

Quand la machine (d)écrit. L'effet de liste dans *Lagunas*, un roman algorithmique de Milton Läufer

YANN SEYEUX

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE (ÉTUDES ROMANES – CRIIA)

yann.seyeux@gmail.com

Introduction

1. Dans son essai *De la programmation considérée comme un des beaux-arts*, le philosophe français Pierre Lévy déclare que « les informaticiens sont les nouveaux humanistes, les nouveaux écrivains, les nouveaux artistes de la culture qui vient » (Lévy, 1992 ; 241). Cette culture qui connaît une montée en puissance dans les années 1990, c'est la cyberculture (Lévy, 1997), ou ce qu'on appelle plus communément aujourd'hui la culture numérique. Ce concept renvoie à un paradigme encore en construction désignant l'ensemble des pratiques culturelles qui découlent de l'utilisation des nouvelles technologies (Cardon, 2019). Parmi celles-ci, nous proposons de nous intéresser ici à sa manifestation la plus littéraire : la littérature numérique (Bootz, 2006). Il s'agit là d'un phénomène complexe et polymorphe qui recouvre des genres variés, tels que la narration transmédia¹, la littérature hypertextuelle² ou encore la twittérature³, et qui est souvent opposé à la littérature dite « traditionnelle », au point que son existence soit parfois remise en question (Vitali-Rosati, 2015).

2. En Amérique latine, à l'inverse, force est de constater que la littérature numérique se constitue chaque fois davantage, et en particulier ces dernières années, comme un champ disciplinaire à part entière, tant d'un point

1 La narration transmédia (*transmedia storytelling*, en anglais) consiste à héberger une fiction sur différentes plateformes médiatiques, notamment électroniques (Jenkins, 2003).

2 On entend par littérature hypertextuelle un récit fonctionnant selon le principe de l'hyperlien, permettant le passage d'une interface – textuelle, audiovisuelle, iconique, etc. – à l'autre par le clic (Gainza & Domínguez, 2017).

3 Le néologisme « twittérature » évoque tout texte publié sur Twitter ayant une vocation littéraire (Côté & Fréchette, 2013).

de vue artistique qu'académique (Gainza, 2018). C'est ce que prouve l'émergence de centres de recherches semblables au Laboratorio en Cultura Digital de l'Université Diego Portales, au Chili, dont le principal projet scientifique à ce jour – « Cartografía de la Literatura Digital Latinoamericana » (<https://www.cartografiadigital.cl/>) – cherche à recenser les œuvres numériques créées dans la région ; parmi lesquelles comptent notamment celles de Milton Läufer, l'un des principaux représentants du phénomène au sein des lettres latino-américaines.

3. Tout à la fois écrivain, programmeur et chercheur, Milton Läufer (Buenos Aires, 1979) est facilement assimilable au profil de l'informaticien dépeint par Lévy. Pour cause, c'est justement à la croisée de ces trois identités parallèles que l'auteur argentin se définit comme un artiste de « literatura computacional » (Läufer, 2018) ; ce qu'on peut traduire par « littérature informatique⁴ ». Depuis 2001, il a ainsi publié sur son site Web une centaine d'œuvres qui intègrent l'informatique, à des degrés différents, au cœur du processus de création littéraire (<https://www.miltonlaufer.com.ar/>). On y retrouve notamment des calligrammes poétiques mis en mouvement, des modules intertextuels interactifs, ou encore des textes générés par algorithme. Un ensemble de formes littéraires novatrices qui s'inspirent sans le cacher de l'héritage de Jorge Luis Borges, auquel il rend hommage dès la page d'accueil de l'interface, sur laquelle s'affiche un maillon génétique formé par le symbole « א » – aleph, la première lettre de l'alphabet hébreu – en référence au recueil de nouvelles *El Aleph* (Borges, 1949), puis à travers différentes créations dont les titres font écho aux chefs d'œuvre du maître argentin – « La biblioteca de Barracas », « Los caligramas de Babel », « El Aleph a Dieta » et « El Aleph autocorregido », pour ne citer que les plus explicites. En effet, l'influence de Borges sur la littérature numérique semble telle que certains se sont même aventurés à le considérer comme un précurseur de la culture des mondes virtuels (Sassón-

4 Épistémologiquement parlant, il ne semble pas exister d'importantes différences terminologiques entre les concepts de « littérature informatique », « littérature électronique » et « littérature numérique ». Comme le signale Marcello Vitali-Rosati, le passage d'une conception électronique de la littérature à une numérique est essentiellement dû au fait que l'ordinateur n'est plus le seul support de création de ce genre de formes littéraires (Vitali-Rosati, 2015 ; 2). Par conséquent, on pourrait voir derrière l'autodéfinition de Läufer comme auteur de littérature informatique une volonté de mettre l'accent sur les outils qu'il utilise pour créer, plutôt que sur une quelconque affiliation à une école de pensée.

Henry, 2007), tandis que d'autres voient là l'interprétation excessive d'un goût prononcé pour la construction algorithmique et hasardeuse du texte, partagé par nombre d'auteurs (Vitali-Rosati, 2015 ; 6).

4. Cela va sans dire, en tant que passionné d'informatique, Läufer met, lui aussi, un point d'honneur à attribuer une place centrale aux algorithmes dans sa production littéraire. Ce qui n'est pas étonnant s'il conçoit, à la manière de Pierre Lévy, la programmation comme une forme d'écriture dont l'algorithme est, pour sa part, le langage. Un langage constitué d'une « liste bien organisée d'instructions codées » (Lévy, 1992 ; 48) dont les lignes forment la matrice qui donne toute sa cohérence à un système informatique. Ainsi, qu'il nous soit permis d'assimiler la conception d'un algorithme à celle d'un livre ; tous deux étant composés d'un programme qui anime, tantôt des personnages, tantôt des logiciels. En filant l'analogie entre informatique et littérature, on serait même en mesure d'avancer que l'algorithme ressemble à s'y méprendre à l'une des figures phares de la modalité descriptive en littérature : la liste. Celle que l'essayiste Philippe Hamon considère comme « le trait fondamental du descriptif » (Hamon, 1993 ; 66), en cela qu'elle incarne selon lui « une sorte de “forme mère” de la description » (Hamon, 2013 ; 22). À juste titre puisque, dans sa forme comme dans sa fonction, l'algorithme est en réalité une liste de codes qui construit, en même temps qu'elle décrit, le fonctionnement d'un programme-texte. D'où l'intérêt de l'appréhender comme une des possibles formes du descriptif, afin d'étudier dans les textes de Läufer les sens et les effets des listes qu'il génère.
5. Pour cela, il semble intéressant de mener cette analyse exploratoire dans une œuvre qui l'est tout autant : j'ai nommé *Lagunas*, la première création que Läufer définit comme un roman. Conçu dans le cadre d'un master d'écriture créative suivi à l'Université de New York et encadré par ni plus ni moins que Sergio Chejfec et Antonio Muñoz Molina, ce qui ne devait être à l'origine qu'un mémoire basé sur un projet d'écriture finit par devenir un roman publié en 2014 sur le site Web de l'artiste et téléchargeable, depuis lors, sous la forme d'un fichier PDF supposément « unique », puisqu'aucune copie n'est apparemment semblable à l'autre⁵.

