



Poésie sur réseaux sociaux : un nouveau style populaire ?

L'EXEMPLE D'ELVIRA SASTRE

Lucie LAVERGNE

(Université de Clermont - Ferrand — CeLis)

Pour citer cet article :

Lucie LAVERGNE, « Poésie sur réseaux sociaux : un nouveau style populaire ? L'exemple d'Elvira Sastre », *Revue Proteus*, n° 20, L'ère numérique du style, Athina Masoura et Anthony Rageul (coord.), 2023, p. 37-45.

Résumé

La poésie digitale espagnole publiée sur les réseaux sociaux instaure, avec la poésie traditionnelle, une rupture fondamentale qui ne tient pas qu'au bouleversement des modes de diffusion, mais à la reconfiguration du poème lui-même. La mise en forme nouvelle sans laquelle ne se laisse pas voir le texte invite à repenser les limites de l'objet poétique dans lequel sont imbriqués des éléments textuels, iconographiques, tabulaires, etc. Nous défendons l'idée que la spécificité de cette poésie digitale est de faire correspondre un évincement des frontières sociales, politiques, institutionnelles, culturelles, au déplacement de frontières internes à l'objet littéraire. Si son « style » n'est plus à chercher seulement du côté du texte produit, mais plus largement dans la pluralité modale spécifique de sa mise en forme et en ligne (sur internet), il est intrinsèquement lié à cette « popularité » que permettent les réseaux sociaux. Il s'agit d'un objet poétique multifacétique, multi-espaces en quelques sortes, qui, via cette pluralité, implique le lecteur, confère une dimension populaire au texte poétique et croise, chez Elvira Sastre, un discours féministe.

Poésie digitale espagnole — Elvira Sastre — Popularité — Multimodal — *Followers*

Abstract

Spanish digital poetry, published in social medias, produces a fundamental break with traditional poetry. It is not only because its broadcasting changes, but also because of the reconfiguration of the poem itself. The new formatting, which has to be seen at the same time than the poem, leads us to think about the limits of the poetic object, including textual, iconographic and tabular elements. We defend the idea that the specificity of the digital poetry is to establish a link between the obliteration of social, political, institutional and cultural boundaries, in one hand, and the internal boundaries of the literary object in the other hand. If its « style » is not to be searched in the text itself but on its modal plurality due to its formatting and its diffusion in internet, it is associated to its popularity that social medias enable. It is a multifaceted, multi-space object, in a way, which implies the reader, and gives a popular dimension to the poetic text, which goes together with the feminist speech in Elvira Sastre's poetry.

Digital spanish poetry — Evira Sastre — Popularity — Multimodal — Followers

Poésie sur réseaux sociaux : un nouveau style populaire ?

L'EXEMPLE D'ELVIRA SASTRE

La poésie digitale espagnole publiée sur les réseaux sociaux (*Facebook*, *Instagram*, *Twitter* et *YouTube*), qui connaît aujourd'hui en Espagne une popularité sans précédent, instaure, avec la poésie traditionnelle, une rupture fondamentale, en partie due au bouleversement des modes de diffusion et à un inévitable élargissement des rôles des auteurs et des lecteurs. En effet, comme le remarque Yves Jeanneret, « sur les réseaux, ceux qui pratiquent l'écrit sont par nécessité à la fois lecteurs, scripteurs, documentalistes et éditeurs¹ ». Réciproquement, la fréquence des publications, l'impression de spontanéité qui en découle, invitent les lecteurs (devenus *followers*) à transmettre par « commentaire », « note allographe authentique mais lectoriale² », leur expérience de réception des textes, leur soutien, encouragements, ou remerciements.

Or, cette rupture avec la poésie traditionnelle, est également remarquable du point de vue de l'écriture poétique elle-même. En effet, Gilles Bonnet souligne que « l'environnement numérique, lorsqu'il est choisi comme espace originel de publication, informe et détermine en partie la *poétique* du texte produit³ ». Ainsi, il conduit à la reconfiguration de l'objet « poème » lui-même, désormais objet poétique digital et pluriel. Les circonstances d'écriture, de diffusion et de réception invitent à reconsidérer ses limites, à questionner sa nature et ses modes d'apparition *via*, notamment, une intermédialité prépondérante, dans l'association de texte(s) et d'image(s). La nouvelle mise en forme du texte, inséparable de l'interface choisie par le réseau social (*Facebook* et *Instagram*, par exemple, accordent des places différentes au texte

et à l'image), relève d'un architecte⁴ qui invite à considérer conjointement l'écriture, son support et sa réception. Le texte est parfois précédé d'un titre ou phrase introductive (par exemple, sur *Facebook*, le « statut » choisi par l'auteur du compte depuis lequel il est posté), d'une date qui lui est inévitablement rattachée (même si un même document peut être « partagé » plusieurs fois), d'une mise en page fixe, et de commentaires (lissés par les lecteurs) situés, selon les réseaux sociaux, sous ou à côté du document en lui-même. On peut également savoir combien de *likes* lui sont associés. Cette mise en forme sans laquelle ne se laisse pas voir le texte entraîne une mouvance des « seuils⁵ » entre textes et paratextes, construisant une « poétique du paratextuel » où le texte est enrobé de strates, ce qui invite à repenser les limites de l'objet poétique dans lequel sont imbriqués, de fait, des objets textuels, iconographiques, tabulaires, etc. Ainsi, l'architecte n'est pas « simplement une imposition d'une forme, mais [...] va avoir une certaine capacité à se glisser dans le tissu des pratiques, à en encourager certaines, à

1. Yves JEANNERET, « Écriture et multimédia », Anne-Marie CHRISTIN (coord.), *Histoire de l'écriture*, Paris, Flammarion, 2001, p. 398.

