable ce n'est pas la rendre plus simple. Au contraire, la poésie numérique en étant associée à des démarches sérieuses et en exploitant de nouvelles formes gagne en intérêt, en complexité et en immersion.

---

<sup>209</sup> SEW, DELEGLISE, 2015.

<sup>210</sup> « En 2017, l'Université de Lausanne a lancé à travers son Institut d'archéologie et des sciences de l'Antiquité un vaste projet lié aux archives Paul Collart. La numérisation de l'ensemble des documents liés au temple de Baalshamîn [et la modélisation 3D] permettr[ont] de préserver la mémoire de ce patrimoine mondial pour les générations futures » cf. BIELMAN, MICHEL : <http://wp.unil.ch/collart-palmyre/baalshamin/> (18.09.18).

<sup>211</sup> THOMAS, 2015, p. 122-124.

*Peut-on encore parler de lecture ? La réalité augmentée pour résoudre le conflit de lecture*

Pour conclure cette partie, nous aimerions revenir sur la question que nous avons posée en amont : peut-on encore parler de lecture ? Tout au long de notre parcours, nous avons observé les différentes manières dont se manifestent les deux anthologies numériques. Entre vision et écoute, visite et jeu, les deux œuvres suscitent des réceptions très variées, pouvant dépasser la simple notion de lecture. Est-il donc encore approprié de parler de lecture ? Parler de lecture ne revient-il pas à nier la complexité des œuvres, pour ne s'intéresser qu'à un phénomène traditionnel, que celle-ci parvient à exploiter et à dépasser en même temps ? Nous nous proposons donc de parler de *lecture augmentée*. La notion de réalité augmentée permet d'appréhender l'entier des techniques de réception que suscitent les œuvres, en les maintenant dans un champ littéraire. Continuer à considérer ces œuvres comme appartenant au domaine littéraire nous semble essentiel, puisqu'il est ainsi possible de comprendre en quoi la poésie numérique est une évolution de la littérature traditionnelle. On peut ainsi saisir ce que celle-ci garde de la littérature et ce qu'elle modifie.

La réalité augmentée ne doit pas être confondue avec la réalité virtuelle. Dans un article sur la reconstitution virtuelle et augmentée des Grottes de Mogao, S. Kenderdine, L. K. Y. Chan et J. Shaw précisent la différence qui existe entre ces deux types de réalités.<sup>212</sup> Ils expliquent ainsi que la réalité augmentée ne partage pas le même rapport à la réalité que la réalité virtuelle. La réalité augmentée est un prolongement d'un ou de plusieurs éléments réels et concrets, tandis que la réalité virtuelle immerge l'utilisateur dans un autre monde : « In contrast to VR, AR attempts to embed synthetic supplements into the real environment rather than immersing a person into a completely synthetic world. In fact, by looking at the reality–virtuality continuum of Milgram et al., AR and VR are collectively described as the mixed reality, with different positions on the continuum. AR is orientated to the real environment, and VR, at the right-most position, orientates itself in a virtual environment. »<sup>213</sup> C'est donc bien à une sorte de réalité augmentée que nous avons affaire lorsque nous « lisons » les deux anthologies numériques. La lecture traditionnelle est maintenue et dépassée par des composants virtuels, pour devenir une lecture augmentée, associant en son sein des éléments intra et extralittéraires.

En conclusion, *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* introduisent deux nouvelles pratiques de lecture : l'hyperlecture et la lecture augmentée. Ces deux lectures ne sont nullement exclusives. L'hyperlecture peut entraîner des modifications dans notre perception de l'œuvre globale. Elle peut néanmoins se pratiquer en parallèle de la lecture rapprochée

---

<sup>212</sup> KENDERDINE, CHAN, SHAW, 2014, p. 4-6.

<sup>213</sup> KENDERDINE, CHAN, SHAW, 2014, p. 4-5.

traditionnelle. C'est le (ir)respect des intentions de l'œuvre qui va influencer la manière de lire le poème, la faisant osciller entre tradition et innovation, entre lecture totale ou partielle. La lecture augmentée, quant à elle, part de la lecture traditionnelle et l'augmente par des procédés numériques (intra littéraires ou extra littéraires). Elle est ainsi riche et variée. Pouvant se décliner en des possibilités presque infinies, frisant les limites de l'imagination, elle modifie la réception des textes. Favorisant des interprétations de textes (lecture, performance, musique...), elle permet de créer des effets signifiants pouvant renforcer ou réorienter la réception des poèmes. En outre, elle favorise une participation active et plus immersive du lecteur, pouvant parfois aboutir au jeu ou à la visite muséale. Elle oscille ainsi entre légèreté et sérieux.

## LA CRÉATION D'UNE ANTHOLOGIE SUGGESTIVE

---

Comme nous avons analysé comment les deux anthologies numériques embrassent leur matérialité digitale et s'intègrent au champ littéraire à travers des innovations poétiques, nous aimerions dorénavant aborder un dernier projet anthologique également mené par l'université de Lausanne. Ce troisième projet est aussi dirigé par Antonio Rodriguez. Il est cependant encore en processus de création. Nous ne pourrions donc pas étudier cette anthologie de manière aussi complète que *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror*. Certains traits de l'anthologie seront plus difficilement discutables, étant donné son état encore virtuel. C'est pour cette raison que nous avons décidé de l'aborder séparément. Cette œuvre ouvre néanmoins de nouvelles perspectives. Elle permet d'aborder d'une nouvelle manière l'anthologie digitale et apporte ainsi des intérêts non négligeables. Dans un premier temps, nous nous intéresserons au fonctionnement de cette anthologie. Puis nous aborderons les implications (para)textuelles que ce projet suscite. Et enfin les implications de lecture.

### UNE ANTHOLOGIE ONTOLOGIQUE

Dans cette partie, nous aimerions exposer le projet de l'œuvre. L'anthologie étant toutefois encore à l'état d'ébauche, certains aspects ne sont pas encore définitivement établis et peuvent encore se modifier. L'idée reste cependant la suivante : il serait question de créer une anthologie numérique de poèmes français et francophones du XIX<sup>e</sup> siècle. Celle-ci fonctionnerait selon un principe similaire à celui de l'application Spotify. Il serait question de constituer une base de données non pas musicale mais poétique. À partir de cette base de données, l'utilisateur pourrait accéder à des poèmes du XIX<sup>e</sup> siècle et pourrait ainsi constituer sa propre bibliothèque. En outre, l'application aurait la capacité de suggérer aux lecteurs des poèmes susceptibles de lui plaire.

L'application anthologique fonctionnerait ainsi selon un principe ontologique (dans le sens informatique du terme).<sup>214</sup> N. F. Noy et D. L. McGuinness dans leur article « Développement d'une ontologie 101 : Guide pour la création de votre première ontologie » proposent une certaine méthode pour fabriquer des ontologies.<sup>215</sup> Cet article nous semble fournir une marche à suivre claire et efficace. Nous proposons par conséquent de la respecter pour fabriquer l'anthologie suggestive. Afin que l'application puisse proposer des poèmes à l'utilisateur, ceux-ci devraient donc être *tagués*

---

<sup>214</sup> Une ontologie « définit le vocabulaire partagé pour aboutir à une compréhension commune d'un domaine donné » : Gruber dans BABA-HAMED, SOLTANI, SABRI. Pour une définition plus précise cf. NOY, MCGUINNESS.

<sup>215</sup> NOY, MCGUINNESS.

en classes et en propriétés.<sup>216</sup> Avec Antonio Rodriguez, nous avons alors défini six classes pour répartir les textes : le sexe de l'auteur (homme, femme), le mouvement littéraire auquel le poème appartient (romantisme, parnassien, symboliste, classique et décadent), la datation du texte (première ou deuxième moitié du siècle), la versification ou composition du discours (vers régulier, vers libre, prose), la forme fixe du poème (sonnet, pantoum, ode, rondeau, ballade, autre, absence de forme fixe), l'appartenance géographique de l'auteur (français, suisse, belge, québécois, autre) et enfin les thèmes apparaissant dans les textes (la ville, le paysage, le politique, la guerre, la mort, l'humour, la mélancolie, le lyrisme, le primitivisme, la spiritualité, l'érotisme, l'homosexualité, le vin, la drogue, l'art poétique, la peinture, le nihilisme, la synesthésie, le sacré et les saisons, qui constituerait une sous-classe se déclinant en printemps, été, automne, hiver).<sup>217</sup> À partir de ces classes et propriétés (pouvant encore se modifier), un système de recommandation basé sur le contenu devrait pouvoir comparer les descriptions des poèmes avec le profil de l'utilisateur, et ainsi proposer à ce dernier des textes qui partageraient le plus de similarités avec son profil.<sup>218</sup> L'application ontologique pourrait ainsi proposer des poèmes à l'utilisateur, que celui-ci devrait apprécier.

En conséquence, nous pourrions créer une anthologie capable de proposer aux lecteurs des poèmes que ceux-ci devraient apprécier, en utilisant un principe ontologique. Quelles implications un tel fonctionnement pourrait-il avoir sur l'organisation (para)textuelle et sur la lecture ? L'application suggestive parviendrait-elle tout de même à se définir comme une anthologie ? Les lectures suscitées seraient-elles les mêmes que celles de *Dark Mirror* et de *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* ? Nous répondrons à ces questions en deux temps. Nous essaierons d'abord d'imaginer quelles pourraient être les conséquences sur la conception anthologique de l'œuvre. Pour ce faire, nous traiterons de l'organisation (para)textuelle telle que nous imaginons qu'elle devrait être. Puis, nous nous demanderons par extension si cette œuvre pourrait reposer sur équilibre anthologique. Enfin, nous conclurons sur le statut anthologique de l'œuvre en la comparant (virtuellement) avec *Une Constellation, tout près* de Ph. Jaccottet. Dans un second temps, nous aborderons les implications sur la lecture.