5 Dans le cadre de cette étude, nous utiliserons la « Copia única código 1811. Versión: 0.98.5 ».

6. Pourtant, *Lagunas* est, selon les mots de son auteur, « una novela de aventura bastante lineal » (Bados, 2018 ; §7). On y suit la quête d'un protagoniste qui fuit un monde apocalyptique en proie à des attentats liés au développement de technologies d'imprimantes 3D. De ce personnage, on ne sait quasiment rien. Pourquoi ? Parce que derrière cette trame simple, l'enjeu de la mémoire occupe une place centrale : le protagoniste, comme atteint d'une amnésie chronique, oscille constamment entre l'envie de retrouver et de perdre sa mémoire individuelle, et ce jusque dans les derniers instants du roman, où ses hallucinations le – et nous – font douter de la véracité de ses souvenirs. On comprend alors que les « lagunas » du titre sont en réalité celles de sa mémoire, que seuls quelques fragments du texte viennent éclairer, comme pour mieux montrer que celle-ci est en continue re-dé-construction. À ceci près qu'à la différence du reste du texte, ces fragments ont la particularité de ne pas avoir été directement écrits par Läufer, mais par un algorithme qu'il a lui-même mis au point et qui produit ce qui s'apparente à des listes de souvenirs.
7. Pour cette raison, *Lagunas* a tous les traits d'un roman algorithmique, car si c'est bien le programmeur qui en codifie les règles, c'est le programme qui écrit, du moins en partie. Ayons donc à l'esprit que nous sommes face à un roman hybride, voire cyborg, qui a autant été généré par l'homme que par la machine, au sein duquel se rencontrent deux types de textes qui n'ont, en règle générale, pas d'existence commune : des textes tapuscrits issus d'un processus conventionnel d'écriture, d'une part, qu'il conviendra de distinguer pour l'intérêt de notre étude des textes algorithmiques, d'autre part. Dans cette perspective, nous nous proposons donc de concevoir *Lagunas* comme une expérience littéraire qui invite, entre autres choses, à appréhender le descriptif à travers l'« effet de liste » ; cette figure littéraire qui s'apparente à une liste sans forcément en avoir la forme (Thonnerieux, 2013 ; 319). En procédant de la sorte, il nous sera ainsi permis de mieux comprendre en quoi les listes et les effets de liste présents dans ce roman induisent des rapports de continuité et de discontinuité entre les textes écrits de la main de Läufer et ceux produits par l'algorithme.

1. La mise en liste comme structure du roman

1.1. UNE ENTRÉE EN MATIÈRE RASSURANTE

8. Dans la préface de l'ouvrage collectif *Liste et effet liste en littérature*, Philippe Hamon propose une réflexion sur le concept de « mise en liste ». Il cherche par là à comprendre les raisons et les modalités de l'inclusion de listes dans les textes littéraires. Selon lui, puisque « [t]oute liste s'efforce de conjurer le "vrac" du monde » (Hamon, 2013 ; 25), la mise en liste est avant tout une mise en ordre. Ce qui peut aussi être considéré comme vrai dans le cas des mondes fictionnels. En effet, les œuvres littéraires n'ont-elles pas pour habitude d'ordonner leurs contenus par des listes numériques – le sommaire et la table des matières – stratégiquement placées, par l'auteur ou par l'éditeur, aux seuils de début et de fin du livre ? Si ce n'est apparemment pas le cas dans *Lagunas*, c'est pourtant ce que nous porte à croire la présence d'une numérotation inaugurale dans le roman, qui renseigne le lecteur sur le titre du premier des seize chapitres composant le livre : « 1. Llegada⁶ » (Läuffer, 2014 ; 4). Nous sommes ici face à un début de liste d'autant plus symbolique qu'il partage avec le titre qui l'accompagne un même signifié, puisque tous deux évoquent l'idée du commencement, tant de la fiction – le protagoniste, voyageant en avion, est sur le point d'arriver à destination – que de la lecture.
9. Nous nous accorderons à dire que ce procédé n'a rien d'original, vu sa récurrence d'apparition en littérature. Pourtant, il semble avoir été conçu à cette fin, comme un fait exprès de l'auteur qui donne l'illusion au lecteur d'être face à un roman traditionnel, le plaçant dans un habitus de lecture en rien déstabilisant. Car, même si cela peut paraître évident, il convient de rappeler que ce début de liste est au moins triplement signifiant. D'abord, il indique au lecteur qu'un ordre des textes a été préétabli par l'auteur et qu'il préexiste à la lecture ; ensuite, que cet ordre commençant par le chiffre « 1 » est censé se poursuivre tout au long du texte, en assurer la continuité et guider le processus de lecture, sauf contre-indication de l'auteur ; et enfin, que la précision d'un titre attribué au chapitre joue généralement un rôle contextuel qui sert à favoriser la compréhension, voire l'immersion, du lecteur dans le texte.

6 Les prochaines références bibliographiques renvoyant à *Lagunas* n'indiqueront que le numéro de la page citée.

10. Ainsi, une fois ces considérations faites, on est en droit de penser qu'en allant consulter la liste complète des chapitres de l'œuvre, on sera en mesure de se faire une idée globale de son contenu et de son agencement. Cependant, Läufer se cache bien de nous révéler quelque indication que ce soit sur sa structure dans le paratexte, poussant le lecteur curieux et en quête de sens face à un roman qu'on lui a vendu comme étant « algorithmique » à élaborer sa propre liste au fil de la lecture. En procédant de la sorte, celui-ci se rend vite compte qu'il est loin de l'apparente normalité annoncée. Il compte d'abord la présence de seize sections, que la numérotation précédant le titre lui permet d'identifier comme des chapitres. Bien que peu explicites, ces titres conservent la brièveté naturelle d'une liste, mais n'en sont pas pour autant dénués de sens. Ils semblent en effet assumer une fonction descriptive, puisqu'ils renseignent à la fois sur le fonctionnement et sur le contenu du roman, en faisant directement référence, de la manière la plus condensée possible, aux événements marquants de la trame narrative (1. Llegada ; 7. Corte ; 8. Un email) et, surtout, à ses chronotopes (2. Parador ; 3. Casa ; 4. Fiesta ; 13. El invierno). Mais après avoir réalisé cette première analyse, le lecteur comprend que cette liste numérale n'est pas la seule à constituer l'architecture du roman.