2. Gilles BONNET, *Pour une poétique numérique. Littérature et internet*, Paris, Hermann, 2017, p. 101.

3. *Ibid.*, p. 8.

4. Yves JEANNERET et Emmanuël SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication et langages*, n° 145, 3^e trimestre 2005, « L'empreinte de la technique dans le livre », p. 13 : « L'architecte informatique ne modifie donc pas seulement l'image du texte elle-même, mais les conditions d'accès à cette image ». Voir également Isabelle BAZET, Florian HÉMONT et Anne MAYÈRE, « Entretien avec Yves Jeanneret », *Communication*, vol 34/2, 2017, <<http://journals.openedition.org/communication/7287>>, consultée le 2 septembre 2023. L'architecte relève d'une « écriture de l'écriture » : « on a des gens qui ont déjà écrit les cadres dans lesquels on écrit ».

5. Au sens de Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Édition du Seuil, 1987. G. Genette désigne par le terme de « seuil » cette « zone non seulement de transition mais de *transaction* » (p. 8) par laquelle le lecteur entre dans le texte. Cela regroupe les éléments du « paratexte », c'est-à-dire qui ne sont pas le texte lui-même (« un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations ») mais qui « entourent » et « prolongent » le texte.

en enregistrer d'autres¹ ». S'interroger sur le style d'un tel objet remet donc fondamentalement en cause les conceptions traditionnelles individuelles du style.

Depuis le Romantisme, en effet, les définitions du style sont centrées sur l'individualité d'un sujet². Ainsi, Roland Barthes, cité par le *Dictionnaire du littéraire*³, y voit la « marque de l'individu ». Le *Dictionnaire des termes littéraires* décrit le style comme la « manière d'écrire propre à une personne⁴ ». Ces définitions personnelles et individuelles semblent devoir être remplacées, pour ce qui est de la poésie digitale, par une conception polymodale et plurielle (renvoyant à plusieurs instances) du style qui oblige à considérer l'objet poétique selon des critères nouveaux, non seulement linguistiques, qui tiennent compte de la particularité de la poésie digitale en tant qu'objet littéraire, mais aussi, comme nous allons le voir, comme phénomène sociétal.

En effet, certains chercheurs, souhaitant répertorier les invariants stylistiques de la poésie digitale espagnole, ont prêté au lexique une attention particulière, se cantonnant à une conception univoque – et, à notre sens, inopérante pour la poésie digitale – de l'objet littéraire. Ainsi, Francisco José Sánchez expose la méthode qu'il a choisie⁵ :

Nous allons prêter notre attention à une série d'indicateurs clé. Premièrement, il nous faut obtenir un pourcentage de vocables, c'est-à-dire de termes notionnels par rapport au total des mots employés dans un corpus. [...] Le pourcentage de vocables s'obtient en divisant le nombre total de vocables par le total d'unités lexicales, pour ensuite multiplier le résultat par 100⁶ :

$$PV = \frac{V \times 100}{N}$$

Après une étude de cas sur le poète digital Defreds, le critique conclut : « *A priori*, ces données aboutissent à un indice de richesse lexicale remarquablement bas. [...] Nous voyons qu'elles sont au niveau d'étudiants préuniversitaires⁷ ».

Si la méthode de calcul adoptée n'est pas sans intérêt – l'étude de la diversité lexicale d'un texte ayant toute sa place dans une lecture critique de celui-ci – elle n'est utilisée ici que pour émettre un jugement de valeur et pose *a priori* que qualité poétique équivaut à « richesse lexicale », valorisant par conséquent des poésies denses sur le plan lexical, au détriment de formes plus étendues ou qui font des mots un autre usage⁸. La répétition lexicale, dont on ne peut nier, nous semble-t-il, la valeur poétique, est ainsi invisibilisée en tant que telle, voire dénigrée⁹.

Par ailleurs, les spécificités formelles (l'intermédialité, notamment) de la poésie digitale sont totalement passées sous silence. Bref, l'usage d'une telle méthode nous semble tout à fait contestable pour qualifier la *qualité* d'une œuvre littéraire, *a fortiori* digitale qui trouve dans l'écran « non seulement un support de signes » mais aussi

porcentaje de vocablos, esto es, de palabras nocionales sobre el total de palabras empleadas en un corpus. [...] El porcentaje de vocablos se obtiene dividiendo el número total de vocablos entre el total de unidades léxicas para después multiplicar el resultado por 100 ».

7. *Ibid.*, p. 181. « *A priori*, estos datos arrojan un índice de riqueza léxica llamativamente bajo. [...] vemos que están al nivel de estudiantes preuniversitarios. » Nous traduisons.

8. On imagine que la « poésie pure », de J. R. Jiménez, ou de J. Guillén, par exemple, obtiendrait une excellente note au contraire, par exemple, de poèmes expérimentaux comme ceux de Juan Eduardo Cirlot qui ont pour point de départ un terme dont l'ordre des lettres est ensuite modifié pour créer d'autres vocables.

9. C'est là un préjugé récurrent contre la littérature populaire souligné par Jacques MIGOZZI, « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », *Hermès La Revue*, n° 42, 2005/2, p. 99 : « La littérature populaire, par opposition à la "narrativité problématique", se définirait ainsi par une "itération continue, afin de procurer au public le plaisir régressif du retour à l'attendu" ». Il cite Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1983, p. 161.

1. Isabelle BAZET, Florian HÉMONT et Anne MAYÈRE « Entretien avec Yves Jeanneret », art. cit.

2. Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 206.