---

<sup>216</sup> NOY, MCGUINNESS; ABA-HAMED, SOLTANI, SABRI.

<sup>217</sup> Le site LYRIKLINE : [www.lyrikline.org/](http://www.lyrikline.org/) nous a été utile pour la sélectionner de certaines classes.

<sup>218</sup> BABA-HAMED, SOLTANI, SABRI, p. 1-2.

*La disparition d'une architecture (para)textuelle structurante*

Avec une telle anthologie, on peut se demander si l'on parviendrait à retrouver une unité au sein de l'œuvre. Sans unité, il ne saurait y avoir d'œuvre anthologique. Comme le relève justement E. Fraisse : « en l'absence d'un regard organisateur, lisible dans l'appareil critique, préface ou postface, notices bio-bibliographiques, notes explicatives, sans mise en ordre immédiatement perceptible des textes retenus, il ne saurait y avoir anthologie véritable. »<sup>219</sup> Arriverait-on alors à trouver un regard organisateur dans un appareil critique ou dans une mise en ordre textuelle ?

L'anthologie ne devrait pas receler ces éléments. Comme c'est le lecteur qui devrait choisir les poèmes, un appareil critique rédigé par une autorité extérieure afin de guider l'utilisateur vers une pensée ne pourrait apparaître. Il n'y aurait donc pas de paratexte (préface, notices, table des matières, etc.) qui permettrait l'orientation des lectures vers une réflexion unifiante. Par cette absence d'appareil et de pensée critique, une relation intuitive au texte se trouverait ainsi valorisée, par opposition à une relation savante.<sup>220</sup> Cette omission devrait effectivement inciter le lecteur à saisir les poèmes de manière intime et personnelle. Celui-ci serait ainsi libre de découvrir ce qui lui plaît, sans nécessiter d'explications savantes. Un paratexte critique ne pourrait donc pas expliquer la structure de l'œuvre.

Par contre, on pourrait éventuellement concevoir une orientation ou organisation d'ordre textuelle. À l'aide d'un procédé similaire à celui de Spotify ou d'iTunes, l'application pourrait trier les poèmes dans la bibliothèque selon différents critères. Les poèmes pourraient, soit, se succéder dans l'ordre de découverte, soit, ils pourraient être distribués selon des informations propres aux poèmes comme les noms d'auteurs, les titres, les années de publication, les recueils, les zones géographiques ou les mouvements littéraires. Avec une telle distribution, les poèmes pourraient alors être structurés dans un ordre signifiant. Ces éventuelles structures correspondraient d'ailleurs aux répartitions traditionnelles des anthologies, qui reposent généralement sur l'ordre alphabétique, le classement thématique ou géographique, ou l'organisation chronologique.<sup>221</sup> En optant pour une articulation chronologique, une histoire littéraire des poèmes pourrait par exemple être appréhendée. Cependant, l'application serait incapable de répartir les poèmes selon une réflexion, elle ne pourrait trier qu'en fonction des informations qu'elle détiendrait sur le poème; elle ne saurait donc trancher en cas de situation particulière. Que faire des variantes ? Que faire des poèmes posthumes ? Que faire des revendications d'appartenance des poètes ? Que faire des exils ? etc.

---

<sup>219</sup> FRAISSE, 1997, p. 96.

<sup>220</sup> ALEXANDRE, 2011, p. 5.

<sup>221</sup> Pforte D., *Die deutschsprachige Anthologie*, dans FRAISSE, 1997, p. 95.

L'application pourrait, par conséquent, organiser les poèmes selon un ordre signifiant, néanmoins cette ordonnance serait effectuée par une intelligence artificielle et ne pourrait être réellement réfléchie.

En outre, on peut se demander si cet ordre permettrait de créer une unité au sein de l'œuvre-bibliothèque. E. Fraisse dit à propos de *Xanadu*, projet de Theodore Nelson consistant à rassembler numériquement la totalité des textes littéraires,<sup>222</sup> qu'un tel projet ne saurait créer un discours stabilisé, malgré les recours à des mots clés et des renvois : « S'il y a utopie, c'est bien que les moyens de produire un sens à partir de cette totalité ne sauraient apparaître. La fragmentation d'une immensité de discours perçus exclusivement à partir de leur thématique ou de leurs mots clés et des renvois qu'ils autorisent ne saurait constituer un discours. »<sup>223</sup> Selon E. Fraisse, même avec des bases de données dont les corpus sont plus restreints, comme la BDHL,<sup>224</sup> Franktext<sup>225</sup> ou même Lyrikline,<sup>226</sup> une signification ne peut émerger que par l'interprétation qu'en fait un lecteur.<sup>227</sup> Celle-ci n'est nullement dans l'œuvre ou dans la structure. Elle n'est pas résultat de la volonté de l'auteur, mais elle dépend de la réception du lecteur. L'anthologie suggestive ne pourrait donc pas créer d'unité signifiante. Toutefois, si nous abondons dans le sens d'E. Fraisse, nous pourrions tout de même voir une certaine unité à travers les poèmes dans la bibliothèque anthologique constituée par le lecteur. Cette unité reposerait simplement sur le goût de l'utilisateur. Il serait le principe unifiant. Les poèmes ne seraient effectivement pas sélectionnés aléatoirement, mais bien selon l'appréciation du lecteur. Il serait ainsi possible de voir une unité au sein de l'œuvre-bibliothèque. Cette unité ne serait cependant pas porteuse d'une réflexion.

L'absence d'orientation extérieure dans la sélection textuelle pourrait néanmoins procurer un certain intérêt. Dans le choix des textes, les anthologies oscillent forcément entre deux tendances : présenter des textes canoniques ou présenter des textes peu connus du public.<sup>228</sup> Ces deux tendances sont donc en opposition et chaque anthologue essaie de les associer du mieux qu'il peut. N. Preiss a par exemple listé plusieurs anthologies oscillant entre tradition et originalité.<sup>229</sup> Certains anthologues donnent plus d'importance à la rareté, tandis que d'autres privilégient les textes classiques. Avec l'anthologie suggestive, nous pourrions pallier ce problème. Comme celle-ci s'étayerait en fonction des goûts de chaque lecteur, un anthologue n'aurait pas besoin de

---

<sup>222</sup> FRAISSE, 1997, p. 261.

<sup>223</sup> FRAISSE, 1997, p. 264-5.

<sup>224</sup> BDHL : <http://www.phalese.fr/bdhl/bdhl.php> (24.10.18).

<sup>225</sup> FRANTEXT : <https://www.frantext.fr/> (24.10.18).

<sup>226</sup> LYRIKLINE : [www.lyrikline.org/](http://www.lyrikline.org/) (10.04.18).

<sup>227</sup> FRAISSE, 1997, p. 265.

<sup>228</sup> FRAISSE, 1997, p. 8.

<sup>229</sup> PREISS, 2014, p.123-124.

sélectionner un type de texte ou un équilibre entre les deux tendances. C'est au lecteur qu'il incomberait de choisir entre un poème peu connu et un poème canonique. Et cela sans que celui-ci ait besoin de faire des recherches (la recherche permettrait difficilement au lecteur de découvrir de l'inconnu). L'application suggérerait des poèmes (notoires ou non) susceptibles de plaire au lecteur. L'anthologie numérique pallierait donc un problème de choix textuel. Néanmoins, dans la pratique il semble impossible de numériser l'entier de la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle. Les concepteurs de l'application devraient donc tout de même faire un choix parmi la monumentale production poétique du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils pourraient cependant décider de sélectionner autant de textes classiques que de textes rares. L'application se chargerait ensuite de soumettre (au moyen de l'informatique) les textes aux lecteurs. Ainsi, en théorie, l'application pourrait permettre de pallier un problème de sélection des textes.<sup>230</sup>

L'anthologie ne devrait donc pas posséder d'organisation (para)textuelle fixée et réfléchiée par une autorité extérieure. Elle pourrait tout de même se structurer selon des principes organisateurs, communs aux anthologies traditionnelles. Ceux-ci resteraient cependant le résultat d'une intelligence artificielle. L'organisation ne serait ainsi pas porteuse en soi d'une réflexion individuelle et singulière. Le sens dépendrait du lecteur. De la même manière, le genre de textes intégré à la bibliothèque et l'unité de cette dernière devraient résulter du lecteur. L'utilisateur deviendrait ainsi lecteur et anthologue de sa propre anthologie.

### *Vers un déséquilibre anthologique*

Nous l'avons vu, une anthologie est censée résulter d'un point d'équilibre entre la curiosité, l'indépendance et le guidage.<sup>231</sup> Dans une anthologie papier, l'équilibre se crée assez naturellement. Dans une anthologie numérique en revanche, cet équilibre peut devenir plus instable. Nous avons constaté avec *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* que le digital a tendance à renforcer la curiosité et l'indépendance du lecteur.<sup>232</sup> Cependant, par des procédés qui leur sont singuliers, les deux anthologies consolident aussi le guidage, maintenant ainsi l'équilibre anthologique. Qu'en adviendrait-il avec l'anthologie suggestive ?