1.2. UN SYSTÈME COMPLEXE DE SOUS-LISTES

11. À ce sujet, Läufer confie dans un entretien son envie de créer une œuvre en constant changement, en résumant son processus d'écriture de la sorte :

Fue escribir, por un lado, el esqueleto de la novela, que es la parte que contiene la estructura narrativa y etc. Y, por el otro, fui trabajando diferentes maneras de hacer que la novela tuviera este elemento de mutabilidad y me terminé decantando por este de los capítulos intermedios mutantes (Bados, 2018 ; §8).

12. Par ces mots, l'auteur révèle donc la nature mutante de son œuvre. Est mutant celui qui subit des transformations à la suite de l'introduction d'un élément extérieur à son corps. Dans le cas présent, ces sections mutantes sont au nombre de deux. Dès la fin du premier chapitre, puis celle du deuxième, le lecteur tombe effectivement sur des fragments textuels qui ne portent pas de numérotation. Dans la forme, il y a discontinuité. Il n'en reste pas moins que ceux-ci ont bien des titres, eux aussi descriptifs : « En

el tren » dans le premier cas, et « Ève » – le nom d'un personnage que le protagoniste a rencontré au chapitre précédent – dans le second. S'ils n'ont donc pas officiellement le statut de chapitre, on comprend qu'ils ne sont pas pour autant des éléments accidentels. Au contraire, Läufer semble nous inviter à concevoir ces injections entre les chapitres comme de nouvelles lignes du programme-livre *Lagunas*, dont la mutabilité est rapidement dévoilée au lecteur.

13. Qui plus est, en poursuivant ce travail de mise en liste, on se rend compte que ces fragments ont une place majeure dans l'économie du texte, pas tant par l'espace qu'ils occupent – ils comptent à eux deux pour à peine 20% du texte total –, mais par leur fréquence d'apparition. De fait, les fragments « En el tren » au titre immuable sont répétés dix fois⁷, alors que quatre fragments portent successivement le nom de personnages différents (Ève, Martín, Philipp, Óscar). Ces éléments mutants font alors apparaître deux nouvelles sous-listes qui s'intègrent au squelette du roman que constituent les chapitres rangés par ordre croissant, comme présenté ci-dessous :

1. Llegada
En el tren (I)
2. Parador
Ève
3. Casa
En el tren (II)
4. Fiesta
Martín
5. Diarios de viaje
En el tren (III)
6. Nobel
En el tren (IV)
7. Corte
En el tren (V)
8. Un email
En el tren (VI)
9. Mapas
Philipp
10. Territorios
En el tren (VII)
11. La memoria anterior
En el tren (XI)
12. Riñones
Óscar
13. El invierno
14. Ruedas

⁷ Nous signalerons leur ordre d'apparition dans le roman par une liste de chiffres romains, pour les distinguer de l'ordre numérique des chapitres.

- En el tren (IX)
- 15. Radio
- En el tren (X)
- 16. *Deus ex machina*

14. Face à cette table des matières mise au jour, une typologie des sous-listes en présence apparaît alors clairement. On distingue, d'un côté, la liste des chapitres narratifs, à laquelle s'ajoutent les fragments intermédiaires dédiés aux personnages secondaires : ce sont les textes écrits par Läuffer. De l'autre, on retrouve la liste des fragments « En el tren » – qui évoquent la préhistoire du protagoniste à travers ses souvenirs –, dont la démultiplication et la récurrence nous invitent à penser qu'il s'agit là des fameux textes générés par algorithme. Cependant, à y regarder de plus près, on se rend vite compte que la structure du roman ne respecte pas un patron parfait, puisque la répartition des trois types de section n'est pas identique partout. Et pour cause, au vu du schéma mis en place jusqu'au chapitre 6, on s'attend au moins à une alternance régulière entre des textes dédiés aux personnages et des fragments algorithmiques dans le reste du roman, ce qui n'est pas le cas au-delà. Plus étonnant encore, on s'aperçoit qu'aucun segment mutant ne vient faire la jonction entre les chapitres 13 et 14, révélant ainsi une possible faille dans le système de *Lagunas*.
15. Des défaillances qui sont également perceptibles lorsqu'on observe cette liste fictionnelle depuis la perspective d'un informaticien, pour qui elle ressemble étrangement à un système de codage, et en particulier à un code binaire, qui se base sur la seule utilisation des chiffres « 0 » et « 1 » pour formuler des instructions codées. En effet, en sachant que ce genre de code commence toujours par un « 0 », il est tentant d'attribuer ce chiffre aux textes de Läuffer et de réserver le « 1 » pour ceux de son algorithme. En procédant de la sorte, le système de *Lagunas* pourrait alors se résumer à la chaîne binaire suivante : 0101 0101 0101 0101 0101 0101 001010. Comme nous pouvons le voir, celle-ci met également en évidence la cohérence de la plupart des segments, en confirmant l'hypothèse selon laquelle la viabilité du programme serait rompue par l'apparition d'irrégularités en fin de code.
16. Par conséquent, une fois cette mise en liste réalisée, on est en droit de se demander comment les trois sous-listes en présence – les chapitres narratifs, les textes dédiés aux personnages et les fragments algorithmiques –

interagissent entre elles et dans quelle mesure elles remplissent une fonction descriptive les unes envers les autres.

2. L'effet de liste ou la (dis)continuité dans la description

2.1. UNE GALERIE DE PORTRAITS

17. À la lecture, on remarque d'entrée de jeu que les fragments consacrés aux personnages secondaires portent en eux une forte valeur descriptive. Cela se doit, entre autres, au fait que chacun d'entre eux est centré sur un personnage en particulier, identifié par le titre du chapitre qui porte son nom, mais également parce qu'ils ressemblent à l'une des formes de la description en littérature : le portrait. À savoir, un texte qui dépeint les traits physiques, moraux et biographiques d'un personnage de fiction (Miraux, 2003). Mais le portrait, dira-t-on, n'est pas stylistiquement parlant une liste, puisqu'il n'en a pas la forme. C'est dans ce genre de cas que, comme le souligne Stéphanie Thonnerieux, le concept d'« effet de liste » est opérant :

La notion d'effet-liste permet de retenir surtout l'idée d'une globalité et d'adopter une approche plus nuancée du phénomène. Il existe des listes et des formes qui ressemblent à des listes. Au-delà de l'identification stricte d'une liste [...], c'est l'étude de son fonctionnement et de sa valeur [...] qui importe : quel est l'effet produit par une liste (effet de la liste) ou par ce qui s'y apparente (effet de liste) ? (Thonnerieux, 2013 ; 319)

18. Dans le cas présent, penchons-nous donc d'abord sur le fonctionnement des effets de liste produits par les descriptions de personnages secondaires. Des textes d'autant plus intéressants que ce sont les seuls dans *Lagunas* à avoir été directement écrits par Läufer et à pourtant garder le statut de « parasites » ; ce qui pourrait en dire long sur le rapport de l'auteur à la modalité descriptive...
19. De fait, le portrait de Philipp, qui est le plus concis de tous, prouve le degré d'intégration des codes du portrait littéraire au sein de ces textes. On peut ainsi lire au début de chacun des paragraphes :

« Philipp nació en Sonthofen [...] ;
La infancia de Philipp sucedió con naturalidad [...] ;
Su educación elemental fue agradable [...] ;

Estudió neurobiología en la Universität Konstanz hasta que su padre murió [...] » (101).