3. Paul ARON, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 569.

4. Hendrik VAN GORP *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2005, p. 457.

5. Francisco José SÁNCHEZ, « Análisis de la riqueza léxica de los poetas 'millennial'. Primera aproximación », dans Remedios SÁNCHEZ (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales*, Madrid, Siglo XXI, 2018, p. 175-186. Francisco José SÁNCHEZ reprend la méthode d'Humberto LÓPEZ MORALES.

6. *Ibid.*, p. 179. Nous traduisons. « Nos interesa obtener el

« un lien où les signes trouvent leur forme et leur organisation »¹.

Par ailleurs, il est également éclairant de s'interroger sur la comparaison, effectuée par Francisco José Sánchez, avec des « étudiants préuniversitaires ». Les « préuniversitaires » sont des élèves de l'enseignement secondaire, parmi lesquels une partie seulement se rendra à l'Université. En fait, cette désignation d'une population, à la fois par sa jeunesse et par son niveau culturel supposément limité, révèle surtout une conception binaire de la culture, divisée entre culture des élites et culture populaire, comme étudiée par Pierre Bourdieu dans *La distinction*². Ce que semble dire, au fond, Francisco José Sánchez, c'est que la poésie digitale (du fait de sa « pauvreté lexicale »), n'est pas digne d'une culture d'élite³ – s'opposant par là-même à la « véritable » poésie, publiée sur papier. Il nous semble essentiel de questionner la validité de cette dichotomie et de nous demander dans quelle mesure (et de quelle manière) la poésie digitale, parfois opposée à la poésie traditionnelle, perçue comme élitiste et minoritaire⁴, relève de la culture populaire.

Claude Grignon et Jean-Claude Passeron situent les cultures populaires, par opposition aux cultures dominantes, au sein d'un « rapport de domination qui associe, en toutes sortes de pratiques, dominants et dominés, comme partenaires d'une interaction inégale⁵ ». Par conséquent, « les pratiquants d'une culture populaire se trouvent, qu'ils le veuillent ou non, qu'ils le sachent ou non, objectivement mesurés dans la réalité des rapports sociaux (à l'école comme dans les interactions les plus quotidiennes) aux critères de la culture domi-

nante⁶ ». En cela, il est d'ailleurs révélateur que Francisco José Sánchez se réfère à un prétendu niveau « scolaire » pour évaluer le langage des poètes digitaux.

Cependant, il apparaît qu'avec internet et la diffusion sur les réseaux sociaux de littérature (mais aussi de contenus relevant de champ du savoir très divers : sociologie, histoire, politique, etc.), s'opère un glissement de ce qu'on entend par « culture populaire » par la valorisation de compétences nouvelles (informatiques, techniques). C'est là quelque chose de fréquemment souligné⁷ : la culture web, qu'on peut prendre pour très accessible et inclusive, en ce qu'on peut y avoir accès gratuitement, rapidement, produit d'autres types d'exclusion (géographiques : zones blanches, techniques, etc.). Or, ces exclusions croisent d'autres divisions catégorielles (par exemple, selon l'âge, les « milléniaux » étant ceux qui, par définition, ont grandi avec internet, là où les plus âgés ont dû apprendre sur le tard à utiliser cet outil), par rapport auxquelles, là aussi, les rapports de dominations sont inversés⁸.

Cela n'empêche pas, cependant, une porosité entre culture dominante et culture dominée : ainsi, les écrits d'Elvira Sastre, d'abord présents sur internet (blogs et réseaux sociaux) sont publiés par des maisons d'édition prestigieuses telles que Visor Poesía ou Seix Barral⁹. Universitaire, traductrice, proche de la « culture dominante¹⁰ », Elvira

1. Yves JEANNERET et Emmanuël SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », art. cit., p. 5.

2. Pierre BOURDIEU, *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

3. En soi, la « pauvreté lexicale » de la culture populaire reste à démontrer, notamment si l'on tient compte de la diversité des codes langagiers (verlan, argots, emprunts aux langues étrangères, etc.).

4. N. REGUEIRO-SALGADO, « Poesía juvenil *pop* : temas, recursos formales y estrategias para llegar al lector joven », *Ocnos*, n° 17, 2018, p. 68-77.

5. Claude GRIGNON, Jean-Claude PASSERON, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 21.

6. *Ibid.*, p. 24.

7. Voir, notamment Yves JEANNERET et Emmanuël SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », art. cit., p. 10 : « L'apparente démocratisation de la pratique d'écriture-lecture se traduit en fait par un renforcement accentué des inégalités sociales devant l'accès au texte. »

8. Ainsi, la publication de textes poétiques sur papier par des maisons d'édition traditionnelles est moins accessible aux jeunes auteurs novices qu'aux auteurs confirmés, plus expérimentés, donc plus vieux.

9. Par exemple, *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la berida*, Madrid, Visor Poesía, 2016 ; *Adiós al frío*, Madrid, Visor Poesía, 2020, et, plus récemment, *Madrid me mata: Diario de mi despertar en una gran ciudad*, Barcelone, Seix Barral, 2022.

10. Elle est, selon FRANCISCO MORALES LOMAS, « la plus académique des membres de la génération, la moins transgressive, mais aussi l'une des favorites », (« Subjetividad y humanidad en jóvenes poetas actuales. Hacia un nuevo paradigma »), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, op. cit., p. 32.

Sastre est emblématique de cette ambivalence. Son usage des réseaux sociaux nous semble révélateur de l'acquisition de nouvelles compétences (techniques, communicationnelles) qui impliquent différents modes de discours (images et textes), tout en établissant des ponts avec la poésie traditionnelle. Dès lors, le recours à une culture populaire et à ses outils (internet, réseaux sociaux) relève moins de « l'oubli de la domination¹ » que du choix conscient et, de ce fait, d'une redéfinition – valorisante – du populaire. Cette revalorisation renvoie à un glissement définitionnel du terme depuis « ce qui relève du peuple » (identifié aux « couches les plus modestes de la société² »), vers ce qui renvoie au peuple comme promoteur, mais aussi auteur ou co-auteur d'une certaine culture (« qui a la faveur du peuple³ ») pour désigner enfin, plus largement, le « plus grand nombre » : « qui est connu, aimé, apprécié du plus grand nombre. [...] acteur, chanteur, vedette populaire⁴ ».