Comme nous venons de le mentionner, l'anthologie devrait fonctionner selon un principe de suggestion. L'essence même dans cette œuvre devrait ainsi renforcer la curiosité et l'indépendance du lecteur. Les suggestions provoqueraient certainement chez l'utilisateur la curiosité de lire

---

<sup>230</sup> Nous parlons de « problème », mais ce processus sélectif n'est certainement pas perçu comme tel par tous. Comme c'est notamment le choix textuel qui fait l'anthologie, ne pas procéder à une sélection revient en fait à ne pas créer de véritable anthologie.

<sup>231</sup> FRAISSE, 1997, p. 266, cf. p. 15-16.

<sup>232</sup> Cf. p. 20-21 et p. 26-28.

certaines poèmes. Mais nous pensons que ces propositions ne retireraient pas pour autant l'indépendance du lecteur. Au contraire, elles resteraient avant tout des *suggestions*, des incitations; le lecteur resterait libre de lire ou non les textes proposés. Il demeurerait le maître à bord et pourrait jouir ainsi d'une forte indépendance. Tout comme *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror*, la matérialité numérique de l'œuvre devrait ainsi valoriser la participation du lecteur, et par conséquent sa curiosité et son indépendance.

Le guidage, en revanche, devrait pâtir de cette intensification de la curiosité et de l'indépendance. L'application ne pourrait en effet aucunement orienter l'utilisateur dans le sens entendu par E. Fraisse. Lorsque E. Fraisse parle de « guidage », il réfère à la manière dont l'architecture (para)textuelle guide le lecteur vers une pensée sur le littéraire. Le projet même de l'œuvre interdit un tel phénomène. Cependant, le guidage ne devrait pas être nul pour autant. À travers les suggestions, l'application pourrait mener le lecteur vers la découverte de nouveaux poèmes, mais ce guidage resterait informatisé; il ne représenterait pas la volonté d'une autorité. Le lecteur pourrait ainsi être légèrement orienté vers la découverte de certains poèmes. Toutefois, cette orientation ne représenterait pas une pensée unifiante et elle serait définie par un procédé informatique recherchant les appréciations de l'utilisateur.

En somme, un déséquilibre devrait résulter de cette anthologie. Le numérique intensifierait la participation du lecteur et par conséquent son indépendance et sa curiosité, diminuant ainsi l'autorité de l'anthologue sur le lecteur.

*Peut-on encore parler d'anthologie ? Une Constellation, tout près, une anthologie reposant sur le goût individuel pour aborder la structure homogénéisante de l'œuvre*

Ce déséquilibre qui résulterait de l'absence d'une instance organisatrice extérieure nous amène alors à nous demander si nous pourrions encore parler d'*anthologie*. Pour aborder cette question, nous aimerions comparer l'anthologie suggestive à celle de Philippe Jaccottet, *Une Constellation, tout près*. L'anthologie de Ph. Jaccottet offre un point de vue intéressant, car elle repose aussi sur le goût comme motif structurant. En effet, dans sa préface (nous incitons sur le fait que l'œuvre contient une préface explicative), l'auteur explique vouloir réaliser une anthologie de poèmes qui lui sont attractifs : « "Ce qui demeure" pour moi - ce qui m'atteint encore, sans esprit d'objectivité ou intention d'histoire littéraire. »<sup>233</sup> L'unicité d'*Une Constellation, tout près* repose donc sur le goût personnel de l'auteur. Ce dernier ne cherche pas à orienter le lecteur vers une vérité. Il n'a aucune

---

<sup>233</sup> JACCOTTET, 2002, p. 7.

prétention « d'objectivité » ou « d'intention d'histoire littéraire ». À travers ce livre, il veut simplement laisser une trace de poèmes qui l'ont marqué durant son parcours de lecteur.<sup>234</sup>

L'anthologie de Ph. Jaccottet partagerait donc des traits communs avec l'anthologie suggestive. C'est le goût qui fonde l'œuvre. C'est lui qui permet la sélection des poèmes. Il n'y a, en plus, aucune volonté d'exprimer une idéologie. Seul le plaisir du texte importe.<sup>235</sup> *Une Constellation, tout près* s'appuie donc sur un principe similaire à celui que devrait posséder de l'anthologie suggestive. Néanmoins, l'œuvre de Jaccottet, malgré ses revendications de subjectivité, est organisée de manière rigoureuse. C. Mayaux, dans son article traitant d'*Une Constellation, tout près*, commente la structure et les choix textuels qui forment l'œuvre.<sup>236</sup> Elle explique en effet que cette dernière s'organise à partir de deux contraintes. La première est chronologique : « Dans *Une Constellation, tout près*, le classement retenu s'appuie d'abord et avant tout sur la temporalité : deux terminus *a quo* et *ad quem* sont arrêtés, qui dessinent une ligne particulière. Jaccottet s'est d'abord fondé, comme cela se pratique dans les anthologies qui ne sont ni analytiques ni raisonnées, sur la date de naissance des poètes : les œuvres citées s'échelonnent de 1898 pour la plus lointaine [...] à 1993 pour la plus récente [...] et entre des poètes nés entre 1867 [...] et 1957. »<sup>237</sup> La seconde contrainte, beaucoup plus significative selon C. Mayaux, consiste à ne recueillir que des auteurs décédés au moment de la publication de l'œuvre.<sup>238</sup> L'organisation textuelle de l'œuvre de Ph. Jaccottet est, par conséquent, soigneusement réfléchi. Même si celui-ci ne cherche pas à exposer une pensée sur le littéraire, son architecture textuelle reste sensée et cohérente.

Il n'en serait pas de même avec l'anthologie suggestive. Comme les choix des poèmes devraient incomber au lecteur, ils ne reposeraient que sur le plaisir du texte et ne s'organiseraient pas de manière fixée et réfléchi. Considérer l'anthologie suggestive comme une *réelle* anthologie serait ainsi problématique. Elle serait davantage une œuvre à « forme anthologique », pour reprendre l'expression de E. Fraisse.<sup>239</sup> Mais cette œuvre ne perdrait pas pour autant en intérêt. Elle permettrait d'exploiter jusqu'au bout les possibilités nouvelles que le numérique offre à ce genre.

En outre, l'anthologie suggestive devrait participer à l'effacement de la figure d'autorité qu'est l'auteur, pour laisser place au lecteur. Ce phénomène se répand, à notre sens, de plus en plus grâce au développement grandissant de l'interaction entre le numérique et la littérature. La poésie interactive valorise, par exemple, la place du lecteur au sein de l'œuvre. Sans pour autant supprimer

---

<sup>234</sup> C. Mayaux voit même en cette anthologie un caractère testamentaire. MAYAUX, 2011, p. 230.

<sup>235</sup> « Pour moi, je n'ai voulu recueillir ici que les poèmes français de ce siècle qui, à des degrés divers et pour des raisons diverses, m'ont été à quelques moments des occasions de plaisir, d'émotion, d'admiration: et dont le rayonnement durait encore à mes yeux », JACCOTTET, 2002, p. 8.

<sup>236</sup> MAYAUX, 2011.

<sup>237</sup> MAYAUX, 2011, p. 221.

<sup>238</sup> MAYAUX, 2011, p. 221.

<sup>239</sup> FRAISSE, 1997, p. 96.

la notion d'auteur, il est vrai que ce genre poétique donne un poids fondamental au lecteur dans la constitution de l'œuvre.<sup>240</sup> Même les sites littéraires à vocation critique<sup>241</sup> tendent maintenant à redonner une place à cette instance. Si dans un article ou dans un ouvrage à teneur académique, le critique développe sa propre argumentation afin de démontrer et de défendre sa position, sur les sites web, le chercheur se fait muet, il se contente d'offrir des outils critiques pour que le lecteur devienne son propre critique littéraire. On peut ainsi se demander si le numérique n'apporte pas une démocratisation de la littérature, dans laquelle le lecteur joue rôle primordial et à la portée de tous. L'anthologie suggestive s'intégrerait en tout cas dans une démarche voulant rendre la poésie accessible au public,<sup>242</sup> quitte à déborder au-delà de ce genre qu'est l'anthologie.

#### LES IMPLICATIONS DE LECTURE

Comme l'application n'est pas encore créée, les implications de lecture seront plus difficiles à traiter. Nous allons néanmoins essayer de maintenir la même approche qu'avec *L'Anthologie vidéo de la poésie romande* et *Dark Mirror* : nous considérerons d'abord l'hyperlecture, puis la lecture augmentée.

#### *D'une hyperlecture à une lecture rapprochée*

Nous avons vu, avec l'aide de l'ouvrage de Katerine Hayles, que *Dark Mirror* et *L'Anthologie vidéo de la poésie romande* peuvent être considérés comme des hypertextes ou des anthologies. C'est le respect de l'intention de l'œuvre qui permet déterminer le statut de l'œuvre. Leurs statuts peuvent donc osciller entre hypertexte et anthologie.<sup>243</sup> En revanche, comme l'anthologie suggestive ne pourrait comprendre ni structure fixe ni orientation, elle ne pourrait être envisagée que comme un hypertexte. L'œuvre-bibliothèque serait en effet fondée d'après le point de vue du lecteur.<sup>244</sup> La lecture des différents poèmes correspondrait donc à une navigation hypertextuelle.

---

<sup>240</sup> *Dark Mirror* l'illustre bien, mais d'autres textes sont encore plus révélateurs, comme les récits hypertextuels, dans lesquels le lecteur construit ce qu'il est en train de lire (il reste cependant toujours émerger dans le monde construit par l'auteur) (BOOTZ, 2011, § 27-40), ou les récits algorithmiques dont le texte est produit par une machine (BOUCHARDON, 2007, §18-31).

<sup>241</sup> MOLIÈRE21 : <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/> (25.11.17), TOUT MOLIÈRE : <http://www.toutmoliere.net/> (25.11.17), OBVIL : <http://obvil.sorbonne-universite.site/> (25.11.17), VARIANCE : <http://variance.ch/> (25.11.17).

<sup>242</sup> *L'Anthologie de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* se revendiquent également d'une telle démarche, cf. KOUTCHOUMOFF : <https://www.letemps.ch/culture/trente-poetes-romands-face-camera> (13.03.18).

<sup>243</sup> Cf. p. 38-40.

<sup>244</sup> BACCINO, DRAI-ZERBIB, 2015, p. 198.

Nous pensons néanmoins que nous pourrions également pratiquer une lecture rapprochée. En effet, les poèmes devraient pouvoir se lire avec une attention profonde, recherchant les nuances et subtilités textuelles.<sup>245</sup> Katerine Hayles soutient justement qu'une interrelation peut se manifester entre lecture rapprochée et hyperlecture. Tous deux peuvent s'alterner, en passant le plus souvent d'une hyperlecture à une lecture rapprochée.<sup>246</sup> Une lecture rapprochée peut ainsi s'immiscer dans une navigation hypertextuelle. Nous sommes d'avis que les poèmes de l'anthologie devraient être lus de cette manière. Le lecteur, utilisant une hyperattention,<sup>247</sup> rechercherait, selon son propre point de vue, des textes susceptibles de lui plaire. Puis, une fois un poème découvert, il effectuerait une lecture rapprochée de celui-ci. Dès que la lecture rapprochée serait terminée, il pourrait à nouveau basculer dans une hyperlecture. En plus, la brièveté des textes devrait faciliter l'association de l'hyperlecture à la lecture rapprochée, car un texte long risquerait soit de maintenir le lecteur au sein de ce texte, soit l'empêcherait de s'arrêter longuement dessus. Nous pensons donc qu'en utilisant l'application le lecteur devrait mobiliser parallèlement une hyperlecture et une lecture rapprochée. Mais ces deux lectures s'effectueraient en plus de manière augmentée. Comment pourraient-elles se manifester ?

#### *Pour quelle lecture augmentée ? Les possibilités multimédias de la présentation des poèmes*

La manière dont les poèmes seront présentés n'est pas encore définie. Nous ne pouvons donc pas analyser la lecture augmentée comme nous l'avons fait avec *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et avec *Dark Mirror*. Dans cette partie, nous nous proposons plutôt de réfléchir aux potentielles représentations multimédias qui pourraient faire voir (ou faire entendre) les poèmes et aux intérêts que ceux-ci pourraient procurer à l'œuvre et à la lecture.

Cette anthologie suggestive pourrait, comme *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror*, exploiter la notion de performance (lecture, gestes, texte). Elle en retirerait les mêmes avantages que les deux autres œuvres.<sup>248</sup> En outre, transmettre les poèmes par la lecture permettrait à l'utilisateur d'écouter sur son téléphone les poèmes dans des moments de vides à combler, comme dans un transport public ou dans une salle d'attente.<sup>249</sup> Sachant que de nos jours la population lit de moins en moins de livres imprimés,<sup>250</sup> transmettre la poésie oralement permettrait d'augmenter son

---

<sup>245</sup> HAYLES, 2016, p. 141.

<sup>246</sup> HAYLES, 2016, p. 148.

<sup>247</sup> L'hyperattention est utile pour alterner entre différents flux d'informations. Il permet de saisir rapidement l'essentiel. Il favorise ainsi une circulation rapide et le passage d'un texte à l'autre. HAYLES, 2016, p. 141.

<sup>248</sup> Cf. p. 41-47.

<sup>249</sup> A. Rodriguez dans KOUTCHOUMOFF : <https://www.letemps.ch/culture/trente-poetes-romands-face-camera> (13.03.18).

<sup>250</sup> CARR, 2011, p. 129-131.

accessibilité. *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* retire en fait ce même avantage,<sup>251</sup> mais il est probable qu'il serait encore plus utilisé avec l'anthologie suggestive, car son principe fonctionnel analogue à celui de Spotify faciliterait la transition d'écouter de la musique dans le train à écouter un poème.

Autrement, une représentation visuelle ou animée des poèmes pourrait favoriser l'immersion au sein des poèmes. En effet, si nous considérons que les poèmes seraient lus, nous pourrions intégrer une représentation graphique de la lecture, à l'aide d'un sonogramme par exemple. Selon P. Couprie, ce genre de graphe, permettant d'illustrer les relations entre l'image et le son,<sup>252</sup> aide l'auditeur à s'immerger dans l'oralité : « L'auditeur néophyte [...] organise son écoute en fonction de la représentation : chacune de ces écoutes lui permet d'entrer plus en profondeur dans le matériau et la structure de l'œuvre. »<sup>253</sup> Par conséquent, intégrer une représentation graphique de la lecture aiderait l'auditeur à saisir plus précisément des effets sonores.<sup>254</sup> Il mettrait ainsi en exergue non seulement les intonations de lecture relatives au locuteur, mais il permettrait également de souligner les rythmes et effets sonores phrastiques. Le lecteur-auditeur pourrait ainsi appréhender les singularités sonores du poème plus facilement et différemment.

En outre, le texte ou le sonogramme pourrait fonctionner selon un système de couleur. Intégrer des couleurs pourrait permettre de créer de la signifiante. En effet, Kanako Watanabe, Yoko Greenberg et Yoshinori Sagisaka ont expliqué, dans l'article « Cross-modal description of sentiment information embedded in speech », que certains sons sont corrélés avec certaines couleurs.<sup>255</sup> Chaque voyelle peut ainsi renvoyer à une couleur : « /a/ is tended to associated with reddish colors like red and orange, /i/ with yellow or green, /u/ with green or blue, /e/ with green or orange, and /o/ with green, blue, or purple. »<sup>256</sup> Kanako Watanabe, Yoko Greenberg et Yoshinori Sagisaka pensent qu'il sera alors possible, dans un futur proche, de décrire les variations d'un discours grâce à d'autres *media*.<sup>257</sup> Sans aller jusqu'à vouloir exploiter une telle solution, nous pensons qu'intégrer des couleurs pourrait permettre de souligner certains traits du discours poétique. L'intégration de couleur par rapport aux sons permettrait de créer un couplage conventionnel<sup>258</sup> et donc de souligner intuitivement des traits du discours. M.-C. Lichtlé a d'ailleurs montré, dans son article « Étude

---

<sup>251</sup> *Dark Mirror*, en revanche, nécessite d'être dans le musée ou de pouvoir feuilleter le catalogue.

<sup>252</sup> COUPRIE, 2009, p. 349.

<sup>253</sup> COUPRIE, 2009, p. 354.

<sup>254</sup> « La représentation graphique permet de guider l'écoute, d'apporter une meilleure perception des morphologies et des structures d'une œuvre » dans COUPRIE, 2007 : <http://www.ems-network.org/spip.php?article287> (26.10.18).

<sup>255</sup> WATANABE, GREENBERG, SAGISAKA, 2015.

<sup>256</sup> WATANABE, GREENBERG, SAGISAKA, 2015 : [https://www.researchgate.net/publication/282653616\\_Cross-modal\\_description\\_of\\_sentiment\\_information\\_embedded\\_in\\_speech](https://www.researchgate.net/publication/282653616_Cross-modal_description_of_sentiment_information_embedded_in_speech) (18.09.18).

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> Comme avec la musique et l'animation dans *Dark Mirror* cf. p. 47-50; SAEMMER, 2011, p. 26-28.

expérimentale de l'impact de la couleur d'une annonce publicitaire sur l'attitude envers l'annonce », que les couleurs influencent les perceptions et peuvent créer de la congruence (ou non) avec le discours.<sup>259</sup> Par conséquent, associer couleur et discours poétique pourrait susciter et même amplifier un ressenti signifiant chez le lecteur-auditeur.

Enfin, nous pourrions encore augmenter l'anthologie par des hyperliens, pouvant amener à des éléments relatifs aux poèmes. Le numérique en devenant support dominant parvient à intégrer en son sein différents genres artistiques.<sup>260</sup> Cette nouvelle matérialité peut ainsi amener à un décloisonnement des genres et des arts. On peut en effet trouver sur ce même support digital du texte, des musiques, des peintures, etc. Pourquoi donc ne pas intégrer dans l'anthologie ces différents arts ? La musique et la peinture entretiennent souvent un dialogue fécond avec la poésie. Poésie et peinture exploitent, par exemple, souvent les mêmes thèmes. Avoir la possibilité d'obtenir la représentation iconographique du même sujet que le poème pourrait être enrichissant. En outre, plusieurs écrivains, comme Baudelaire et Hugo, sont aussi des artistes dessinateurs ou peintres.<sup>261</sup> Augmenter les poèmes par des représentations des auteurs pourrait ouvrir de nouvelles perspectives. Introduire des hyperliens renvoyant à des musiques pourrait également procurer un intérêt. Bien des poèmes ont été mis en musique<sup>262</sup> (« Les Femmes damnées » de Baudelaire, « Le Dormeur du val » d'Arthur Rimbaud, « Guitare » de Victor Hugo, etc.)<sup>263</sup> Offrir la possibilité au lecteur de découvrir ces chansons par des renvois numériques lui permettrait ainsi de découvrir une autre interprétation du poème et de réfléchir aux impacts de l'interprétation sur la réception du texte. En conséquence, insérer des hyperliens pourrait permettre de réfléchir à l'intertextualité et même à l'intermédialité qui existe entre les arts, rapprochés par le numérique.

Les poèmes pourront en conclusion être présentés selon une multitude de possibilités. Ils pourraient être dans la continuité de *Dark Mirror* et *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande*, en exposant les poèmes par le biais de performances. Nous encourageons d'ailleurs l'oralisation des poèmes, car la possibilité d'écouter les poèmes dans des milieux et moments non intellectuels (train, salle d'attente, etc.) permettrait de favoriser une démocratisation de la poésie. En outre, des

---

<sup>259</sup> LICHTLÉ, 2002 : [http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/076737010201700202\(27.10.18\)](http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/076737010201700202(27.10.18)).

<sup>260</sup> De la même manière que l'architecture a pu englober les autres arts à son heure de gloire : « Du moment où l'architecture n'est plus qu'un art comme un autre, dès qu'elle n'est plus l'art total, l'art souverain, l'art tyran, elle n'a plus la force de retenir les autres arts. Ils s'émancipent donc, brisent le joug de l'architecte, et s'en vont chacun de leur côté. » HUGO, 1975 [1832], p. 183-184.

<sup>261</sup> AUDINET, 2015; PICHOS, AVICE, 2003.

<sup>262</sup> Brigitte Buffard-Moret intègre justement l'entier d'un chapitre de son livre à la relation entre la poésie et la chanson française : BUFFARD-MORET, p.165-175.

<sup>263</sup> SAEZ, « Les Femmes damnées » : [https://www.youtube.com/watch?v=qH7RM-P\\_Cpc](https://www.youtube.com/watch?v=qH7RM-P_Cpc) (26.10.18); MONTAND Y., « Le Dormeur du val » : <https://www.youtube.com/watch?v=UWAY3uTU3oA> (26.10.18); BRASSENS G., « Gastibelza "L'Homme À La Carabine" » : [https://www.youtube.com/watch?v=jYaPYzNb\\_c4](https://www.youtube.com/watch?v=jYaPYzNb_c4) (26.10.18).

éléments comme des couleurs ou des représentations graphiques du son pourraient favoriser l'immersion au sein du poème et sensibiliser le lecteur à certains aspects poétiques. Ils pourraient également apporter de la signifiante (congruente ou non avec le poème), comme la musique et l'animation dans *Dark Mirror*. Enfin, la représentation des poèmes pourrait fournir des réflexions sur la médiatisation des poèmes et des arts par exemple. La présentation des poèmes pourrait ainsi influencer la compréhension, la réflexion et la diffusion.

Pour conclure, le fonctionnement ontologique de l'anthologie permettrait de suggérer au lecteur des poèmes susceptibles de lui plaire. Un appareil critique ne pourrait ainsi pas guider l'utilisateur vers une réflexion sur le littéraire. De même que l'organisation textuelle serait assez faible. Elle ne permettrait pas non plus de mener le lecteur à une pensée singulière. Grâce à la sélection d'organisation textuelle, celui-ci pourrait néanmoins relever certains phénomènes par rapport à la datation, aux mouvements littéraires, etc. Ce phénomène assez répandu sur les sites à teneur académique ferait du lecteur son propre anthologue. Le guidage du lecteur serait donc plus faible que son indépendance et sa curiosité. L'anthologie suggestive ne serait donc pas en réalité une réelle *anthologie*. Cette primauté donnée au lecteur permettrait par conséquent de rendre la poésie plus intuitive et plus accessible. De plus, une augmentation des poèmes par des procédés numériques pourrait aider ce genre littéraire à se répandre. L'oralité des textes permettrait d'une part de pallier le manque d'envie de lire, d'autre part de les écouter dans des moments de vide quotidiens, comme dans le bus. Cette application suggestive participerait donc d'un mouvement essayant de favoriser une démocratisation de la poésie. En outre, même si cette œuvre serait plus accessible pour un individu ordinaire, elle n'en serait pas pour autant diminuée. Elle permettrait d'apporter des réflexions sur la matérialité des œuvres, sur le décloisonnement des genres à l'ère du digital et sur la lecture numérique.

## CONCLUSION

---

En conclusion, l'anthologie est un genre qui se définit avant tout par son organisation paratextuelle et textuelle. C'est à travers celle-ci que l'anthologue guide le lecteur vers une pensée. Le lecteur garde néanmoins une certaine curiosité et indépendance dans l'ordre de ses lectures. En passant sur un support numérique, l'organisation d'une œuvre se transforme radicalement. Elle se complexifie. *L'Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* et *Dark Mirror* se trouvent ainsi partagés en deux emplacements différents : [poesieromande.ch](http://poesieromande.ch) et [YouTube.com](http://YouTube.com), [Blippar](http://Blippar) et le musée. Ces divisions de l'œuvre induisent ainsi des changements importants dans l'architecture (para)textuelle des anthologies. Néanmoins, malgré ces transformations, les deux œuvres restent des anthologies, car la pensée d'une autorité extérieure est tout de même véhiculée dans la structure et dans le choix des textes. L'équilibre anthologique se trouve alors maintenu. Le numérique parvient même à le renforcer, en accentuant par des procédés digitaux la curiosité, l'indépendance et le guidage. Il ne participe donc pas forcément à briser l'homogénéité de l'œuvre, comme il le fait avec une œuvre traditionnelle. Quant à l'organisation de l'anthologie suggestive, elle devrait également se complexifier par le numérique. La particularité de celle-ci ne reposerait pas sur sa répartition en différents lieux, mais sur sa mouvance. La sélection textuelle dépendrait en effet du lecteur. Celle-ci se modifierait donc d'un utilisateur à l'autre. En outre, l'ordre même des textes pourrait se transformer selon la volonté du lecteur. Ces procédés devraient ainsi amener à un déséquilibre anthologique : l'activité du lecteur se verrait renforcée, alors que le guidage s'affaiblirait. Par conséquent, la variation de l'architecture de l'œuvre, associée à la disparité d'un paratexte structurant (préface, notices, ...), rendrait impossible de considérer l'œuvre comme une anthologie. En somme, en complexifiant la structure, le numérique prolonge ou modifie la conception d'une œuvre anthologique. Il apporte, en outre, un renforcement de l'activité du lecteur, qui peut être compris comme un signe d'une volonté de démocratisation de la poésie.

La lecture se trouve aussi modifiée par le passage au numérique. Si une anthologie papier se lit de manière rapprochée, une anthologie digitale peut susciter une lecture rapprochée ou une hyperlecture. La digitalisation n'introduit donc pas forcément une rupture : l'œuvre numérique peut se lire comme une œuvre papier. Néanmoins, elle permet aussi la création d'une nouvelle pratique : l'hyperlecture. Le numérique se situe ainsi entre continuité et nouveauté littéraire. Nous pouvons tirer le même constat avec la lecture augmentée. Cette pratique, riche et variée, repose généralement sur des pratiques connues non associées à la littérature ou peu pratiquées. La poésie n'est par exemple pas souvent transmise par la voix et le geste. De même que la musique, l'animation, le jeu ou la visite muséale ne sont en principe pas liés à ce genre. Ces notions restent néanmoins connues

du lecteur. C'est dans leur association avec la littérature que réside la nouveauté. La lecture augmentée repose donc elle aussi entre continuité et nouveauté. Elle est une évolution de la lecture traditionnelle vers une nouvelle pratique mixte. Le digital permet donc l'émergence de nouvelles formes de lectures. Ces nouvelles lectures permettent d'introduire de nouvelles relations à l'œuvre. La poésie n'appartient par exemple plus uniquement au domaine du papier, mais elle peut déborder au-delà du texte. Il est dès lors possible de la lire dans des moments de la vie quotidienne qui ne lui étaient pas traditionnellement réservés, comme dans le bus ou dans un musée. Si la diffusion et la nouvelle place attribuée au lecteur au sein de l'œuvre (c'est lui qui choisit les poèmes, qui les manipule avec, qui constitue l'œuvre) pourrait laisser penser que la poésie perd en prestige, nous ne pensons pas pour autant que ce soit le cas. Les trois anthologies touchent à des sujets et des thèmes complexes. Elles peuvent même favoriser une meilleure compréhension du poème. Elles permettent en plus de réfléchir à l'importance de la matérialité d'une œuvre, aux rôles de l'auteur et du lecteur et enfin à la place qu'occupe la poésie à l'ère actuelle. Elles ne sont donc pas moins sérieuses, elles participent simplement d'un mouvement de popularisation.

Le passage au numérique introduit donc, dans notre cas, des transformations cruciales. Il peut amener jusqu'à modifier notre conception de l'œuvre (dans son organisation et dans sa composition) et notre rapport à celle-ci (social, de lecture, d'espace). En devenant le *medium* dominant, le support digital entraîne ainsi des modifications fondamentales. Les propos de Victor Hugo à propos de l'invention de l'imprimerie se prête bien au numérique : « C'est la révolution mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement, c'est la pensée humaine qui dépouille une forme et en revêt une autre, c'est le complet et définitif changement de peau de ce serpent symbolique qui, depuis Adam, représente l'intelligence. »<sup>264</sup> À l'instar du livre qui a pris la place de l'architecture, le numérique remplace le livre. Mais doit-on réellement concevoir ce phénomène en termes négatifs, conformément à Hugo qui considère l'invention de l'imprimerie comme le meurtre de l'architecture<sup>265</sup> ? Nous préférons voir en cette modification de la forme d'expression dominante une opportunité d'évolution de la littérature et des arts. Un art est sans arrêt en phase d'évolution. Il n'est pas statique, mais constamment dans l'innovation. Le numérique permet cette innovation. Il n'est pas le meurtre d'une pratique littéraire, mais son prolongement. Il permet une renaissance de l'anthologie et de la poésie. Ce support offre la possibilité de créer de nouveaux genres littéraires, de nouvelles formes d'expression et de redonner une impulsion à cet art poétique. Il est le phénix de la poésie, lui permettant de renaître de ses cendres plus flamboyante que jamais.

---

<sup>264</sup> HUGO, 1975 [1832], p. 182.

<sup>265</sup> MILNER, 2010, § 3, 14 : <http://journals.openedition.org/lha/251> (18.10.18).

## BIBLIOGRAPHIE

---

### **SUR L'ANTHOLOGIE VIDÉO DE LA POÉSIE EN SUISSE ROMANDE**

- BARRAS BARRAS V., « Umno », dans *Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* : [https://www.youtube.com/watch?v=VmDqwUnKG9M&index=12&list=PLbRC1vU4JY\\_NC80mqq1bCbplLECy1VgA1&t=275s](https://www.youtube.com/watch?v=VmDqwUnKG9M&index=12&list=PLbRC1vU4JY_NC80mqq1bCbplLECy1VgA1&t=275s) (27.09.18).
- CHAPPUIS CHAPPUIS P., « Dans la lumière sourde de ce jardin et autres textes », dans *Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* : <https://www.youtube.com/watch?v=zBz8jasn928> (01.05.18).
- FREUDIGER FREUDIGER A., « Point de contact », dans *Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* : [https://www.youtube.com/watch?v=VI-NA\\_T84d0](https://www.youtube.com/watch?v=VI-NA_T84d0) (01.05.18).
- KOUTCHOUMOFF, 2018 KOUTCHOUMOFF L., « Trente poètes romands face caméra », *Le Temps*, 10 mars 2018, en ligne : <https://www.letemps.ch/culture/trente-poetes-romands-face-camera> (13.03.18).
- NARCISSE NARCISSE, « Toi, tu te tais », dans *Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* : [https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i\\_MrQewk](https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i_MrQewk) (26.04.18).
- POÉSIE ROMANDE Poésie romande, *Anthologie vidéo de la poésie en Suisse romande* : <http://www.poesieromande.ch/wordpress/anthologie-video-de-la-poesie-romande/> (20.03.18).
- PRINTEMPS DE LA POÉSIE PRINTEMPS DE LA POÉSIE : <http://printempspoesie.ch/wordpress/> (18.09.18).
- YOUTUBE YOUTUBE : <https://www.youtube.com> (26.04.18).

### **SUR DARK MIRROR**

- ATALLAH, 2017 ATALLAH M., *Je suis ton père. Origines et héritages d'une saga intergalactique*, Paris, Yverdon-les-Bains, Fantask, Maison d'ailleurs, 2017.
- BIANCHI, 2016 BIANCHI F., « Cette start-up s'inspire de Google et Shazam pour révolutionner internet », dans *BFM Business*, 2 mars 2016, en ligne : <https://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/cette-start-up-s-inspire-de-google-et-shazam-pour-revolutionner-internet-955876.html> (20.05.18).
- BLIPPAR BLIPPAR : <https://www.blippar.com/> (22.10.18).
- COOKE, 2018 COOKE D. V. , « Richard Wagner » dans *Encyclopædia Britannica*, 2018, en ligne : <https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer> (23.10.18).

PRINTEMPS DE LA POÉSIE. <i>DARK MIRROR</i>	PRINTEMPS DE LA POÉSIE, « Dark Mirror » : <a href="http://printempspoesie.ch/wordpress/event/dark-mirror-finissage-du-printemps/">http://printempspoesie.ch/wordpress/event/dark-mirror-finissage-du-printemps/</a> (09.04.18).
DELSAUX	DELSAUX Cédric, portfolio en ligne : <a href="http://www.cedricdelsaux.com/">http://www.cedricdelsaux.com/</a> (16.05.18).
DISHAW	DISHAW Gabriel, portfolio en ligne : <a href="https://www.gabrieldishaw.com">https://www.gabrieldishaw.com</a> (16.05.18).
DURDEN	DURDEN Travis, Portfolio en ligne : <a href="http://www.travisdurden.com/product-category/all/">http://www.travisdurden.com/product-category/all/</a> (16.05.18).
GUIDO, 2006	GUIDO L., « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de <i>Star Wars</i> », <i>Décadrages</i> 8-9, 2006, p. 52-76.
HAZARD, 2016	HAZARD C., « “Blippar”, la start-up qui veut révolutionner le web », dans <i>Paris Match</i> , 3 mars 2016, en ligne : <a href="http://www.parismatch.com/Vivre/High-Tech/Blippar-la-start-up-qui-veut-revolutionner-le-web-924035">http://www.parismatch.com/Vivre/High-Tech/Blippar-la-start-up-qui-veut-revolutionner-le-web-924035</a> (20.05.18).
JE SUIS TON PÈRE!	« Je suis ton père! », dans <i>Maison d'Ailleurs</i> : <a href="http://www.ailleurs.ch/expositions/">http://www.ailleurs.ch/expositions/</a> (09.04.18).
KNAPIK-BIRDENNE	KNAPIK-BIRDENNE Anthony, Portfolio en ligne : <a href="https://hollywood.myportfolio.com">https://hollywood.myportfolio.com</a> (16.05.18).
MAISON D'AILLEURS, 2017	MAISON D'AILLEURS, « Je suis ton père ! Dossier de Presse / informations pratiques », Yverdon, Maison d'Ailleurs, 2017.
MALLARMÉ, 2003	MALLARMÉ S., <i>Igitur, Divagations, Un Coup de dés</i> , éd. Marchal B., Poésie Gallimard, 2003.
MALLARMÉ, 1992	MALLARMÉ S., <i>Poésies</i> , éd. Marchal B. et Bonnefoy Y., Poésie Gallimard, 1992.
MEITINGER, 1981	MEITINGER S., « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner », <i>Romantisme</i> 33, 1981, p. 75-90.
O'REILLY, 2015	O'REILLY L., « The CEO of Blippar says he'll never sell to Google or Microsoft “because what I'm trying to make is bigger than the internet itself” », dans <i>Business insider</i> , 6 août 2015, en ligne : <a href="http://www.businessinsider.com/blippar-ceo-ambarish-mitra-says-company-will-stay-independent-but-may-ipo-2015-8">http://www.businessinsider.com/blippar-ceo-ambarish-mitra-says-company-will-stay-independent-but-may-ipo-2015-8</a> (20.05.18).
RIEDER, 2018	RIEDER C., « Technologie et poésie entament un dialogue fécond », dans <i>24 Heures</i> , 5 avril 2018, en ligne : <a href="https://www.24heures.ch/culture/technologie-poesie-entament-dialogue-fecond/story/29823204">https://www.24heures.ch/culture/technologie-poesie-entament-dialogue-fecond/story/29823204</a> (10.04.18).
RODRIGUEZ, ATALLAH, 2018	RODRIGUEZ A., ATALLAH M. <i>Dark Mirror</i> , application de réalité augmentée, Yverdon, Maison d'Ailleurs/Printemps de la poésie, 2018.
SUPERLIFE	SUPERLIFE : <a href="http://superlife.ch/">http://superlife.ch/</a> (16.05.18)

## QUELQUES ANTHOLOGIES (ET BASES DE DONNÉES)

- BDHL BANQUE DE DONNÉES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE (BDHL), Université de Paris 3 : <http://www.phalese.fr/bdhl/bdhl.php> (24.10.18).
- BEAUMARCHAIS, COUTY, 1988 DE BEAUMARCHAIS J.-P., COUTY D. (dir.), *Anthologies des littératures de langue française*, 2 vol., Paris, Bordas, 1988.
- BELLAUNAY, 1992 BELLAUNAY H. (dir.), *Petite Anthologie imaginaire de la poésie française*, Paris, Editions de Fallois, 1992.
- BERCOT, COLLOT, SETH, 2000 BERCOT M., COLLOT M., SETH C. (dir.), *Anthologie de la poésie française XVIII<sup>e</sup> siècle, XIX<sup>e</sup> siècle, XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2000.
- BRETON, 1966 BRETON A. (dir.), *Anthologie de l'humour noir*, Montreuil, Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- ELUARD, 1951 ELUARD P. (dir.), *Première anthologie vivante de la poésie du passé*, Paris, Pierre Seghers, 1951.
- FRANTEXT FRANTEXT : <https://www.frantext.fr/> (24.10.18).
- FRÉMEAUX, 1998 FRÉMEAUX A. (dir.), *Anthologie de la poésie de langue française, du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle [enregistrement sonore]*, 6 CD, Frémaux et associés, 1998.
- GIDE, 1949 GIDE A. (dir.), *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, 1949.
- JACCOTTET, 2002 JACCOTTET P., *Une Constellation, tout près. Poètes d'expression français du XX<sup>e</sup> siècle choisis par Philippe Jaccottet*, Genève, La Dogana, 2002.
- KANTERS, NADEAU, 1967 KANTERS R., NADEAU M. (dir.), *Anthologie de la poésie française. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, Editions Rencontre, 1967.
- LYRIKLINE LYRIKLINE : [www.lyrikline.org/](http://www.lyrikline.org/) (10.04.18).
- MANON, GARRON di Manon Y., Garron I., *Un Nouveau monde. Poésies en France (1960-2010)*, Paris, Flammarion, 2017.
- MOLIÈRE 21 MOLIÈRE 21, Paris, La Sorbonne : <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/> (25.11.17).
- OBVIL L'OBSERVATOIRE DE LA VIE LITTÉRAIRE (OBVIL), Paris, La Sorbonne : <http://obvil.sorbonne-universite.site/> (25.11.17).
- ORIZET, 1998 ORIZET J. (dir.), *Anthologie de la poésie française. Les Poètes et les oeuvres, les mouvements et les écoles*, Paris, Larousse, 1988.
- LA PLÉIADE LA PLÉIADE : <http://www.la-pleiade.fr/> (25.04.18).
- PLUMET, WILSON, 1998. PLUMET A., WILSON L. (dir.), *Anthologie de la poésie française, première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle [enregistrement sonore]*, 2 CD, Paris, Editions Thélème, 1998.
- TOUT MOLIÈRE TOUT MOLIÈRE, La ville de Pézenas : <http://www.toutmoliere.net/> (25.11.17).
- VARIANCE VARIANCE, Université de Lausanne : <http://variance.ch/> (25.11.17).

## SUR LES ANTHOLOGIES

- ALEXANDRE, 2011 ALEXANDRE D., « Présentation », dans Alexandre D. (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2011, p. 1-18.
- AUDET, 2003 AUDET R., « Logiques du tout et du disparate. Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques », dans Langlet I. (dir.), *Le recueil littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003 p. 213-222.
- AUDET, DUFOUR, 2010 AUDET R., DUFOUR G., « De la représentativité à la singularité. Fonctions de l'anthologie et du collectif de nouvelles », *Voix et Images* 35.2, 2010, p. 27-42.
- BAETENS, 2003 BAETENS J., « Discohérence et mise en recueil », dans Langlet I. (dir.), *Le recueil littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003 p. 135-140.
- BENOIST, 2014 BENOIST M., « Anthologie », Aron P., Saint-Jacques D., Viala A. (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2014 (2002<sup>3</sup>), p. 17-18.
- BONHERT, GEVREY, 2014 BONHERT C., GEVREY F., « Introduction », dans Bonhert C. et Gevrey F. (dir.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, Reims, épure, 2014, p. 7-42.
- CHAREST, 2016 CHAREST N., « Brièveté, anthologie et francophonie », dans Blanchaud C. (dir.), *Pour la poésie*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 395-408.
- DOUCET, 2003 DOUCET I., « Les corps composés. Polytextualité et lecture science-fictionnelle », dans Langlet I. (dir.), *Le recueil littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003 p. 199-211.
- EVERETT, 2010 EVERETT J., « Anthologies et anthologisations », *Voix et Images* 35.2, 2010, p. 57-72.
- EVERETT, MARCOTTE, 2010 EVERETT J., MARCOTTE S., « De l'anthologie », *Voix et Images* 35.2, 2010, p. 7-15.
- FRAISSE, 1997 FRAISSE E., *Les Anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- GUERRERO, 2000 GUERRERO G., *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, trad. de l'espagnol par Stéphan A.-J. et Guerrero G., Paris, éditions du Seuil, 2000.
- HALPERN, 2014 HALPERN A.-E., « Pétitions de principes de l'anthologie poétique aux/des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : morceaux choisis d'idéologie », dans Bonhert C. et Gevrey F. (dir.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, Reims, épure, 2014, p. 453-467.
- HOPKINS, 2008 HOPKINS D., « On Anthologies », *The Cambridge Quarterly* 37, 2008, p. 285-304.
- LACHÈVRE, 1929 LACHÈVRE F., *Bibliographie sommaire des Keepsakes et autres recueils collectifs de la période romantique 1823-1848, tome I*, Paris, L. Giraud-Badin, 1929.

- LECLERC, 2014 LECLERC D., « La Bibliothèque bleue, une forme éditoriale de l'anthologie ? », dans Bonhert C. et Gevrey F. (dir.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, Reims, épure, 2014, p. 325-336.
- LOUIS, 2014 LOUIS A. « L'anthologie, un mode dévié », dans Bonhert C. et Gevrey F. (dir.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, Reims, épure, 2014, p. 469-481.
- MANOLI, 2009 MANOLI I., « Anthologies littéraires, recueils de poèmes, et morceaux choisis dans le contexte dans la francopolyphonie moderne », dans Galben A. (dir.), *La francopolyphonie : langue et culture françaises en Europe du Sud-Est*, Moldavie, ULIM, 2009, p. 103-111.
- MARCOTTE, 2010 MARCOTTE S., « Entretien avec Jean-Marc Gouanvic », *Voix et Images* 35.2, 2010, p. 17-26.
- MAYAUX, 2011 MAYAUX C., « Les poètes de l'anthologie poétique de Philippe Jaccottet. "Les alliés nécessaires" », dans Alexandre D. (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2011, p. 219-234.
- MELOT MELOT M., « Keepsake », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/keepsake/> (08.03.18).
- PREISS, 2014 PREISS N. « Anthologie : mot pour maux », dans Bonhert C. et Gevrey F. (dir.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, Reims, épure, 2014, p. 121-137.
- SCHMID, 2004 SCHMID S., « The Act of Reading an Anthology », *Comparative Critical Studies* 1, Edinburgh, 2004, p. 53-69.
- TURIN, 2017 TURIN G., *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio. Modiano. Perec*, Genève, Droz, 2017.

#### **SUR LA MATÉRIALITÉ DES ŒUVRES ET LA LECTURE NUMÉRIQUE**

- ARON, LELOUCH, 2014 ARON P., LELOUCH C., « Péritexte », dans Aron P., Saint-Jacques D., Viala A. (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2014 (2002<sup>3</sup>), p. 562-564.
- AUDINET, 2015 AUDINET G., *Louis Soutter - Victor Hugo. Dessins parallèles. Maison de Victor Hugo 30 avril - 30 août 2015*, Paris : Paris Musées Editions, 2015.
- BACCINO, DRAI-ZERBIB, 2015 BACCINO T., DRAI-ZERBIB V., *La Lecture numérique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2015.
- BÉLISLE, 2004 BÉLISLE C., *La Lecture numérique : réalités, enjeux et perspectives*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2004.
- BIELMAN, MICHEL BIELMAN A., MICHEL P., *Projet Collart-Palmyre* : <http://wp.unil.ch/collart-palmyre/baalshamin/> (18.09.18).

- BOBILLOT, 2017 BOBILLOT J.-P., « Poésie sonore ? Poésie action ? Performance ? », dans Cabot J. (dir.), *Performances poétiques*, Nantes, édition Cécile Defaut, 2017, p. 23-37.
- BOBILLOT, 2012 BOBILLOT J.-P., « Poésie sonore & médiopoétique », *French Forum* 37.1-2, 2012, 19-34.
- BONNEFOY, 2007 BONNEFOY Y., *La Poésie à voix haute*, Condeixa-a-Nova, Ligne d'ombre, 2007.
- BOOTZ, 2011 BOOTZ P., « Chapitre VI. La littérature numérique en quelques repères », dans Bélisle C. (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, p. 206-253.
- BOUCHARDON, 2007 BOUCHARDON S., *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2007.
- BROUDOUX, 2003 BROUDOUX E., *Outils, pratiques autoritatives du texte, constitution du champ de la littérature numérique*, Thèse, Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2003.
- BUFFARD-MORET, 2011 BUFFARD-MORET B., *Précis de versification*, Paris, Armand Colin, 2011.
- CARR, 2011 CARR N., *Internet rend-il bête ?*, Paris, Robert Laffont, 2011.
- CASTRO, 2011 CASTRO E., *Créer des documents ePub : concevoir des livres électroniques pour iPad et autres liseuses*, Paris, Pearson, 2011.
- CHARTIER, 1994 CHARTIER R., « Du codex à l'écran : les trajectoires de l'écrit », dans Charton G., Fayet-Scribe S., Guyot B. et Noyer J.-M. (dir.), *Pour une nouvelle économie du savoir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994, p. 65-77.
- CHARTIER, 2003 CHARTIER R., « Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité numérique », dans Origgi G, et Arikha N. (dir.), *Text-e : le texte à l'heure de l'Internet*, Paris, BPI-Centre Pompidou, 2003, p. 18-30.
- CHARTIER, 2006 CHARTIER R., « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manière de lire », *Entreprises et histoire* 43, 2006, p. 15-25.
- CHARTIER, 2011 CHARTIER R., « Qu'est-ce qu'un livre ? Grandeurs et misères de la numérisation », dans Fussman G. (dir.), *La mondialisation de la recherche : Compétition, coopérations, restructurations* [en ligne], Paris, Collège de France, 2011, en ligne : <http://books.openedition.org/cdf/1579?lang=fr> (29.10.18).
- CITTON, 2014 CITTON Y., *Pour une écologie de l'attention*, Paris, éditions du Seuil, 2014.
- CITTON, 2016 CITTON Y., « Préface. Humanités numériques et études de media comparés », dans *Lire et penser en milieux numériques. Attention, récits, technogénèse*, Grenoble, ELLUG, 2016, p. 7-36.
- CIVELEK, 2013 CIVELEK K., « Lecture des éléments paratextuels dans "Je l'aimais" d'Anna Galvalda », *Interstudies* 14, 2013, p. 37-43.

- CLÉMENT, 2001 CLÉMENT J., « La littérature au risque du numérique », *Document numérique* 10, 2001, p. 113-134.
- COUPRIE, 2007 COUPRIE P., « Dessin 3D et système immersif pour la représentation de la musique électroacoustique », dans *EMS : Electroacoustic Music Studies Network*, Leicester, Université de Montfort, 2007, en ligne : <http://www.ems-network.org/spip.php?article287> (26.10.18).
- COUPRIE, 2009 COUPRIE P., « La représentation graphique : un outil d'analyse et de publication de la musique électroacoustique », *Doce Notas : Preliminares*, L'analyse de la musique, 2009, p. 349-356.
- DEHAENE, 2007 DEHAENE S., *Les neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- DONGUY, 2007 DONGUY J., *Poésie expérimentale. Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les Presses du réel, 2007.
- DONGUY, 2002 DONGUY J., « Terminal Zone. Manifeste pour une poésie numérique », *Art Press* 28, 2002, p. 60-61.
- DUCHAIINE, 2001 DUCHAIINE A., « Françoise Lavoie-Pilote : Naviguer au coeur de la poésie numérique », *Art & Réseau* 55, 2001, p. 26-29.
- FRAISSE P., 2016 FRAISSE P., « Poésie, vidéo et nouveaux modes de diffusion chez les poètes contemporains du Québec : les éditions de l'Écrou face aux nouvelles technologies », dans Blanchaud C. (dir.), *Pour la poésie*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 341-352.
- GENETTE, 2010 GENETTE G., *L'oeuvre de l'art*, Paris, éditions du Seuil, 2010.
- GENETTE, 1987 GENETTE G., *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, 1987.
- GENVO, 2012 GENVO S., « La théorie de la ludicisation : une approche anti-essentialiste des phénomènes ludiques », dans Darras B., Vial S. (dir.), *Communication lors de la journée d'études Jeu et jouabilité à l'ère numérique*, 2012, en ligne : <http://www.ludologique.com> (28.09.18).
- GENVO, 2013 GENVO S., « Penser les phénomènes de ludicisation à partir de Jacques Henriot », *Sciences du jeu* 1, 2013, en ligne : <https://journals.openedition.org/sdj/251> (01.10.18).
- HAYLES, 2016 HAYLES N. K., *Lire et penser en milieux numériques. Attention, récits, technogénèse*, Grenoble, ELLUG, 2016.
- HORELLOU-LAFARGE, SERGÉ, 2007 HORELLOU-LAFARGE C., SERGÉ M., *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, 2007.
- HUGO, 1975 [1832] HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 1975 [1832].
- JAHJAH, 2014 JAHJAH M., « L'utilisation de la "gamification" dans la stratégie des acteurs du livre numérique : le cas Kobo », *Mémoire du livre* 5.2, 2014, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2014-v5-n2-memoires01373/1024774ar/> (28.09.18).

- KENDERDINE, CHAN, SHAW, 2014 KENDERDINE S., CHAN L. K. Y., SHAW J., « Pure Land : Futures for Embodied Museography », *Journal on Computing and Cultural Heritage* 7, 2014, p. 1-15.
- KERGOULAY, 2017 KERGOULAY G., « La légitimité de la poésie numérique en France : une autorité en construction », *Communication & langages* 192.2, 2017, p. 103-115.
- LICHTLÉ, 2002 LICHTLÉ M.-C., « Étude expérimentale de l'impact de la couleur d'une annonce publicitaire sur l'attitude envers l'annonce », *Recherche et Applications en Marketing (RAM)* 17.2, 2002, en ligne : <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/076737010201700202> (27.10.18).
- LIN, 2015 LIN J. Q.-P., « IT-enabled Innovative Services as a Museum Strategy : Experience of the National Palace Museum, Taipei, Taiwan », dans Din H., Wu S. (dir.), *Digital Heritage and Culture. Strategy and Implementation*, New Jersey, New York, Singapore, Beijing, Honk King, Taipei, Chennai, World Scientific, 2015, p. 3-20.
- MATTE, 2013 MATTE H., « Dans une galaxie près de chez vous. Mises en abyme de la poésie numérique », *Poésie autre* 114, 2013, p. 44-47.
- MCKENZIE, 1986 MCKENZIE D., *Bibliography and the sociology of texts*, London, The British Library, 1986.
- MILNER, 2010 MILNER M., « Quoi tuera quoi ? Les enjeux de l'invention de l'imprimerie chez Victor Hugo et Gérard de Nerval », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* 20, 2010, en ligne : <http://journals.openedition.org/lha/251> (18.10.18).
- MORETTI, 2013 MORETTI F., *Distant Reading*, London, New York, Verso, 2013.
- MORETTI, 2016 MORETTI F., *La littérature au laboratoire*, trad. par Lëys V., Paris, Ithaque, 2016.
- MOUW, 2015 MOUW M., « Documentary Storytelling Using Immersive and Interactive Media », dans Din H., Wu S. (dir.), *Digital Heritage and Culture. Strategy and Implementation*, New Jersey, New York, Singapore, Beijing, Honk King, Taipei, Chennai, World Scientific, 2015, p. 89-106.
- PARDO, 2015 PARDO C. *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Pups, 2015.
- PICHOIS, AVICE, 2003 PICHOIS C., AVICE J.-P., *Les Dessins de Baudelaire*, Paris, éditions Textuel, 2003.
- RAESSENS, 2014 RAESSENS J., « The Ludification of Culture », dans Fuchs M., Fizek S., Ruffino P., Schrape N. (dir.), *Rethinking Gamification*, Lüneburg, Meson press, 2014, p. 91-114.
- REGUEIRO SALGADO, 2011 REGUEIRO SALGADO B., « Une poésie pour tous les langages artistiques : poéticité et lecture numériques », *Trans* 11, 2011, en ligne : <https://journals.openedition.org/trans/465> (30.08.18).

- RODRIGUEZ, 2013      RODRIGUEZ A., « L'empathie en poésie lyrique : acte, tension et degrés de lecture », dans Grefen A. et Vouilloux B. (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 73-101.
- RODRIGUEZ, 2003      RODRIGUEZ A., *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Mardaga, 2003.
- RODRIGUEZ, 2017      RODRIGUEZ A., « Lyric Reading and Empathy », *Journal of Literary Theory* 11.1, 2017, p. 100-112.
- SAEMMER, 2011      SAEMMER A., « De la confirmation à la subversion : les figures d'animation face aux conventions du discours numérique », *Protée* 39.1, 2011, p. 23-36.
- SAEMMER, 2011      SAEMMER A., « Lectures immersives du texte numérique - un paradoxe ? », dans Bélisle C. (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, p. 255-276.
- SEW, DELEGLISE, 2015      SEW J. S., DELEGLISE E., « The Making of Buddha Tooth Relic Temple and Museum Virtual Temple », dans Din H., Wu S. (dir.), *Digital Heritage and Culture. Strategy and Implementation*, New Jersey, New York, Singapore, Beijing, Honk King, Taipei, Chennai, World Scientific, 2015, p. 107-117.
- THOMAS, 2015      THOMAS S., « Digital Media in Museums : a Personal History », dans Din H., Wu S. (dir.), *Digital Heritage and Culture. Strategy and Implementation*, New Jersey, New York, Singapore, Beijing, Honk King, Taipei, Chennai, World Scientific, 2015, p. 119-129.
- VANDENDROPE, 2000      VANDENDROPE C., « Livre virtuel ou codex numérique ? Les nouveaux prétendants », *BBF* 45, 2000, p. 17-22.
- WATANABE, GREENBERG, SAGISAKA, 2015      WATANABE K., GREENBERG Y., SAGISAKA Y., « Cross-modal description of sentiment information embedded in speech », *Proc. ICPHS*, 2015, en ligne : [https://www.researchgate.net/publication/282653616\\_Cross-modal\\_description\\_of\\_sentiment\\_information\\_embedded\\_in\\_speech](https://www.researchgate.net/publication/282653616_Cross-modal_description_of_sentiment_information_embedded_in_speech) (18.09.18).
- ZINK, 2011      ZINK M., *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Puf, 2011.
- ZUMTHOR, 1983      ZUMTHOR P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, éditions du Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, 1987      ZUMTHOR P., *La Lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, éditions du Seuil, 1987.
- ZUMTHOR, 1990      ZUMTHOR P., *Performance, réception, lecture*, Québec, Le Préambule, 1990.

## SUR LES ONTOLOGIES

- BABA-HAMED,  
SOLTANI, SABRI      BABA-HAMED L., SOLTANI R., SABRI K., *Construction d'une ontologie pour la recommandation de films à un utilisateur*, Oran, Université d'Oran, [s.d.].
- BERNARD, 1993      BERNARD M., « La banque de données d'histoire littéraire », dans Vuillemin A. (dir.), *Les Banques de données littéraires comparatistes et francophones*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 1993, p. 253-269.
- DAVIDSON,  
LIEBALD, LIU,  
NANDY, VAN  
VLEET, 2010      DAVIDSON J., LIEBALD B., LIU J., NANDY P., VAN VLEET T., « The YouTube Video Recommendation System », dans Amatriain X. et Torrens M. (dir.), *RecSys '10. Proceedings of the fourth ACM conference on Recommender systems*, New York, ACM, 2010, p. 293-296.
- NOY, MCGUINNES      NOY N. F., MCGUINNESS D. L., *Développement d'une ontologie 101 : Guide pour la création de votre première ontologie*, Standford, Université de Standford, [s.d.].