20. Ici, le narrateur énumère, à proprement parler, le parcours de vie de Philipp jusqu'à en proposer une biographie synthétique, retraçant tous les âges de la vie (la naissance, l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte). Bien que secondaires, ces personnages acquièrent de la sorte un statut privilégié dans l'économie du roman. Il s'agit même d'un double privilège, puisque ces portraits font écho à des descriptions déjà présentes dans les chapitres.
21. À ce propos, le portrait d'Ève est intéressant à plus d'un titre, ne serait-ce que c'est le premier à apparaître dans le livre. Ève semble pourtant mal porter son nom de première femme, puisque le texte dédié à l'amante du protagoniste n'occupe que la quatrième place dans l'ordre de lecture, alors que l'existence d'une autre femme, Victoria, est mentionnée auparavant dans le fragment « En el tren (I) », comme un souvenir du protagoniste qui ne passe pas (« Victoria le dijo que tenía que decidir entre su pasado o ella, pero no sabía cómo decirle que nunca había elegido nada » [10]). Un statut qui n'augure rien de bon pour elle, tant dans le cœur du protagoniste que dans l'économie du roman.
22. En effet, on remarque que les descriptions qui lui sont dédiées dans les chapitres narratifs se centrent exclusivement sur son physique et sa manière de se l'approprier (« [...] si bien Ève parecía huir de las coqueterías del estereotipo de la feminidad, era notable cómo poseía todos los recursos para participar de él. Se la veía más alta, más sinuosa, sus movimientos eran diferentes, refinados » [33]). Il semble donc que le narrateur tende à la construire comme un archétype féminin, alors même qu'on apprend en parallèle qu'elle fait partie d'un groupe de militantes féministes. Une condition de genre à laquelle la cantonne aussi son portrait, qui narre sans filtre la liste des étapes marquantes de sa « construction » en tant que femme :
- « La menarca le llegó sin sorpresa a los trece años [...] ;
Al año siguiente perdió la virginidad [...] ;
Al terminar la secundaria, Ève rompió con el novio que conservaba desde los dieciséis [...] ;
En ese período hubo algunas parejas temporales [...] ;
A los veintidós tuvo que realizarse un aborto [...] » (22-23).
23. Sa description physique assure de ce fait une totale continuité du récit, puisque le point de vue exprimé au sujet du personnage reste le même des

chapitres narratifs au portrait, bien que cette description soit soumise aux dictats d'une hétéronormativité dont s'amuse l'auteur. Alors même que les personnages secondaires masculins bénéficient, eux, d'un traitement descriptif différent.

24. Pour sa part, Martín est lui aussi d'abord décrit physiquement dans les chapitres. Son androgynie est directement, et même caricaturalement, reliée à sa bisexualité (« Era de una belleza inusual en un hombre. Había algo luminoso y desafiante en sus ojos claros, entre el gris y el verde. [...] era alto y su delgadez adolescente lo hacía parecer más alto todavía » [34]). À la différence que lui a, en plus, droit à une description mentale caractérisée par son ambiguïté psychologique, qui finit par primer sur tout le reste (« Era cierto, Martín no era confiable, era engañoso; pero también era divertido y más divertido era todo lo que construía a su alrededor. El mundo sería mucho mejor sin personas como Martín, era cierto, pero también probablemente sería muy aburrido » [68]). Ainsi, son portrait agit comme un révélateur de sens, nous dévoilant les origines de cette instabilité jusqu'alors tue dans les chapitres narratifs :

En el tercer año de la escuela secundaria, su conducta, desde siempre avasallante y cautivadora, comenzó a volverse irregular y agresiva. [...] [D]espertó una mañana y destruyó todo lo que encontró a su paso y golpeó a la madre hasta dejarla inconsciente. La internación en el establecimiento psiquiátrico duró catorce meses (50).

25. Enfin, le cas d'Oscar est singulier, puisqu'aucune description ne s'attache à sa personne au sein des chapitres, à part celle de son corps sans vie à la suite de son assassinat (« Óscar tenía dos disparos, uno en el estómago y el otro en la cara, que casi no miró pero supo que estaba irreconocible » [149]). Mais cette dynamique n'est pas nouvelle dans la trame, car si le personnage est présent tout au long de l'histoire par ses actions – son nom est systématiquement précédé d'un verbe –, il reste fatalement marginalisé par son absence de description qui le rend méconnaissable aux yeux du lecteur. Cette marginalité, c'est finalement son portait de type social qui en liste les causes :

« Óscar creció al sur de la ciudad, en un pueblo que nació y murió coordinadamente con el hallazgo y vaciamiento de unos yacimientos de petróleo. [...] ;

A los quince conoció a Julieta comprando pastabase cerca de las incipientes villas que se estaban formando en la zona alta de la ciudad. [...] ;

Julieta, de cualquier modo, siguió culpando a Óscar de su incapacidad, alegando que era producto del consumo de drogas que ambos habían compartido durante esos años » (130-131).

26. Loin de proposer de simples fiches personnage, ces fragments présentent donc une véritable galerie de portraits qui rend visible ce que la description ne permet pas ou ne veut pas exprimer dans les chapitres narratifs. À ce titre, ils ont envers ces derniers un rôle complémentaire, additif, qui modifie notre réception du texte pour la rendre plus complète. Mais en réalité, Läufer attribue à ses fragments un statut bien plus particulier, qu'il explique de la manière suivante :

Una de las cosas que hice en Lagunas fue que el personaje principal no tuviera ni siquiera nombre y su memoria todo el tiempo se esté reconstruyendo, pero que los personajes secundarios fueran objetos muy delimitados. [...] [L]a idea era contrastar estas dos ideas: la de que en el plano subjetivo uno es un ente que está mutando todo el tiempo y, sin embargo, los otros parecieran aparecer como suerte de objetos ya terminados, acabados y completos (Bados, 2018 ; §8).