Ce dernier sens qui fait écho au terme de « popularité⁵ », et semble particulièrement pertinent pour parler de la popularité des poètes publiant sur internet. Les réseaux sociaux produisent une perception certes biaisée (du fait de

contraintes techniques et sociales), mais immédiate et vertigineuse, de ce qu'on entend par « le plus grand nombre » et de la diffusion de messages (artistiques ou non) selon des critères nouveaux qui relève de la « viralité⁶ ». « Caractérisée par la vitesse et l'aspect éphémère », « soumise aux flux informationnels et communicationnels », « accidentelle ou intentionnelle », « la viralité réside dans un système complexe, mêlant logiques sociales de partage et mécanismes techniques de diffusion⁷ ». La viralité de certaines œuvres (notamment des poèmes) impose une redéfinition de l'auctorialité⁸ du fait de la multiplication des interprétations possibles⁹, mais aussi des déformations de l'œuvre originale réitérées parfois à plus de dizaine de milliers d'occurrences comme cela a été étudié par Daniel Escandell Montiel au sujet d'un poème « viral » de Ben Clark¹⁰.

On est donc passé d'une conception excluante socialement (et potentiellement péjorative) du « populaire » (rattaché aux couches inférieures de la société et opposé à la culture dominante) à une conception englobante et valorisante. Ainsi, la poète digitale Elvira Sastre est qualifiée d'« icône » dans un documentaire, diffusé sur Arte, consacré aux femmes de l'année 2022¹¹. Elle lit sa poésie lors de spectacles ou shows produits en Espagne et en Amérique Latine¹² ce qui suppose une trans-

1. Pour Jean-Claude Passeron et Claude Grignon « c'est l'oubli de la domination, non la résistance à la domination, qui ménage aux classes populaires le lieu privilégié de leurs activités culturelles les moins marquées par les effets symboliques de la domination » (*Le savant et le populaire, op. cit.*, p. 81).

2. Voir les définitions proposées par le CNRTL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/populaire>>, consultée le 2 septembre 2023.

3. On peut penser ici aux questionnements soulevés par Theodor W. Adorno au sujet de « l'industrie culturelle » et de la « culture de masse », soit produite pour les masses. *La Dialectique de la raison* (avec Max Horkheimer), Paris, Gallimard, 1974.

4. Voir les définitions proposées par le CNRTL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/populaire>>, consultée le 2 septembre 2023.

5. <https://www.cnrtl.fr/definition/popularité>. On retiendra notamment le second sens proposé par le CNRTL pour « popularité » : « faveur du peuple, crédit dont dispose auprès du peuple, du plus grand nombre, une personne connue et appréciée par lui ». Dans chacune de ces deux définitions, « peuple » ne renvoie plus aux couches basses de la société mais à sa majeure partie (par l'expression « du plus grand nombre »).

6. Ce concept est défini par Isabelle Féroc-Dumez, sur le site du CLEMI (Centre pour l'éducation aux médias et à l'information) qui relève du réseau Canopé, en ligne avec le Ministère de l'Éducation Nationale. En ligne : <<https://www.clemi.fr/fr/ressources/nos-ressources-pedagogiques/ressources-pedagogiques/viralite-informationnelle-et-communication.html>>, consultée le 2 septembre 2023.

7. *Idem*.

8. Jean-Paul Fourmentraux, *L'œuvre virale. Net art et culture hacker*, Bruxelles, La lettre volée, 2013, p. 75.

9. *Ibid.*, p. 77 : « L'œuvre n'a pas ici de forme prédéterminée et n'existe semble-t-il qu'au travers d'interactions. Les interprétations de l'œuvre apparaissent de ce fait totalement irréductibles aux intentions de l'auteur ».

10. À ce sujet, voir l'article de Daniel Escandell-Montiel, « Yo escribo porque retuiteo tu poema : el semionauta y la autoría de Ben Clark », Remedios Sánchez (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales, op. cit.*, p. 263-273.

11. Brigitte Kleine, *Progrès ou recul ? Les femmes en 2022*, documentaire diffusé sur Arte le 23 décembre 2022.

12. Nieves García Prados, « Las redes sociales y la nueva poesía: el uso del 'fenómeno fan' para la enseñanza inclusiva de una lengua extranjera », *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven*

gression des frontières non seulement entre pays, mais aussi sociales et culturelles, qui limitent d'ordinaire la poésie à un public restreint. Nous défendons l'idée que la spécificité de cette poésie digitale est précisément de faire correspondre cet évincement des frontières sociales, politiques, institutionnelles, culturelles, au déplacement de frontières internes à l'objet littéraire. Si son « style » n'est plus à chercher seulement du côté du texte produit, mais plus largement de la pluralité modale spécifique de sa mise en forme et en ligne (sur internet), il est intrinsèquement lié à cette nouvelle popularité que permettent les réseaux sociaux ou la simple « faveur [...] du plus grand nombre » acquiert une dimension virale chiffrée par le nombre de *likes*.

Prenons pour exemple des publications d'Elvira Sastre sur *Facebook* en 2021 et 2022. La plupart sont composées d'un texte introductif (en prose) qui précède une photographie de texte poétique (écrit et publié par E. Sastre), donc une plurimodalité. Les caractéristiques de la photographie du poème sont à prendre en compte : cadrage, qualité de l'image (nette ou partiellement floue), couleurs et filtres utilisées, selon une certaine « logique de spectacle¹ ». Pour Gilles Bonnet, « l'image s'affirme comme le déclencheur privilégié d'une écriture web, volontiers plurimédiatique. [...] l'image photographique acquiert ici un statut et un rôle neufs² ». (Con)fondue dans l'image, le poème est d'emblée doté d'une présence au monde radicalement différente de l'écriture poétique verbale « traditionnelle³ ». Ainsi, une mise en forme récurrente est le cadrage de biais, posant le texte en diagonal (sans coïncidence entre les

limites de la photographie et celles – qu'on ne voit pas toujours – de la page ou du livre photographié). En découle l'impression d'une photographie prise rapidement, de manière inopinée et spontanée. Par ailleurs, l'écriture elle-même adopte les codes de l'image (prépondérance des poèmes courts, globalement perceptibles d'un regard, par exemple). Ces porosités intermodales se combinent à un jeu de déplacements des points focaux du discours poétique. C'est-à-dire que l'on trouve sur la page *Facebook* d'Elvira Sastre plusieurs mises en forme différentes et que les lieux occupés par ce qu'on peut appeler « poème » différent, plusieurs types de discours occupent, différemment selon les publications, plusieurs « zones » ou espaces sur la « page *Facebook* ».

Dans certains cas, le poème (généralement court et photographié) constitue de manière incontestable le document principal de la publication. Il se trouve alors précédé d'un texte contextualisant. C'est notamment le cas de la publication, le 1^{er} juin 2021, d'un poème de quatre vers qui s'apparente à un aphorisme⁴ :

*A la maldad se lo perdona todo
A la bondad, en cambio
No solo se le exige bondad:
Se le exige perfección⁵.*

Le poème est suivi de la signature d'Elvira Sastre, ce qui lui donne un caractère éminemment personnel⁶, en dépit de l'absence de première personne dans ces quatre vers dominés par la tournure impersonnelle⁷. C'est dans le texte « accom-

poesía española en la era digital, *op. cit.*, p. 294.

1. Yves JEANNERET et Emmanuël SOUCHIER utilisent cette expression à propos du Powerpoint. Nous la reprenons dans la mesure où elle renvoie aussi à une reconfiguration du texte d'après des critères visuels (« L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », art. cit., p. 13).

2. Gilles BONNET, *Pour une poétique numérique*, *op. cit.*, p. 23.

3. Cette présence particulière de l'image est étudiée par Jacques Leenhardt dans « L'écrit et la violence de l'image », dans Michael NERLICH (dir.), *Texte-image*, université de Berlin, 1990, p. 9 : « Par "violence" on entendra la force spécifique de ce qui est là, *sur l'image*, présent d'une présence que le langage cherche à faire sienne dans son élaboration et qui s'y refuse cependant, par nature ».

4. Plusieurs invariants de la poésie numérique souvent repérés par les critiques se trouvent dans ce poème : opposition binaire voire manichéenne, dimension philosophique, ton de vérité générale (notamment avec l'article défini : « la bondad »).

5. « À la méchanceté, on pardonne tout / De la bonté, en revanche / on exige plus que la bonté / on exige d'elle la perfection ». Nous traduisons.

6. Pour Béatrice FRAENKEL, l'apparition de la signature dans l'histoire de l'écriture correspond à un moment où « l'individu entre de plus en plus profondément dans l'ordre scriptural », « la signature se verra dotée d'une fonction d'expression particulière » (« La signature », dans *Histoire de l'écriture*, *op. cit.*, p. 325).

7. En espagnol « se » suivi de la 3^e personne du singulier.

pagnateur » et contextualisant que l'on trouve, en revanche, les marques d'une subjectivité : « Llevo un tiempo pensando sobre esto y no conseguía ponerle palabras para entenderlo. El otro día hablé de ello con mi psicóloga y al llegar a casa pude hacerlo¹ ». Or, ce faisant, ce texte apporte également un contenu sémantique propre, absent du poème. Il prolonge et inverse le constat amer effectué dans le poème, en proposant une conclusion optimiste : « Pero también creo que el beneficio es mayor. Al final, el que vive en paz sabe cómo hacer para no escuchar los disparos. Estamos en continuo aprendizaje hasta el día que sabemos que nos vamos a morir y seguimos intentando hacerlo bien² ». Malgré la forme stricte de l'aphorisme dont les caractéristiques formelles (vers courts articulés par des liens logiques marqués, notamment une dichotomie) délimitent un espace poétique « fermé » et autosuffisant, le texte qui l'accompagne ouvre la création poétique sur une réflexion collective³. La pensée de l'autrice elle-même, est présentée comme découlant d'une interaction avec autrui (la psychologue), diffuse, transmissible, et, sans doute aussi, discutable, d'où une certaine « démocratisation de la pratique » d'écriture, susceptible de provenir de plusieurs instances⁴. Le dialogue établi entre la prose et les vers, par l'interaction d'espaces poétiques pluriels, permet la confrontation de rythmes et donc d'un style composé, polymorphe. La confrontation des voix et des tons, des syntaxes (brièveté elliptique vs développement imagé), permises par la mise en

forme digitale (sur *Facebook*) du poème semble constituer une caractéristique stylistique primordiale, en lien direct avec la diffusion du texte poétique, la conception de celui-ci comme « ouvert » et, donc, sa définition comme « populaire ».