27. Läufer semble donc vouloir volontairement opposer la réification de ses personnages secondaires à la négation identitaire, et par conséquent descriptive, de son protagoniste qui incarne un « uno » indéfini, bien qu'individualisé. Par-là, on comprend sa tendance à considérer la description comme un simple outil littéraire parasite, incapable d'exprimer en profondeur l'essence d'un personnage de fiction.

2.2. À LA RECHERCHE DE L'IDENTITÉ DU PROTAGONISTE

28. Il serait effectivement vain de chercher dans les chapitres narratifs une quelconque description du protagoniste. Ce n'est pas l'intention de Läufer et il le fait comprendre dès l'incipit, où seuls deux pronoms le désignent : « Cuando la azafata lo despertó, él soñaba que estaba dormido frente a la computadora » (4). Son assignation générique sera la seule définition de son identité. Il en va de même pour sa profession, d'abord présentée par la négation (« Desde la adolescencia había abandonado sus caprichos literarios: mientras más escribía ficción, más sentía que la ficción era que estuviese escribiendo » [6]), puis par le mensonge (« ¿Y tú qué haces? [...] Neurólogo, mintió finalmente, casi en el límite de tiempo para continuar en las fronteras de la verosimilitud » [18]). Nous comprenons alors que nous sommes face à une figure d'écrivain, possiblement assimilable à celle de l'auteur de *Lagunas*, qui refuse d'assumer ce statut. Raison pour laquelle il y a fort à parier que c'est au cours de la lecture des fragments qu'il n'a pas lui-même écrits que Läufer nous invite, nous lecteur, à reconstruire le portrait de son protagoniste.

29. De fait, en arborant tous le titre « En el tren », ces textes nous invitent à entreprendre un voyage. Un voyage physique, déjà, car ce qui donne sa toile de fond aux fragments, ce sont les trajets en train quotidiens que le protagoniste avait l'habitude de faire. Un voyage narratif, aussi, puisque ce thème est le fil rouge de la trame du récit : le roman s'ouvre, dans le chapitre 1, sur l'arrivée du protagoniste en avion et se clôture, dans le chapitre 16, sur son départ en hélicoptère. Mais à la différence des moyens de transports aériens qui incarnent une volatilité de la mémoire dans les chapitres narratifs, ces trajets en train, sans début ni fin et faits d'allées et venues par dix fois répétées, nous conduisent vers un voyage intérieur, celui du temps des souvenirs dont le train devient la métaphore. Mais également celui d'une expérience d'écriture.
30. Car ne perdons pas de vue que ces textes sont le fruit de la mise en action d'une formule algorithmique composée de codes, dont les règles nous sont inconnues. Précisément, nous souhaitons qu'elles le restent afin d'avoir toute la liberté du chercheur d'émettre des hypothèses sur la production littéraire qui en résulte. Nous en proposons là quelques exemples : l'algorithme fonctionne-t-il, comme la littérature générative, à partir d'une base de données textuelles disponible en ligne ? S'inspire-t-il d'un hypotexte écrit par Läufer ou par un autre auteur, tissant ainsi des liens intertextuels entre *Lagunas* et une œuvre antérieure ? Ou encore, sommes-nous face à des textes écrits de la main de Läufer qu'il ferait passer pour le produit d'un algorithme, servant de la sorte le mythe de l'auteur ? Si ces hypothèses mériteraient d'être toutes explorées, une micro-lecture du texte suffit pour l'instant à se faire une idée générale du fonctionnement de l'algorithme en question.
31. Ainsi, force est de constater que les fragments « En el tren » commencent tous par un incipit matriciel qui constitue le début de la formule algorithmique : « Va a dar clases a la universidad, al igual que otros dos días por semana. Viaja en el tren del sur, el tren de las ocho y veinte » (9). Au niveau mathématique, toutes les données de départ sont précisées pour assurer le bon démarrage du programme (le point de départ, celui d'arrivée, l'heure exacte). Au niveau littéraire, les verbes au présent et les répétitions offrent une stabilité aux souvenirs. Cet incipit assure alors une continuité d'un fragment à l'autre. Mais il l'assure aussi vis-à-vis des chapitres narratifs, en parvenant à un résultat qu'eux n'obtiennent pas ; à savoir, celui de

donner une identité au protagoniste. À travers cet incipit, on apprend par exemple qu'il a été professeur à l'université.

32. Ce procédé se poursuit à l'échelle des dix fragments algorithmiques qui retracent successivement le parcours de vie du protagoniste à travers deux faits marquants : la mort de son père et la séparation d'avec une certaine Victoria. Dans le premier cas, c'est une quête de filiation, s'ouvrant sur l'interrogation « ¿Quién había sido su padre? » (30) qui est au cœur des différents souvenirs. Une question restée sans réponse puisque, selon le narrateur, « [s]u herencia fue ver el ocaso de su padre » (110). Seul lui reste le souvenir de son décès (« Quisiera borrar de su mente el día que llegó a la casa de su padre y el cuerpo estaba tirado en el pasillo » [30-31]) et de son enterrement (« La espera en el cementerio para que lo ayudaran a llevar el cajón con su padre hasta el horno » [75]).
33. Dans le deuxième cas, c'est la trame de l'échec de son histoire d'amour avec Victoria qui se lit entre les lignes de l'algorithme. Il est fait mention, d'abord d'une rencontre (« Conoció a Victoria en una fiesta » [10]) et du début de problèmes de couple (« Hace ya bastante que no se acuesta con Victoria » [61]), puis, successivement d'une rupture (« La casa todavía conserva la presencia de Victoria; no es él, jura que es la casa » [111]) et du deuil de sa relation (« Cuando olvida a Victoria, hace un esfuerzo para recordarla. Si no lo hiciera, la perdería del todo » [151]).
34. Ces effets de liste algorithmiques, compilés d'un fragment à l'autre, nous permettent donc de comprendre quelles sont les origines du traumatisme du protagoniste, comme de sa perte de mémoire chronique. C'est en tout cas ce que nous incite à croire le narrateur des textes algorithmiques, qui retranscrit les souvenirs du protagoniste à travers une inévitable médiation et une omniscience souvent morcelée. Ce qui est compréhensible puisqu'il n'est, en réalité, que l'instrument d'une formule mathématique qui se laisse observer à travers lui. Pour autant, c'est surtout la capacité créatrice de l'algorithme qui ressort de la lecture des textes qu'il a écrits, du fait que ceux-ci parviennent à produire un portrait du protagoniste sans recourir aux codes habituels du descriptif. Ainsi, ils assurent une continuité descriptive qui est autonome du reste du roman et réussissent là où les textes à proprement dits littéraires ont échoué. Par conséquent, l'algorithme, en tant que forme du descriptif, remplirait ici une « fonction compensatoire » (Lepage, 2007 ; 86) ; telle une béquille sur laquelle appuyer les possibles

lacunes du processus créatif de l'auteur-protagoniste, entravé dans sa volonté d'écrire-se souvenir.

3. L'effet de liste algorithmique : un métatexte

3.1. LE POUVOIR DÉMIURGIQUE DE L'ALGORITHME

35. Dans les fragments algorithmiques, une troisième thématique davantage contextuelle explique, elle aussi, les causes d'un sentiment de traumatisme généralisé au sein du roman. Il s'agit des descriptions faites des attentats technologiques qui menacent le monde fictionnel de *Lagunas*. Pour leur part, celles-ci occupent une place importante dans le récit, puisqu'elles sont présentes dès l'arrivée du protagoniste à l'aéroport dans le chapitre 1, alors même que ces attentats semblent être la cause principale du voyage du protagoniste (« Por los televisores de la sala mostraban imágenes de un edificio semidestruido y el zócalo, sobre fondo rojo, informaba de siete nuevos atentados. Uno de ellos, no muy lejos de donde vivía hasta hace unos días » [5]). À la différence que, si la thématique anime nombre des conversations des personnages dans les chapitres – indiquant clairement une intention d'interroger le lecteur sur son usage des technologies numériques et sur son rapport aux questions juridiques qui en découlent (« Con la evidente intención de calentar la conversación, Martín preguntó si no era más lógico prohibir las impresoras 3D, al final las verdaderas culpables de los atentados, que entregar toda la información de los discos rígidos al Estado » [37]) –, elle semble revêtir un nouveau sens dans les fragments algorithmiques.
36. En effet, la première moitié des fragments « En el tren » évoque, plus ou moins clairement, la permanence du danger que représentent les attentats dans l'esprit du protagoniste. Et alors que certaines références servent de description purement contextuelle à l'insécurité que ceux-ci génèrent, de laquelle le personnage tente de se prémunir (« Un hombre entra al vagón. Está vendiendo navajas plegables. Tres o cuatro asientos atrás, una anciana exclama “y después se quejan de la inseguridad”. Él llama al vendedor y paga por una » [30]), d'autres se prêtent davantage à une interprétation métatextuelle. Pour cause, c'est dans le premier fragment qu'intervient la mention du début des attentats (« Ese día había sucedido el primer gran

atentado » [9]), comme si leur apparition coïncidait avec le lancement de l'algorithme. Comme si l'algorithme était, en réalité, un attentat. Un attentat contre la forme traditionnelle du roman et contre le statut de l'auteur-protagoniste, qui ne constate que trop tard le pouvoir créatif acquis par son invention au fil des fragments (« No es claro cómo empezó a tomar consistencia el asunto de los atentados » [92]), au point que la deuxième moitié d'entre eux ne fassent même plus mention du phénomène de l'attentat-algorithme, comme si celui-ci exerçait à présent un contrôle total sur le roman.

37. Les fragments « En el tren » illustreraient, en ce sens, le pouvoir démiurgique de l'algorithme : à partir d'une liste d'instructions qui l'oblige à respecter des codes syntaxiques et stylistiques, et d'une base de données lexicales richement fournie, celui-ci serait capable de créer quasi spontanément un texte littéraire cohérent en tout point. Rappelons à ce titre que, dans le roman, les fragments en question sont au nombre de dix, alors même que selon le Dictionnaire des symboles :

10 est le nombre de la Tetraktys pythagoricienne : la somme des quatre premiers nombres (1 + 2 + 3 + 4). Il a le sens de la totalité, de l'achèvement, celui du retour à l'unité, après le développement du cycle des neufs premiers nombres. La décade était, pour les Pythagoriciens, le plus sacré des nombres, le symbole de la création universelle [...] (Chevalier & Gheerbrant, 1982 ; 359).

38. Tout semble donc indiquer que les textes algorithmiques symbolisent l'ascendance de la machine sur le processus créateur de l'auteur, comme c'est le cas des imprimantes 3D aux commandes du monde fictif de *Lagunas*, et comme paraît l'indiquer le titre de son seizième et dernier chapitre « 16. *Deus ex machina* ». En effet, si dans ce chapitre final l'arrivée d'un hélicoptère pour secourir le protagoniste d'une mort certaine s'apparente fortement aux emplois du *deus ex machina* en littérature – c'est un élément de conclusion inopiné, perçu par le protagoniste comme le résultat d'une hallucination (« Vení, vamos al helicóptero. / –¿Al qué? / –Al helicóptero, dale. / Él miró a Philipp con desconfianza, pero Philipp asintió. / –Ustedes no están acá –volvió a decir–. Esto es una alucinación » [162]) –, le titre du chapitre qui succède au dixième et dernier fragment « En el tren » laisse à penser que ce dieu issu de la machine serait l'algorithme en question.

39. Pour cause, certains fragments offrent des expériences de lecture fructueuses, en cela qu'ils donnent l'illusion d'avoir été écrits par la main de

l'homme. Tel est, par exemple, le cas du fragment V qui décrit un trajet en train s'alignant parfaitement sur la base posée par l'incipit matriciel :

En el tren

Va a dar clases a la universidad, al igual que otros dos días por semana. Viaja en el tren del sur, el tren de las ocho y veinte. El hijo de la mujer detrás suyo le patea el respaldo cada tanto. Leyó hace poco que un filósofo decía que no es que las cosas se repitan porque pasa el tiempo, el tiempo pasa porque las cosas se repiten. Sale el sol. En el respaldo del asiento frente a él una persona con su mismo nombre escribió haber estado ahí y se pregunta si pudo ser él quien lo hizo. "Boletos", dice la voz y él entonces se da cuenta de que olvidó comprar el suyo. Saca dinero y se lo da. El guarda lo acepta y sigue su recorrido. [...] (86).

40. Ici, l'effet de liste algorithmique a laissé place à un texte cohérent sous toutes les apparences, tant d'un point de vue thématique (nous sommes face à une description en focalisation interne de ce que vit et voit le protagoniste, assis dans le train) que syntaxique (toutes les phrases font sens entre elles). Cohérent, ce fragment a d'autant plus de chances de l'être qu'il s'agit du plus court des dix que compte *Lagunas*, ce qui réduit de beaucoup les possibilités de variabilité dans son écriture par la machine. Cependant, il n'en reste pas moins que son pouvoir démiurgique a ses limites et que l'algorithme est inmanquablement soumis à la mutabilité, comme l'annonce une sentence maintes fois répétées dans les fragments : « Lo único que cambia es cuándo y cómo suceden las repeticiones » (9).

3.2. FAILLES DANS LE SYSTÈME

41. Il est vrai que, plus on avance dans la lecture des fragments, plus celle-ci devient confuse, jusqu'à donner une impression croissante de discontinuité. Dans ces cas-là, l'effet de liste généré par les textes algorithmiques redevient complètement visible : si ces derniers ne contiennent pas de fautes orthographiques ou syntaxiques apparentes, ils prennent malgré tout la forme d'une suite de segments qui semblent n'avoir aucun sens les uns par rapport aux autres. C'est dire, le propos devient même parfois obscur, voire opaque, comme le montre le fragment IV, qui illustre un cas où l'effet de liste est poussé à l'extrême :

La espera en el cementerio para que lo ayudaran a llevar el cajón con su padre hasta el horno. Trabajar en la biblioteca, la repetición de los mismos actos: ésas son las columnas de sus días. La probabilidad de que algo se repita es una función inversamente proporcional a las opciones y directamente proporcional a los lugares a ocupar (75-76).

42. Face à si peu de fluidité, on peut légitimement se demander si l'algorithme n'a tout simplement pas fini par beuguer, au point de passer du statut de texte littéraire à celui de formule mathématique déguisée. Ce qui nous pousse à croire que, si elle est volontaire, cette confusion est forcément programmée par l'auteur pour illustrer, dans l'architecture même du texte, la perte de contrôle du protagoniste face à ses souvenirs. Car, à la différence du système cognitif humain qui, en cas de défaillance extrême, peut être sujet à des pertes de mémoire, le programme informatique de la machine ne peut quant à lui que connaître la saturation et le fameux *error system*.

43. Un résultat auquel l'algorithme mis au point par Läufer finit par arriver dans le dixième et dernier texte algorithmique, uniquement constitué de phrases déjà répétées et accumulées dans d'autres fragments, au point d'être une copie quasi conforme des deux précédents :

En el tren

Va a dar clases a la universidad, al igual que otros dos días por semana. Viaja en el tren del sur, el tren de las ocho y veinte. Alguien tose sin parar detrás suyo. Se fue aquietando, a medida que los años pasaban y sus expectativas no se cumplían, fue perdiendo impulso. No está seguro de sus recuerdos. Los sonidos le retumban en la cabeza. Al principio, el agua le daba miedo. Sólo fue una vez de niño a la playa. Ve, metros debajo de la vía, las casas con techos de chapa y paredes de ladrillo sin revocar que año a año han ido creciendo y tomándolo todo. Barreras en lugar de puentes. ¿Cuánto tiempo pasó en ese tren? El sonido rítmico del tren a los pocos minutos deja de escucharse. No recuerda quién le había dicho semanas atrás que no debía pensar más en el pasado, pero quizás haya sido un sueño. El tren circula por arriba de la línea de las casas, de esas cajas donde otras vidas suceden. En el jardín de su padre había abejorros y flores cuyos nombres nunca supo. La señora que leía en el asiento frente al suyo se levanta y ve que el libro es La Biblia. Esas memorias vergonzantes son, con el tiempo, modificadas, adecuadas a lo que le gustaría haber hecho. Con el pasar de los años, hizo muchas cosas que nunca sucedieron. Su mente había ido constituyéndose, con el tiempo, en un coro de voces ajenas, de afirmaciones mecánicas. Antes de ir a las montañas, intentará en vano embalar sus cosas. Al final, le dirá riendo a un amigo que hacer cajas de mudanza es a la memoria lo que la pornografía es al amor. Tirará una parte y regalará el resto. De niño no existía el tiempo. Cuando olvida a Victoria, hace un esfuerzo para recordarla. Si no lo hiciera, la perdería del todo (150-151).

44. Aux yeux critiques du lecteur, il apparaît clairement qu'un tel bug dans la lettre du texte est prémédité. Mais faut-il encore en comprendre les raisons. Si l'on pense au rapport ténu que la forme de l'algorithme partage avec la description, il pourrait s'agir d'une manière de caricaturer la facilité

avec laquelle les œuvres littéraires peuvent passer d'une simple description énumérative à un interminable flux de conscience indigeste, comme c'est le cas ici. Plus encore, si l'on s'en tient à la thématique du souvenir qui est au centre des fragments, on serait également invité à y voir une réflexion sur le processus de création de l'algorithme qui se construit à partir de bribes d'instructions listées, comme la mémoire est constituée de bribes de souvenirs.

45. Néanmoins, l'explication la plus intéressante pourrait être, de nouveau, d'ordre métatextuel. Depuis cette perspective, le bug de l'algorithme de *Lagunas* serait une manière pour Läufer de revendiquer son statut d'auteur et le contrôle qu'il maintient sur son système ; deux éléments dont la lecture du roman nous aura fait douter. Ainsi, certaines phrases présentes dans les fragments algorithmiques vont jusqu'à mettre en garde le lecteur qu'un labyrinthe informatique est en train de se refermer sur lui. Et comme pour mieux insister sur l'affinité naturelle entre l'algorithme et le descriptif, ces avertissements prennent la forme de descriptions intradiégétiques qui font irruption lors des voyages en train du protagoniste :

« Una paloma se estrella contra la ventana y el susto casi lo hace saltar del asiento » (31) ;

« Suena la sirena de la locomotora y se reanuda la marcha » (62) ;

« El tren frena de golpe y deja por un segundo de pensar en eso » (110).

46. De fait, plus on approche de la fin du roman, plus la frontière entre les chapitres narratifs et les fragments algorithmiques devient poreuse, à tel point qu'aucun fragment « En el tren » ne vient s'insérer entre les chapitres 13 et 14, comme s'il n'était plus nécessaire ou, au contraire, pour mieux montrer que le flux de conscience algorithmique a fini par complètement coloniser la narration. C'est en tout cas ce que laissent penser les derniers textes du roman qui semblent tendre vers une progressive fusion des deux entités textuelles – respectivement, narratives et algorithmiques – en présence. Ainsi, le roman se clôt sur un paragraphe qui, sous les traits de la description d'une ultime hallucination du protagoniste ressemblant à s'y méprendre à un texte produit par l'algorithme, met un point final au programme-livre *Lagunas* :

Entre la fusión de ambos lugares, el sonido rítmico de las hélices que le resultó muy similar al ronroneo de Cloto, el barniz quemado impedía respirar, Ève y su voz que permanecía en el espacio, la rigidez de los músculos volvía junto con el hambre, el techo inclinado de la cabaña reapareciendo cada algunos

pestaños y la certeza extraña, apagada pero precisa, de que recibía una mordida minúscula en el hombro y la carne se separaba de él (167).

Conclusion

47. En tant que roman, *Lagunas* pose finalement la question du rôle et de l'importance de l'auteur dans le processus de création littéraire, à l'heure où les nouveaux médias et les pratiques culturelles qui en découlent renouvellent les formats de la littérature de manière inédite. Dans le cas présent, si les chapitres narratifs ne représentent, en fin de compte, qu'une somme d'hallucinations qui servent de structure à des fragments algorithmiques qui sont, pour leur part, beaucoup plus expérimentaux et qui offrent une réflexion plus profonde sur le rapport entre les instances du texte, on est en droit de se demander jusqu'à quel point la coexistence de ces deux entités est compatible au sein d'un même support. Surtout lorsqu'on sait que, comme l'explique Läufer, son objectif était que cette distinction reste quasiment imperceptible à l'œil nu : « Lo que intenté hacer con *Lagunas* fue justamente que no se notara que el texto final no lo había generado un humano. [...] Esto en mi opinión es un éxito, porque implica que se puede hacer convivir lo digital y, digamos, lo "clásico" sin que haya fricción en esa convivencia » (Abend van Dalen, 2015 ; §8). Bien que l'avis du lecteur puisse diverger sur ce point, n'oublions pas pour autant d'insister, comme le fait l'auteur, sur le caractère expérimental de l'œuvre.

48. À ce titre, si son étude à travers la perspective du descriptif révèle bien une chose, c'est que le fait de considérer l'algorithme comme une des formes de la liste littéraire, afin d'interpréter les effets de liste qu'elle produit dans l'économie du roman, ne permet pas uniquement d'observer les processus de continuité et de discontinuité entre des formes textuelles qui, par leurs natures intrinsèquement divergentes, devraient naturellement entrer en friction. Une telle démarche permet surtout de concevoir qu'au-delà de cette opposition binaire, c'est la construction d'un projet littéraire qui est en jeu. En effet, alors que le lecteur pourrait avoir l'impression d'être dupé, voire doublement dupé – d'abord, par l'écrivain qui nous fait croire que l'intervention de la machine est imperceptible et, ensuite, par le programmeur qui a consciemment saboté son algorithme pour illustrer son propos –, on comprend par ce biais la volonté de Läufer de proposer, autant

d'un point de vue artistique que scientifique, une expérience littéraire qui interroge les frontières entre la littérature traditionnelle et la littérature numérique.

49. Nous parlerons, à juste titre, d'expériences au pluriel, car rappelons que l'une des richesses de cette œuvre réside dans le fait que chaque téléchargement donne accès à une version unique de *Lagunas*. Unique, puisque, d'une copie à l'autre, l'algorithme génère de nouveaux fragments « En el tren », ou plutôt les fait varier en modifiant leur contenu et leur agencement ; ce que seule une lecture indépendante de ces textes permet de constater. Bien qu'il soit aisé d'entrevoir les limites de cette méthode de création – même si l'ordre des phrases change d'une version à l'autre, on imagine mal que l'algorithme arrive à attribuer un sens radicalement différent à ses fragments et qu'il propose une autre démonstration que l'apparente saturation finale du programme –, celle-ci a le mérite d'incarner un apport considérable pour la rénovation de la modalité descriptive qui serait, depuis cette perspective, un outil modulable à souhait.
50. Plus encore, ce procédé invite à une lecture parallèle de différentes versions du texte et, par conséquent, à une multiplicité d'interprétations qui vont, au-delà des enjeux du descriptif, jusqu'à renouveler la littérature en soi. Et c'est à n'en pas douter pour ces raisons que *Lagunas* est aujourd'hui devenu un référent de la littérature numérique latino-américaine.

Bibliographie

ABEND VAN DALEN Raquel, « Nuestra cultura no soporta que algo sea anónimo », blog de Raquel Abend van Dalen, 6 novembre 2015. En ligne : <http://raquelabendvandalen.com/2015/11/06/nuestra-cultura-no-soporta-que-algo-sea/> (consulté le 10 octobre 2022)

BADOS Ezequiel, « Entrevista con Milton Läufer », *Flor de ave*, 2018. En ligne : <https://flordeave.com.ar/entrevista-con-milton-laufer/> (consulté le 10 octobre 2022)

BOOTZ Philippe, *La littérature numérique*, Leonardo/OLATS, coll. « Les basiques », décembre 2006. En ligne :

<http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php> (consulté le 10 octobre 2022)

BORGES Jorge Luis, *El Aleph* [1949], Barcelona, Debolsillo, « Contemporánea », 2011

CARDON Dominique, *Culture numérique*, Paris, Presses de Science Po., 2019

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982

CÔTÉ Annie, FRÉCHETTE Jean-Yves, « Qu'est-ce que la twittérature ? », *Québec français*, n°168, 2013, p. 42-45. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2013-n168-qf0476/68659ac/> (consulté le 10 octobre 2022)

DOMINGUEZ Paloma, GAINZA Carolina, « ¿Cómo leemos un texto hipertextual?: una exploración de la lectura de literatura digital », *Revista de Humanidades*, n°35, janvier-juin 2017, p. 45-76. En ligne : <https://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/7732> (consulté le 10 octobre 2022)

GAINZA Carolina, *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*, Remediables, 2018. En ligne : <https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/produccion-literaria-en-el-capitalismo-informacional-narrativas-y-poeticas-digitales-en-america-latina> (consulté le 10 octobre 2022)

HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, Supérieur, 1993

___ « La mise en liste. Préambule », in MILCENT-LAWSON Sophie, LECOLLE Michelle, MICHEL Raymond (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, « Rencontres », n°59, 2013, p. 21-29

JENKINS Henry, « Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling », *Technological Review*, 15 janvier 2003. En ligne :

<https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/> (consulté le 10 octobre 2022)

LÄUFER Milton, *Lagunas*, 2014. En ligne : <https://miltonlaufer.com.ar/lagunas/> (consulté le 10 octobre 2022)

___ « Literatura computacional: una historia general y personal », Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato di Tella, 15 novembre 2018

LEPAGE Caroline, « Littérature et dictature : lecture croisée des trois romans de Roberto Bolaño », in BENMILOUD Karim, ESTEVE Raphaël (dir.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 67-90

LÉVY Pierre, *Cyberculture*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997

___ *De la programmation considérée comme un des beaux-arts*, Paris, Éditions La Découverte, « Textes à l'appui », 1992

MIRAUX Jean-Philippe, *Le portait littéraire*, Paris, Hachette Supérieur, « Ancrages », n°12, 2003

MILCENT-LAWSON Sophie, LECOLLE Michelle, MICHEL Raymond (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, « Rencontres », n°59, 2013

SASSON-HENRY Perla, *Borges 2.0: From Text to Virtual Worlds*, New York, Peter Lang, 2007

THONNERIEUX Stéphanie, « L'effet-liste et le vers libre au début du XXe siècle. Une rencontre formelle et esthétique », in MILCENT-LAWSON Sophie, LECOLLE Michelle, MICHEL Raymond (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, « Rencontres », n°59, 2013, p. 311-326

VITALI-ROSATI Marcello, « La littérature numérique, existe-t-elle ? », Digital Studies / Le champ numérique, 2015. En ligne : <https://www.digitalstudies.org/article/id/7262/> (consulté le 10 octobre 2022)