Ainsi, les cas sont nombreux où le poème n'est pas seulement contextualisé mais également interprété, expliqué. Par exemple, la publication sur *Facebook* du 20 mars 2022 est constituée de la photo d'une page de livre où est inscrite la phrase : « amar el mar y quedarme con la herida ». Ce poème à la fois très court et allusif est constitué de deux propositions dont on ne perçoit pas immédiatement le lien logique⁵ mais dont l'enchaînement est basé sur un jeu sonore à partir des lettres du mot « mar » (répétées dans les verbes « amar » et « quedarme »), ce qui ne laisse pas de doute quant à son caractère poétique. Or, le long texte qui accompagne ce poème en propose un commentaire métaphorique, voire allégorique, différent d'une simple explication contextuelle factuelle.

Dentro de mí, habita un bosque de árboles frondosos que hacen que sea complicado avanzar. Están colocados de tal modo que lo único que permiten es detenerse, y observar, y esperar. Soy consciente de mi complejidad: habito en ella. Me conozco cada día porque cada día descubro una cosa nueva, y eso hace que en épocas sinuosas termine las noches con debilidad.

No estoy escribiendo una novela: estoy atravesando un bosque. Estoy trepando árboles, rasgándome los tobillos con las zarzas, viendo pájaros que elevan mi mirada con suavidad. Estoy caminando despacio, pero no me detengo. Cojo aire y sigo atravesando mi bosque. Me estoy traduciendo.

No recuerdo el día en el que escribí esta frase, pero soy capaz de oler la sensación que me llevó a ella porque siempre está conmigo. Escribo para entenderme. Escribo para poder ver a través del bosque. Por eso amo el mar, pero me quedo con la herida⁶.

1. « Cela fait un moment que j'y réfléchis et je n'arrivais pas à y mettre des mots pour le comprendre. L'autre jour, j'en ai parlé à ma psychologue et, en revenant chez moi, j'ai pu le faire. » Nous traduisons.

2. « Mais je crois aussi que le bénéfice est plus important. Finalement, celui qui vit en paix sait comment pour ne pas écouter les coups de feu. Nous sommes en apprentissage continu jusqu'au jour de notre mort et nous continuons à essayer de le faire bien ». Nous traduisons.

3. Cette publication a, d'ailleurs, obtenu un total de 36 000 *likes*, ce qui est bien supérieur aux autres publications de l'auteure (généralement, autour de 4000 ou 5000 *likes*).

4. L'expression est d'Yves JEANNERET et Emmanuël SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », art. cit., p. 10. Pour les auteurs, « le scripteur et le lecteur sont investis de rôles et de fonction dont ils n'étaient pas jusqu'alors investis. Ce qui se laisse, non sans raison, décrire comme une forme de démocratisation de la pratique ».

5. La conjonction « y » a-t-elle une valeur de simultanéité temporelle ou de conséquence ? Cette « blessure » est-elle aisément identifiée par le lecteur, comme le suppose l'article défini (« la ») ?

6. « En moi, habite une forêt d'arbres touffus qui compliquent l'avancée. Ils sont placés de telle manière que la seule chose qu'ils permettent, c'est de s'arrêter, d'observer, et d'attendre. Je suis consciente de ma complexité : j'y habite. Je me connais chaque jour parce que chaque jour je découvre quelque chose de nouveau et, de ce fait, lors de

L'interaction explicite (notons le déictique « esta ») entre les deux espaces textuels fait qu'on ne peut pas lire l'un sans l'autre. Leur rapport relève partiellement de la réécriture, partiellement du commentaire. Le texte en prose étant situé au-dessus (du fait de l'interface imposée par *Facebook*) mais moins mis en valeur sur les plans visuels et typographiques, l'ordre de lecture des deux textes peut varier selon les lecteurs, de même que l'importance de l'un vis-à-vis de l'autre. En effet, si l'image de la mer (finale) est présente dans le poème, la métaphore de la forêt pour désigner l'écriture est propre au texte en prose. Celui-ci déploie un imaginaire – et une dimension poétique¹ – qui rivalise avec celle de l'autre texte.

On retrouve fréquemment cette diffusion du « poétique » chez Elvira Sastre, d'un « espace » à l'autre. Ce que nous identifions comme une porosité des frontières entre textes et hypertextes aboutit aussi à une caractéristique stylistique prépondérante. C'est également une manière d'ouvrir le discours poétique à une réflexion qui, en quelques sortes, le déborde et est susceptible d'acquiescer une dimension politique. Ainsi, la publication du 15 mars 2021 se compose d'un texte en prose – dont, là encore, on notera qu'il est riche en comparaisons, répétitions et échos sonores² –

périodes sinueuses, je suis arrivée faible au bout de la nuit.
Je n'écris pas un roman : je traverse une forêt. Je grimpe aux arbres, je m'égratigne les chevilles dans les ronces, je vois des oiseaux qui élèvent mon regard avec douceur. Je marche lentement mais je ne m'arrête pas. Je saisis l'air et je continue à traverser ma forêt. Je me traduis. »

Je ne me rappelle plus le jour où j'ai écrit cette phrase mais je peux sentir la sensation qui m'y conduisit parce qu'elle est toujours avec moi. J'écris pour me comprendre. J'écris pour voir à travers ma forêt. Pour cette raison, j'aime la mer, mais j'en garde la blessure. » Nous traduisons.

1. Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 217. Le « poétique » y est défini comme la « marque de l'oralité inscrite dans l'écriture même », le terme oralité renvoyant au sujet, introduit dans le poème par le « rythme ». Le poétique est donc ce qui, dans le texte, laisse voir le sujet.

2. « Un amor sano es ese que te ofrece tranquilidad, que no despierta a tus demonios, uno en el que puedes marcharte sin temor a que cuando vuelvas todo esté descolocado. Uno en el que no sea necesaria nuestra presencia para asegurarlo. Un amor, en definitiva, que se quede dormido como un animal sin miedo ». « Un amour sain est celui qui t'offre de la tranquillité, qui ne réveille pas tes démons, un amour où

illustrant le quatrain suivant (poème photographié) :

*El amor también es
Tener la constancia
De que todo sigue en su sitio
Cuando yo vuelvo a casa*³

Les deux textes, partiellement redondants⁴, ont tous deux une dimension poétique. Mais alors que le poème en vers implique la locutrice à la première personne du singulier, sa dimension personnelle faisant écho à l'esthétique intimiste de son support visuel (texte manuscrit, signé à la main, sur un papier de couleur rose-orange dont la couleur évoque un peu celle du papier kraft, donnant l'impression d'être griffonné rapidement), le texte en prose est rédigé à la deuxième personne, laquelle possède, en espagnol, une valeur générale⁵. Le texte en prose propose un discours analytique, invitant le lecteur à la réflexion. Il ne s'agit donc pas tant d'une dualité entre texte poétique et texte non poétique (ou secondaire) que d'un objet poétique multifacétique, multi-espaces en quelques sortes, qui, *via* cette pluralité, implique le lecteur selon une « logique de l'usage comme appropriation⁶ ». Le discours poétique, conçu comme « quelque chose

tu peux partir sans craindre que tout soit sans dessus-dessous à ton retour. Où notre présence n'est pas nécessaire pour l'assurer. Un amour, finalement, où on peut s'endormir comme un animal sans crainte ». Nous traduisons.

3. « L'amour, c'est aussi / avoir l'assurance / que tout demeure en place / quand je reviens chez moi ».

4. Par exemple, la phrase « uno en el que puedes marcharte sin temor a que cuando vuelvas todo esté descolocado » est une répétition (sémantique, et non lexicale) du vers 3 du poème.

5. Dans la langue espagnole familière, la deuxième personne du singulier peut équivaloir à une formule impersonnelle (qu'on pourrait traduire par « on », en français).

6. Gilles BONNET, *Pour une poétique numérique*, *op. cit.*, p. 74. Cette « logique de l'usage comme appropriation [...] informe profondément le web : tel outil mis à disposition des internautes, telle plateforme, pourront voir leurs orientations premières transformées par un tel geste d'appropriation en partie imprévisible. L'appropriabilité, on le sait, est consubstantielle au numérique ».

qui circule » (Yves Jeanneret⁷), acquiert, de ce fait, une dimension populaire.

C'est d'autant plus flagrant que le thème du poème, à savoir la vie de couple et le sentiment amoureux, dont Raquel Lanseros observe qu'il reste l'une des thématiques principales de la nouvelle poésie digitale¹, est de nature à susciter une réaction du lectorat. La poète défend un amour ni passionnel, ni violent, marqué par la stabilité (« *sigue en su sitio* », « *vuelvo a casa* »). En cela, elle s'oppose à une manière d'aborder l'amour comme une passion, caractérisée par la douleur, ou bien encore par le conflit² que l'on trouve chez d'autres poètes publiant sur internet. On peut se demander si l'adverbe « *también* » (v. 1) ne fait pas indirectement allusion à ces conceptions de l'amour par une référence à une expérience partagée (des lecteurs et de l'autrice) mais aussi, sans doute par une sorte d'allusion intertextuelle, puisque c'est une conception que l'on trouve abondamment dans la littérature³. Or, le propos d'Elvira Sastre est justement de dépasser cette conception de l'amour pour la ramener à une expérience du quotidien, dont la caractéristique première (la stabilité) en fait également une condition indispensable de la pensée féministe.

En Espagne, en effet, Elvira Sastre est aussi l'une des porte-paroles du mouvement féministe (que ce soit par sa production poétique elle-même ou par ses prises de parole publiques⁴), ce qui suppose une porosité entre discours poétiques et discours politiques. La « dimension populaire » des thèmes évoqués dans sa poésie permet non seulement la diffusion de ses textes mais également des

idées qu'ils véhiculent. La popularité est donc mise au service d'un grand mouvement politique à travers un discours adressé au plus grand nombre.

Cette dimension politique du poétique est particulièrement flagrante lorsque le poème est superposé à d'autres modes (sonore et visuel, notamment vidéo). Il est en ainsi du poème « *Somos mujeres* », écrit à l'occasion de la Journée des Droits des Femmes du 8 mars 2021, lu à voix haute par Elvira Sastre sur fond d'images de manifestations des femmes. On peut déjà noter que ce poème est accessible à partir de *Facebook*, grâce à un lien vers la plateforme *Youtube*⁵, ce qui crée un autre type de fluidité des espaces dans lesquels la poésie peut avoir lieu, et renvoie à une recherche de visibilité pour un texte étroitement lié à un objectif politique. Par ailleurs, dans le texte introducteur de la publication, sur *Facebook*, Elvira Sastre rappelle la manière dont ce poème vidéo a été réalisé : « *Hace un año os pedí imágenes de vuestras manifestaciones desde todas las partes del mundo. Hoy, por fin, os puedo compartir este vídeo en el que salís todas vosotras libres, preciosas, valientes y capaces*⁶ ».

La lecture de ce poème sur *Youtube* fait à peu près quatre minutes. Le poème est structuré par l'anaphore de l'impératif à la deuxième personne du pluriel « *Miradnos* », suivi d'un verbe à la première personne du pluriel (*nosotras*). Il est donc adressé à l'ensemble de la société, particulièrement à sa part masculine, au nom de l'ensemble des femmes, réunies sous ces verbes pluriels qui

7. Isabelle BAZET, Florian HÉMONT et Anne MAYÈRE, « Entretien avec Yves Jeanneret », art. cit. : « dans l'écriture, il n'y a pas seulement une performativité, il y a une opérativité [...] quelque chose qui circule ».

1. Raquel LANSEOS, « Tratamiento del amor en la poesía joven española de la era digital », dans *Nuevas poéticas y redes sociales*, op. cit., p. 155-162.

2. *Ibid.*, respectivement p. 159 et 161. On trouve ces conceptions de l'amour chez nombre de poètes digitaux comme Sara BÚHO, Irene X, Marwan ou encore César Brandon.

3. Raquel LANSEOS souligne aussi combien la thématique amoureuse telle qu'elle est présente dans la poésie digitale se rapproche de l'amour courtois et d'une littérature datant, donc, du XI^e siècle.

4. À ce propos, voir le documentaire d'Arte *Progrès ou recul ? Les femmes en 2022*, cité plus haut.

5. Le poème est accessible en ligne, <[6. « Cela fait un an que je vous ai demandé des images de vos manifestations partout dans le monde. Aujourd'hui, enfin, je peux partager avec vous cette vidéo sur laquelle vous apparaissez toutes, libres, belles, courageuses et capables. » Nous traduisons.](https://1.facebook.com/1.php?u=https%3A%2F%2Fyoutu.be%2Frtpu-ZercVM%3Ffbclid%3DIwARoivGC8WFmg-wanT-GnRKz8sMiboASPVM85W-XY18Oezv-Dy6eXd8S1G5GWc&h=AT2VugeRQUVNNO-laxuUwVDSbgC2rNzjiK_5KvHOYO_KFCdWdbt3bBv5-KHeXxzLwpaGFkmRAMuQVUY4rQh-qATIWZCtE32yxz6Pe1UXHWruD7v3d8kdEsiEDPKiW5-luFLyuIZL_Eqk6T9YYWY6ew&__tn__=H-R&c[o]=ATofbo-dGfLzQedg8EHOWRP36B0Ma6RpA-j5yyciW84iWueHg0IhR-rKkQuyIQsXWL1nDO1lphHs-SOMdaAQGHsWd0xmNQTFmFPUenMYInllZvigZNY1v8f-hH00m6O-DTr7v15XB8ielpHxurIjvh8mbjESuN2ig>, consultée le 2 septembre 2023.</p>
</div>
<div data-bbox=)

les montrent agissantes, pensantes, décideuses. Le poème décrit un processus d'*empowerment*, depuis la violence subie, physique, psychologique ou symbolique (« *Somos, también, dolor, somos miedo, somos un tropiezo fruto de la zancadilla de otro que pretende marcar un camino que no existe*¹ »), jusqu'à la prise de pouvoir (« *nos reconocemos humanas en esta selva que no siempre nos comprende pero que hemos conquistado*² »). Est défendue une identité féminine animale (image affectionnée par Elvira Sastre³), forte et indépendante.

Les circonstances de publications de ce poème – non seulement la date, mais aussi la mise en forme, puisque la vidéo montre des pancartes à messages politiques, des femmes défilant pour le 8 mars dans les rues espagnoles – renvoient à cette autre dimension de la présence évoquée plus haut⁴. Une présence auditive et visuelle, pourvue d'une double existence digitale (*Facebook* et *YouTube*), et rendant compte d'une présence physique réelle : la voix est superposée aux images des femmes défilant (présence physique) pour la conception d'un message uni(que) à partir d'une pluralité de discours. Le texte poétique et le discours politique s'imbriquent lorsqu'on entend d'abord des slogans scandés lors des défilés, avant que la voix d'Elvira Sastre ne récite le poème, alors que les slogans sont toujours visibles sur les pancartes selon une certaine priorité de l'image sur le discours⁵. C'est donc, enfin, une présence multimodale (visuelle, auditive, avant d'être textuelle) engendrant une traversée des frontières non seulement textuelles (ou « paratextuelles »), mais sociales : la poésie est donc populaire – au

sens noble – véhicule de voix plurielles dont elle se fait la messagère.

Dans les deux cas, il s'agit, fort diversement, de mettre à mal des frontières ou de réinventer d'autres frontières. Le poète, « dans la rue » comme sur les réseaux sociaux investit des espaces populaires qui lui permettent que son discours se fasse le véhicule d'engagements, politiques, philosophiques et/ou idéologiques. En soi, cette revendication n'a rien de nouveau⁶, mais dans la poésie digitale, cette popularité décloisonne, désintègre le texte poétique en proposant un objet multifacétique, multimodale et issu d'interaction entre plusieurs instances. Elle devient donc une dimension essentielle du style de la poésie digitale basé sur la pluralité des modes, des textes et des acteurs. L'effacement des frontières littéraires (les limites du texte, du livre, mise en forme éditoriale, etc.) conduit à l'amointrissement, si ce n'est la dissolution, de frontières dans la nature même des textes (poétique vs non poétique) mais aussi dans les acteurs de ce texte, pour la réalisation d'un message poétique pluriel.

Lucie LAVERGNE

1. « Nous sommes également douleur, nous sommes peur, nous trébuchons par les croche-pieds d'un autre qui prétend marquer un chemin qui n'existe pas ». Nous traduisons.

2. « Nous nous reconnaissons humaines dans cette jungle qui ne nous comprend pas toujours mais que nous avons conquise ». (Nous traduisons)

3. Ses poèmes mentionnent à plusieurs reprises la partie « animale » qui sommeille en elle, elle interpelle sa partenaire « mi loba » dans d'autres textes.

4. En référence à l'article de Jacques LEENHARDT, « L'écrit et la violence de l'image », dans Michael NERLICH (dir.), *Texte-image*, université de Berlin, 1990, p. 9.

5. Gilles BONNET, *Pour une poétique numérique*, op. cit., p. 39 : « l'image devient nécessaire à une parole qui donne le fait, non l'événement, et par là privilégie la monstration ».

6. On se rappelle la fameuse phrase du poète espagnol Miguel HERNÁNDEZ : « A nosotros que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres ».