

Continuités et discontinuités dans les œuvres numériques de Belén Gache

JULIE BURGEOT

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE, CRIIA

julie.burgeot@gmail.com

1. Figure centrale de la littérature numérique en Amérique latine, Belén Gache est une poétesse, écrivaine et théoricienne argentine née en 1960. Dès les années 1990, elle se distingue par une œuvre innovante mêlant poésie conceptuelle, expérimentations multimédias et réflexions critiques sur le langage. À travers des dispositifs numériques interactifs, elle explore la matérialité du texte, l'intertextualité, la combinatoire et les frontières mouvantes entre auteur, texte et lecteur. Ses œuvres, marquées par une grande hétérogénéité sémiotique – langues multiples, images fixes ou animées, éléments sonores – s'inscrivent dans la continuité des avant-gardes historiques, de la poésie concrète et de la net-poésie.
2. Dans le cadre de cet article¹, nous nous concentrerons sur cinq de ses créations numériques : *Wordtoys* (1995/1996-2006)², et notamment le récit participatif « Mariposas-libro » ; *El blog de los sueños* (2007-2008), *Sabotaje retroexistencial* (2015) ; *Un día cualquiera en Saignon* (2016) ; et *Poesías de las Galaxias Ratonas* (2017). Nous évoquerons également *Góngora Wordtoys* (2011) à titre d'illustration. Ces œuvres, bien que thématiquement et génériquement diverses – du journal onirique à la « science-fiction linguistique³ » – présentent des points communs essentiels, notamment une filiation revendiquée avec la tradition littéraire, une réflexion sur le langage, et un usage soutenu des technologies numériques comme espace d'invention formelle. Nous avons choisi d'exclure les performances stricte-

1 Une première version de ce travail a été présentée au cours du séminaire HLH (dir. C. Lepage, Université Paris Nanterre), consacré à « Continuités et discontinuités ».

2 Une actualisation de la plateforme a cependant été effectuée en 2021 en raison de son obsolescence.

3 C'est-à-dire comme une réflexion sur la langue à partir d'un : « Genre littéraire [...] décrivant des situations et des événements appartenant à un avenir plus ou moins proche et à un uni-vers imaginé en exploitant ou en extrapolant les données contemporaines et les développements envisageables des sciences et des techniques » (*TLFi*, 2002).

ment visuelles ou sonores de Gache afin de nous appuyer sur le texte comme base de réflexion.

3. Dans ses textes théoriques, notamment *Escrituras nómades: Del libro perdido al hipertexto*, Gache propose une conception de l'écriture comme « agrietamiento y discontinuidad » (Gache, 2006 ; 105), autrement dit comme fissure, variation et discontinuité. Elle décrit l'écriture comme une « suerte de “modelo para armar” », expression empruntée à Julio Cortázar dont les romans *Rayuela* (1963) et *62/Modelo para armar* (1968) illustrent une approche fragmentaire, ludique et non linéaire du récit. Cette intertextualité est loin d'être anodine : elle inscrit Gache dans une filiation littéraire où le texte est pensé comme construction ouverte, à assembler, invitant le lecteur à jouer un rôle actif dans la production du sens. Dès lors, la discontinuité devient un principe structurant : non pas simple rupture, mais dynamique d'ouverture, révélatrice d'une poétique du multiple et de l'hétérogène qui irrigue l'ensemble de son œuvre numérique.
4. Pour mieux cerner ce concept, un détour par la terminologie s'impose. Le *Trésor de la Langue Française informatisé* définit la discontinuité comme le « fait d'être interrompu » (TLFi, 2002) dans l'espace ou dans le temps, ou encore comme « fait de varier » (TLFi, 2002). Cette définition, bien que succincte, met en lumière un aspect essentiel : la variation. Or, ce terme, dans son acception musicale, est défini comme un « procédé d'improvisation ou de composition qui entraîne la transformation d'un élément musical, repris sous différents aspects, mais toujours reconnaissable » (TLFi, 2002). Cette idée de transformation continue et modulable trouve un écho direct dans l'écriture de Belén Gache, qui joue sur la réécriture, les combinatoires, l'interactivité et la générativité. Elle invite à penser la discontinuité non comme désordre, mais comme modalité créative.
5. Si l'œuvre de Belén Gache se distingue par la richesse de ses dispositifs sémiotiques, elle rejette toutefois l'idée d'une innovation radicale. Dans *Escrituras nómades: Del libro perdido al hipertexto* (2006), elle rappelle que les expériences intersémiotiques ne sont pas une exclusivité du numérique : de nombreux auteurs ont, bien avant elle, combiné texte, image ou musique dans des œuvres imprimées. Ce constat inscrit son travail dans une continuité historique, tout en mettant en lumière la singularité des potentialités offertes par les technologies numériques. Il convient donc de

nuancer toute lecture qui verrait son œuvre comme une rupture absolue : elle est à la fois héritière et innovatrice.

6. La littérature numérique ne transforme pas uniquement les supports ou les formes : elle modifie en profondeur les relations entre texte, auteur et lecteur. Dans un environnement interactif, l'auctorialité est mise à l'épreuve : le lecteur peut devenir cocréateur, et l'algorithme participer à la génération du texte. Cette déstabilisation du rôle de l'auteur s'accompagne d'une mutation esthétique, marquée par l'ironie, la fragmentation, la critique des grands récits et la mise en abyme du discours littéraire. Ce cadre est celui de la postmodernité, que Guibet Lafaye décrit comme une époque de « malaise civilisationnel » (2000 ; 2), marquée par la crise des idéologies, la montée du doute, et l'abandon du récit unificateur. La littérature entre alors en crise dans ses formes comme dans ses fonctions : le livre imprimé, figé et linéaire, cède la place à une création numérique instable, interactive et soumise à l'obsolescence technologique. Ce n'est pas tant une rupture qu'une reconfiguration profonde des conditions de production et de réception du texte : l'auteur s'efface partiellement au profit du lecteur, de la machine, ou du dispositif.
7. Afin d'éclairer ces transformations, il est nécessaire de revenir brièvement sur la définition de la littérature numérique. En 2006, Philippe Bootz la définit comme « toute forme narrative ou poétique qui utilise le dispositif informatique comme médium et met en œuvre une ou plusieurs propriétés spécifiques à ce médium » (Bootz, 2006). Parmi ces propriétés figurent l'algorithme, la générativité, le code numérique, ou encore l'interactivité. Claudia Kozak, de son côté, parle de « literatura generada en/por/desde/hacia dispositivos electrónicos, actualmente digitales [...] Literatura programada en código binario [...] en vinculación con interfaces digitales » (Kozak, 2017 ; 223). À ces caractéristiques, on peut ajouter celle de la connectivité, souvent nécessaire pour accéder à certaines œuvres en ligne. Ces définitions soulignent l'importance de considérer la littérature numérique comme un objet complexe, en constante évolution, qui interroge les frontières de la textualité.
8. Il est essentiel, à ce titre, de distinguer littérature informatisée et littérature numérique. La première désigne des textes initialement conçus pour le format imprimé et ensuite adaptés à un support numérique, sans que cela influe sur leur structure ou leur écriture. La seconde, au contraire, est pen-

sée dès l'origine sur, pour, depuis et vers l'outil technologique, en exploitant ses spécificités comme la multimodalité, l'interactivité, ou encore la générativité. Cette distinction est fondamentale pour comprendre l'œuvre de Belén Gache, dont les créations nécessitent souvent un support connecté pour être pleinement expérimentées. Ces œuvres, immatérielles, évolutives et reconfigurables, redéfinissent profondément la relation entre texte et lecteur.

9. Les origines de la littérature numérique remontent aux années 1950 au Royaume-Uni, avec l'informaticien Christopher Strachey, qui conçoit sur le Ferranti Mark I un algorithme capable de produire des millions de lettres d'amour, intitulé *Love Letters* (Donguy, 2023 ; 31). En Amérique latine, les premières expérimentations apparaissent dans les années 1960-1970. Ce n'est toutefois qu'à partir des années 1990, avec l'essor du multimédia interactif, de la démocratisation de l'informatique domestique, des CD-Rom puis du Web (Paquienséguy, 2018 ; 471), que la littérature numérique atteint un tournant décisif. C'est dans ce contexte que Belén Gache commence à publier ses œuvres numériques, notamment *Wordtoys*, qu'elle définit comme :

[...] una antología de mis trabajos de literatura y poesía electrónica e interactiva realizados entre 1995 y 2006. Siguiendo una línea que enfatiza la relación entre las reglas lingüísticas y el juego y que va desde Lewis Carroll, pasando por la literatura de las vanguardias históricas, la poesía concreta y la net-poesía, están concebidos a partir de diferentes estrategias como el hincapié en la materialidad de los signos, la interactividad, las combinatorias, el azar, las instrucciones, la reescritura y que buscan deconstruir los estándares del libro impreso.

10. Ses autres œuvres poursuivent cette logique : *El blog de los sueños* se présente comme un « nocturno » retraçant ses rêves nocturnes « escrito con letras blancas » ; *Sabotaje retroexistencial* et *Poesías de las Galaxias Ratonas*, intégrées à la collection *Kublai Moon*, relèvent d'une « science-fiction linguistique » ; enfin, *Un día cualquiera en Saignon* est un journal de bord entremêlant gestes quotidiens et réflexions littéraires.
11. Dans ce corpus, Belén Gache ancre son écriture dans une tradition littéraire canonique, marquant une forme de continuité avec l'héritage culturel et textuel classique, tout en mobilisant les outils numériques pour en déconstruire les fondements. Cette tension entre reprise et rupture se manifeste dans son œuvre par un jeu constant entre continuité et discontinuité : continuité par les références intertextuelles ou les structures narratives empruntées au canon littéraire ; discontinuité par l'usage de dispositifs

numériques qui fragmentent le texte, perturbent la linéarité et reconfigurent l'expérience de lecture. La littérature traditionnelle, entendue comme un ensemble d'œuvres imprimées, linéaires et régies par des conventions formelles stables, s'en trouve ainsi remise en question. Nous nous demanderons dès lors en quoi Belén Gache bouleverse ce paradigme hérité, et interroge les frontières mêmes de la littérature.

12. Pour répondre à cette question, nous proposerons une réflexion en trois temps, selon une progression qui suit les transformations induites par le numérique sur les différentes strates de la création littéraire. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur l'expérience d'écriture : nous analyserons la manière dont Belén Gache réactualise certains héritages littéraires tout en expérimentant de nouvelles formes rendues possibles par le support numérique, afin de mieux comprendre son rapport dialectique à la continuité et à la discontinuité. Dans un second temps, nous porterons notre attention sur l'expérience de lecture, à travers la matérialité des œuvres et la question de l'auctorialité, entendue ici comme la position et le statut de l'auteur dans un environnement où la lecture devient interactive, collaborative, voire générative. Il s'agira d'interroger les nouveaux rapports entre lecteur et auteur que propose la littérature numérique. Enfin, nous nous attarderons sur la métaréflexion présente dans ce corpus, en abordant son inscription dans une esthétique de la post-modernité, entendue comme un mode de pensée critique caractérisé par la remise en cause des grands récits, l'hybridation des formes et l'ironie autoréflexive, ainsi que sa portée politico-sociale. Ces éléments nous permettront d'évaluer les enjeux critiques, esthétiques et idéologiques des œuvres numériques de Belén Gache.

1. Une expérience d'écriture

1.1 UN HÉRITAGE DU CANON LITTÉRAIRE ET DE CARACTÉRISTIQUES CONNUES

1.1.1 Entre filiation et expérimentation : les fondements d'une écriture transmédiatic

13. Dans plusieurs de ses œuvres et essais, Belén Gache convoque des figures majeures de la pensée et des avant-gardes artistiques des XIX^e et XX^e siècles, dont l'influence nourrit tant sa conception de l'écriture que ses pra-

tiques textuelles. Dans *Escrituras nómades*, elle mobilise des références à la philosophie française contemporaine, en particulier à Gilles Deleuze, Michel Foucault et Jacques Derrida. De Deleuze, elle retient une conception du langage comme multiplicité dynamique, productrice de sens dans une logique de simultanéité. Foucault, quant à lui, lui permet d'envisager le langage comme un outil de rupture et de discontinuité, apte à déstabiliser les cadres discursifs. Enfin, l'influence de Derrida se manifeste dans sa manière de penser l'écriture comme une déconstruction active des sens établis, appelant une lecture elle-même créatrice et ouverte. Ces filiations philosophiques se prolongent sur le plan littéraire et artistique, notamment à travers la réappropriation de certaines pratiques issues du dadaïsme et du cubisme : le recours au collage, au jeu, ou encore à l'invention de nouvelles conventions d'écriture. Ce sont là autant de procédés que Gache mobilise pour construire une œuvre fragmentaire, intertextuelle, et en tension permanente entre destruction et reconfiguration du sens.

14. À travers ces influences multiples, que l'on retrouve à la fois dans ses textes théoriques et dans ses récits numériques, Belén Gache inscrit implicitement, mais aussi explicitement, son travail dans une continuité avec une certaine tradition intellectuelle et avant-gardiste française. Cette continuité est constitutive de sa poétique : elle nourrit sa manière d'envisager l'œuvre comme un espace d'expérimentation linguistique, philosophique et politique, un point que nous approfondirons dans notre dernière partie.
15. Si nous prenons le cas du cubisme plastique, courant artistique d'avant-garde du XX^e siècle, nous pouvons en observer des traces dans le poème « El idioma de los pájaros » à travers la notion de collage, l'innovation la plus importante de cette époque. Cette technique consiste à récolter des éléments préexistants et à les ajouter dans une nouvelle création permettant de souligner les concepts de polyphonie et d'intertextualité. Dans le cadre de la peinture, la composition est également réalisée à l'aide de différentes matières. Dans le cas de « El idioma de los pájaros », nous sommes confrontés à un récit sans trace écrite et purement oral. Lorsque nous cliquons sur l'image - il s'agit d'une image libre de droits - située en-dessous du titre, une nouvelle fenêtre s'ouvre avec cette même illustration.



Illustration 1 : capture d'écran de l'interface de « El idioma de los pájaros ».

16. Aucun mouvement, son ni texte n'apparaît. Quand le lecteur déplace sa souris, il remarque qu'il peut cliquer sur les cinq oiseaux. Lorsque l'utilisateur a cliqué sur l'un des oiseaux, il se rend compte que le bec de l'oiseau se met à bouger et qu'un son sort de l'ordinateur. Cette voix très robotique qui s'exprime récite alors un poème. En fonction de l'animal choisi, le poème ne sera pas le même. Il est possible d'écouter les poèmes un par un ou bien de cliquer sur tous les oiseaux à la suite afin d'écouter le son cacophonique de ces récitations. Ces oiseaux, que nous avons numérotés de un à cinq en partant de la gauche vers la droite, proposent les poèmes suivants : « Leda » de Rubén Darío, extrait de XII, *Cantos de vida y esperanza* (1905) ; « Le paon » de Guillaume Apollinaire, extrait de *Le Bestiaire* (1911) ; « Le cygne » de Charles Baudelaire, extrait du recueil *Les Fleurs du Mal* (1857) ; « Rima LIII » de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) ; « Le corbeau » d'Edgar Allan Poe (1845).
17. Nous pourrions ici parler de collage, dans la mesure où ces cinq extraits poétiques préexistants sont intégrés dans une nouvelle création multimédia. « El idioma de los pájaros » superpose en effet à cet intertexte littéraire une représentation visuelle (l'oiseau animé) et une dimension sonore (la voix synthétique), conférant à l'ensemble une forme d'assemblage poético-numérique. La multiplicité des figures animales et des poèmes récités crée une polyphonie conduisant à un brouhaha discordant. À l'image de la peinture surréaliste ou cubiste qui assemble divers maté-

riaux, la poétesse mobilise différents procédés – l’hyperlien, l’intertexte, l’image, le son – qu’elle articule dans une logique de collage. Ce dispositif relève de la transmédiabilité, dans la mesure où il intègre et fait dialoguer plusieurs médiums pour produire une œuvre poétique hybride. En mobilisant à la fois des procédés issus de la tradition avant-gardiste – notamment le collage – et des extraits poétiques empruntés à des auteurs des XIX^e et XX^e siècles, la poétesse construit une œuvre numérique qui articule ces différentes influences. Elle y affirme une double filiation : d’une part avec les avant-gardes du XX^e siècle, incarnées par des mouvements tels que le cubisme ou le dadaïsme ; d’autre part avec une tradition littéraire qu’elle réactive par le biais de l’intertextualité.

18. Cette dimension se manifeste notamment dans « El idioma de los pájaros », où les poèmes récités renvoient au canon littéraire des XIX^e et XX^e siècles. Tous ont pour point commun une thématique animale – le cygne, le paon, l’hirondelle, le corbeau –, mais l’image de l’oiseau affichée à l’écran ne correspond pas à celui évoqué dans la bande sonore, créant ainsi une discontinuité entre le visuel et l’auditif. Il est intéressant de remarquer que Belén Gache opère ici une sélection d’extraits poétiques autour d’un motif commun, afin de construire sa propre interprétation. Dans ce cas, les poèmes sont intégrés sans modification, ce qui contraste avec d’autres de ses œuvres où le processus de réécriture est plus marqué. C’est le cas dans « Un día cualquiera en Saignon » où la poétesse réécrit le chapitre « Unos de tantos días en Saignon » du livre-collage *Último round* de Julio Cortázar (1969), en conservant la structure d’origine : celle d’une journée détaillée, un jeudi, scandée par des indicateurs temporels. Les deux récits partagent également le motif de l’échange, épistolaire dans un cas et électronique dans l’autre - « 11.15. Carta de Octavio Paz » (Cortázar, 1969 ; 15), « Me siento al ordenador y le pongo un correo a Marguerite Duras: / - Êtes-vous fous? / Lo mando con copia a Raymond Queneau y Nathalie Sarraute. » (Gache, 2016). Ces références explicites à des figures littéraires telles que John Cage, Gary Snyder, Octavio Paz chez Cortázar (Cortázar, 1969 ; 15), ou encore Cortázar lui-même, Pablo Neruda, Italo Calvino chez Gache (Gache, 2016), participent d’une démarche intertextuelle consciente et revendiquée. Gache ne se contente pas de réécrire Cortázar : elle le cite, le met en scène et l’inscrit dans son propre récit, comme en témoigne l’extrait « les recito a las gallinas el poema de Cortázar “Por escrito gallina una” ». Ce geste souligne l’aspect réflexif de son écriture, tout en réaffirmant une continuité lit-

téraire entre les deux œuvres. Le récit de l'écrivain argentin, combiné à la mention directe de son nom, crée ainsi un effet de miroir : le texte de Belén Gache reflète celui de Cortázar tout en proposant une réinterprétation personnelle, emblématique d'une intertextualité à la fois critique, créative et dialogique.

1.1.2 *Écrivain-opérateur et écriture combinatoire : vers une poétique algorithmique*

19. La continuité de la littérature numérique avec la tradition n'est pas un élément spécifique à Belén Gache. En effet, un grand nombre de théoriciens des *digital humanities* partagent l'idée selon laquelle l'inspiration de l'e-poésie viendrait des avant-gardes du début du XX^e siècle (Molinuevo, 2006 ; 20). Tout comme les écrivains et artistes futuristes, cubistes, constructivistes et dadaïstes expérimentaient à cette époque de nouvelles façons de créer, l'objet numérique semble adéquat pour s'inscrire dans la même lignée. Le caractère expérimental s'inscrit donc dans une continuité dont nous développerons les caractéristiques ultérieurement.
20. Comme nous l'avons indiqué précédemment, l'italien Italo Calvino est cité dans l'œuvre « Un día cualquiera, en Saignon » (Gache, 2016). Sa mention n'est pas anodine et s'inscrit une nouvelle fois dans la conception de l'écriture de Belén Gache puisqu'il considérait que les écrivains étaient des machines à combiner des mots à partir de règles déterminées (Calvino, 1993). Cette idée de machine et de combinaison ne peut que nous faire penser à la notion d'algorithme c'est-à-dire à un « Mécanisme réglant le fonctionnement de la pensée organisée et s'explicitant par des représentations analogues à celles des mathématiciens » (TLFi, 2002). Dans *Sabotaje retroexistencial*, nous pouvons lire un fragment de code du personnage-robot Al-Halîm X9009 provenant d'un algorithme complexe capable de générer des poèmes sauvés par le personnage Belén Gache. Le robot-poète qui possédait le cœur humain de Belén Gache a en effet été tué par une société ayant programmé son obsolescence et la protagoniste a alors récupéré les données qu'elle pouvait sauver, des données textuelles interrogeant notamment le sens même de la poésie. Cette œuvre permet de générer des poèmes de façon aléatoire – chaque production est donc potentiellement unique, bien que reproductible à partir des mêmes paramètres –, le site ne proposant pas d'option « retour », mais offrant la possibilité de les télécharger au format PDF, de les imprimer et de les écouter. Le prétendu caractère éphé-

mère de ces textes est ainsi relativisé par leur archivabilité numérique. Au regard de la conception de l'écrivain-machine d'Italo Calvino, *Sabotaje Retroexistencial* semble être une mise en récit de la notion de combinaison et s'inscrit dans la continuité de la pensée de l'écrivain oulipien.

21. En lien avec l'OuLiPo et la notion d'écrivain-machine, l'une des notions qui a émergé à partir des avant-gardes et des groupes littéraires du XX^e siècle est celle d'écrivain-médium ou d'écrivain-opérateur. L'universitaire Gioconda Marín mentionne ce point lorsqu'elle évoque la conception des poètes baroques selon l'OuLiPo : « “plagiarios por anticipación” por la programación del lenguaje, creaciones especulares en las cuales el poeta era un operador de elementos, versos combinatorios del barroco, similares a las experiencias maquínicas digitales. » (2022 ; 425).
22. La nouvelle conception de l'écrivain proposée à cette période est celle d'une personne combinant des éléments en cherchant les relations occultes du langage, la conception de génie créateur étant abandonnée au profit d'une posture plus impersonnelle, où l'écrivain devient opérateur, médiateur ou même simple relais d'un système linguistique plus vaste que lui. Les mots occupent alors la place centrale dans l'écriture à défaut de la voix narrative désacralisée – nous pourrions citer à titre d'exemples l'écriture automatique d'André Breton, chef de file surréaliste, ou la poésie combinatoire de Raymond Queneau, co-fondateur de l'OuLiPo. La décentralisation de l'auteur au profit du langage est également traitée par Roland Barthes lorsqu'il aborde la mort de l'auteur : « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable [...] atteindre ce point où seul le langage agit, “performe”, et non “moi” » (1993 ; 64). Belén Gache reprend ce point et écrit dans l'un de ses essais à propos de deux de ses poèmes de *Wordtoys* : « buscan denunciar la ideología que subyace detrás de la noción del escritor como genio creador. No somos nosotros los que hablamos sino que es el lenguaje el que habla a través de nosotros » (2006). Dans cette perspective, *Sabotaje Retroexistencial* illustre une mise en retrait de la subjectivité du « je » poétique : les données sauvées par le personnage Belén Gache - les fragments générés - priment sur la voix poétique du défunt robot-poète Al-Halîm X9009 dont nous n'avons aucune trace, si ce n'est dans l'introduction de l'œuvre – « Finalmente, logra restaurar parte de los datos, lo que la lleva a recuperar una subrutina que formaba parte de un complejo algoritmo creado por el propio AI-Halîm para componer poemas » – et au sixième vers du quatrième

poème généré par nos soins – « que delata mi catatonia en vanidades ». L’effacement de la voix poétique permet ainsi au lecteur de porter toute son attention sur le langage. De la même façon, le fait que la voix poétique soit incarnée par une machine, un algorithme, est révélateur de la place qu’occupe cet objet littéraire au service de l’écriture. Le concept d’écrivain-médium trouve donc pleinement sa place dans cette œuvre.

23. L’algorithme est une écriture qui renvoie au code et nous invite à réfléchir à ce nouveau langage. Ce type d’écriture n’est pas visible par le lecteur et a l’unique fonction de programmer l’apparition du texte. Ce code, souvent imperceptible à première vue, n’est pourtant pas toujours dissimulé dans les œuvres de littérature numérique. Certaines créations mettent en avant le fonctionnement algorithmique comme un élément esthétique à part entière, dans une logique où l’algorithmicité participe activement à la production de sens. Dans cette perspective, le code devient une couche lisible, voire expérimentable, dans l’œuvre elle-même - non pas comme un outil technique invisible, mais comme une structure poétique reconnue. Cette idée rejoint les analyses de Vitali-Rosati (2015 ; 4), pour qui l’algorithmicité constitue une structure culturelle propre au numérique, et celles de Morales Sánchez (2018 ; 9), qui insiste sur le rôle du logiciel et du code dans l’expérience littéraire contemporaine. La notion de structure linguistique imaginaire s’inscrit également dans un héritage littéraire, notamment lorsqu’on pense à l’écrivain irlandais du XVII^e et du début XVIII^e siècles, Jonathan Swift, qui souhaitait expérimenter de nouveaux langages, expérimentation reprise par un grand nombre d’écrivains français de science-fiction au XX^e siècle. Le langage imaginaire est présent dans l’œuvre de la poétesse argentine non seulement à travers l’écriture programmée, mais également grâce à la création d’une langue nouvelle, la langue des « Galaxias Ratonas ». Dans *Poesías de las Galaxias Ratonas*, nous observons une écriture inventée à partir d’une typographie créée par Belén Gache intitulée « Ratona Sans ». Ce nouveau langage a été imaginé et conçu afin d’attribuer une langue spécifique à la population des galaxies NGC 4676A y NGC 4676B ou « Galaxias Ratonas » située à 300 millions d’années-lumière de la planète Terre, dans la constellation de la Chevelure de Bérénice. Une nouvelle fois, Belén Gache démontre la continuité de ses œuvres avec un héritage littéraire fondé sur la création linguistique, tout en y intégrant des outils et des supports contemporains. Cette hybridation entre tradition et innovation participe d’une dynamique plus large d’expérimentation, où le

langage, la forme et le support se transforment. C'est dans ce prolongement que s'inscrivent les nouvelles modalités d'écriture proposées par l'autrice, que nous allons maintenant explorer.

1.2 DE NOUVELLES EXPÉRIMENTATIONS D'ÉCRITURE

1.2.1 *L'exploration de formes inédites à travers le jeu et le hasard*

24. Même si l'œuvre de Belén Gache s'inscrit dans une certaine continuité vis-à-vis de la tradition littéraire, il serait réducteur d'opposer frontalement cette tradition à l'expérimentation. Les formes que nous qualifions aujourd'hui de « classiques » ou « traditionnelles » ont souvent été, en leur temps, le fruit d'une recherche formelle et d'un renouvellement des pratiques d'écriture. Ce que permet néanmoins l'outil numérique, c'est d'ouvrir de nouveaux champs d'exploration, en étendant les possibilités matérielles, interactives et algorithmiques de la création littéraire. Belén Gache s'inscrit ainsi dans cette filiation d'auteurs en quête de formes inédites, tout en exploitant les potentialités propres aux supports contemporains. Parmi ces modalités, se trouvent les notions de jeu et de hasard. Ces concepts ont été exploités notamment au XX^e siècle avec la poésie concrète et le dadaïsme. Cependant, les outils technologiques permettent de les repenser. *Wordtoys* suggère la dimension ludique dès son titre et dès son affichage à l'écran où l'on peut voir une femme en train de faire des bulles qui contiennent les lettres du nom de l'œuvre. « *Escribe tu propio Quijote* » nous semble être l'un des exemples les plus pertinents de la lucidité de l'écriture. Après avoir cliqué sur l'image de Miguel de Cervantes, une fenêtre s'ouvre proposant la représentation visuelle d'un onglet intitulé « *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* » dont le contenu est une page blanche d'un logiciel de traitement de texte.

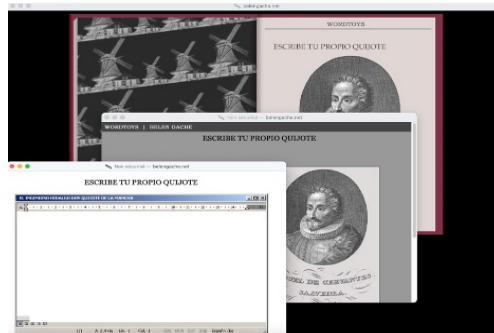


Illustration 2 : capture d'écran de l'interface de « *Escribe tu propio Quijote* ».

25. Lorsque l'utilisateur appuie sur une touche, quelle qu'elle soit, le récit commence à s'écrire de manière autonome. Pourtant, les lettres saisies ne correspondent pas à celles qui s'affichent à l'écran, et le texte généré reproduit en réalité l'incipit de l'œuvre de Cervantes. Cette interaction avec le lecteur, qui simule une écriture sans en être une, introduit une dimension ludique autour de l'auteur réel du texte. Le choix de Don Quichotte évoque inévitablement la réécriture proposée par Jorge Luis Borges dans *Pierre Menard, autor du Quichotte* (1939). L'extrait de Belén Gache apparaît ici comme un jeu visuel, linguistique et interactif proposant une expérience d'écriture nouvelle. De façon plus explicite, la référence de la poétesse aux jeux vidéo apparaît sur la couverture de *Góngora Wordtoys* où l'on peut voir la représentation d'un paysage pixelisé comme dans un jeu de 8 bits. La thématique du jeu apparaît également de façon thématique dans son journal personnel en ligne, intitulé « El blog de los sueños » et daté du 11 février 2007, où nous lisons :

Sueño que juego al solitario y, al armar la columna de los corazones, me doy cuenta de que la reina de corazones es de otra baraja que el caballero y que el rey. Me doy cuenta porque la reina está de espaldas (Gache, 2007).

26. Le texte est également accompagné d'un dessin représentant trois cartes, le roi, la reine de dos, ainsi que le valet. L'allusion au solitaire pourrait être ici entendue comme une métaphore du processus d'écriture puisque comme dans ce jeu, l'autrice est seule face à son texte qu'elle soumet au hasard, par la dimension onirique - le rêve apportant un aspect irréel. La dimension aléatoire du jeu est aussi concrétisée par le format du blog puisque l'utilisateur clique sur « Siguiete », laissant la place au hasard du texte suivant. La figure de la reine de dos pourrait aussi symboliser la discontinuité de l'écriture de Belén Gache qui, par le biais des nouvelles technologies, se distingue de l'héritage littéraire dont elle s'inspire.
27. Le hasard est également un élément constituant de l'écriture de la poétesse argentine. Par le biais de l'algorithme et donc de la variation et de la combinaison, *Sabotaje Retroexistencial* propose un livre total, c'est-à-dire avec un nombre infini de poèmes. Ce point n'est pas sans rappeler la notion de jeu lorsque nous lisons sur le site web de Belén Gache :

El gusto por los juegos de palabras deriva de las posibilidades de permutación y de transformación implícitas en el propio lenguaje, sus posibilidades combinatorias. A partir de estas posibilidades, un escritor llega a determinada ins-

tancia en que las combinaciones obtenidas, obedeciendo a su propio mecanismo autónomo e independiente de toda búsqueda de significado, se carga de una significación inesperada o de un efecto imprevisto al que la conciencia no hubiera llegado intencionalmente.

28. Ici, il ne s'agit pas d'un jeu de mots mais plutôt d'un jeu de textes où le lecteur assiste aux possibilités combinatoires de l'algorithme, le programme fonctionnant de manière autonome à condition qu'il soit déclenché par la sélection de l'hyperlien. Le 22 janvier 2025, nous avons consulté la page web de l'œuvre et extrait les neuf premiers poèmes qui nous ont été proposés – la numérotation a été réalisée par nos soins pour mieux se repérer parmi ces extraits :

1. SUICIDA PARAHIPOCONDRIACO

¡Oh! suicida hipocondríaco que transita tras la senda del velado anarquismo
cual semiótico misterio,
como indigente que se pierde en la oscuridad de la noche, furioso,
y detona abismos de níveo obrero alado
que en el sindicato original se pretende misterioso.
Neurótico terror, cual atópica refutación
que se funde en el mandala del aura pura,
y aterriza como abismo pagano que se pierde en la oscuridad de la noche,
¡Ay! mexicanizando su conspiración.

2. CRIMEN INFONEURÓTICO

¡Oh! crimen neurótico que bebe despacio el solsticio del aura pura,
como opio manoteando en el desierto, indignado,
y corrompe instantes del adorado asesinato alado
que en el manicomio de tu risa se enciende deportado.
Pervertido suicidio, cual deforme dispersión
que duerme en el contrabando que sonroja tus mejillas,
y libera como opresor hexadecimal manoteando en el desierto, ¡Ay! desmintiendo su conexión.

3. NEUROORQUÍDEA MARTIRIZADA

Si la orquídea, cual epidemia de párvulos horizontes lejanos,
abdica peregrinajes rencorosos
y si el manicomio conjura, teletransportado,
¿Cómo atormentar océanos monstruosos?
¡Ah! idolatría que aterriza devotamente
y que no consigue la poetisa del ayer y del olvido, contrarrevolucionaria
como una tortura que se pretende mórbidamente.

4. ESQUIZOFRENIA PANDISTANTE

¡Oh! esquizofrenia distante que alegra en tu parálisis del destierro,
como censura de anónimas preguntas, sediciosa,
y detona versos de dudosa prisión con eclipsada belleza
que en la mercenaria de tu herida se acomete glamorosa.
Zombi anfetamina, cual poética reclusión
que delata mi catatonia en vanidades,

y desaparece como Babilonia espontánea que fluye, ¡Ay! desmintiendo su dispersión.

5. ADICTO CUASIBOLCHEVIQUE

¡Ay! adicto bolchevique que duerme en el contagio cual fantasma lejano,
como tirano manoteando en el desierto, misterioso,
y colisiona sepulcros de níveo suicida tras sórdidos jilgueros retornados
que en el sepulcro de tus manos se pretende pretencioso.
Mortal metacódigo, cual corrupta refutación
que persiste en el solsticio que sonroja tus mejillas,
y libera como destino ortopédico manoteando en el desierto, ¡Ah! tribu-
tando su represión.

6. NEUROPSICOSIS DESERTORA

Si la psicosis, cual violencia traicionera,
abdica asesinatos misteriosos
y si el oxímoron atormenta, galáctico,
¿Cómo eclipsar adictos sospechosos?
¡Oh! anestesia que reprocha con repulsión
y que aúlla en el alba de la utopía sublime, confusa
como una mercenaria que se pretende con obsesión.

7. CRISIS PARAHUMILLADA

¡Ay! crisis humillada que nace con la albura de la democracia del destierro,
como vigilancia que se desangra, cybercreyente,
y detona abismos de odiosa revolución programada
que en la tormenta de tu fuente se acomete mórbidamente.
Heroica idolatría, cual psiquiátrica ficción
que consume la catatonia y la alegría,
y abdica como heterogénesis insubordinada cuyo eco queda en el aire, ¡Ah!
conspirando su repulsión.

8. POLÍMERO RETROTERRORISTA

¡Oh! polímero terrorista que bebe despacio el traficante del horror temprano,
como mandala que rima su prosa, automáticamente,
y reprocha escándalos de cerúleo jíbaro por pardas lunas programadas
que en el sindicato del desengaño se adivina devotamente.
Traidor arcángel, cual oprimida eyección
que aúlla al alba el postfordismo del tiempo,
y desaparece como destino hexadecimal que rima su prosa, ¡Ay! Iluminando
su privación.

9. RETROVIGILANCIA ABSTRACTA

Si la vigilancia, cual censura del alma,
reprocha peregrinajes orbitados
y si el crimen desaparece, afásico,
¿Cómo aniquilar instantes ilustrados?
¡Oh! puñalada que eriza inconsecuente
y que delata mi cofradía sublime, clandestina
como una revolución que se acomete salvajemente.

29. Ces extraits évoquent la souffrance physique et psychologique ainsi que l'aliénation sociale. Bien que nombreux et fragmentés, ils présentent une certaine continuité – ce qui n'a rien de surprenant s'ils ont été générés à partir d'un même algorithme s'appuyant sur une base de données commune. Du point de vue thématique, le champ lexical de la maladie psychique est récurrent : « hipocondríaco » (« Suicida para hipocondríaco » ; v. 1) ; « neurótico » (« Crimen infoneurótico » ; v. 1) ; « esquizofrenia » (« Esquizofrenia pandistante » ; v. 1). Nous retrouvons également le lexique de la violence et de la mort : « suicida » (« Suicida para hipocondríaco » ; v. 1) ; « asesinato » (« Crimen infoneurótico » ; v. 3) ; « tortura » (« Esquizofrenia pandistante » ; v. 7) ; « mortal » (« Adicto cuasibolchevique » ; v. 5). Du point de vue formel, nous pouvons retrouver des similitudes concernant le nombre de vers - tous les poèmes se composent de sept vers. Nous observons également la répétition d'interjections soulignant la souffrance du personnage : « ¡Oh! » (au premier vers de « Suicida parahipocondríaco » ; « Crimen infoneurótico » ; « Esquizofrenia pandistante ») ; « ¡Ay! » (« Adicto cuasibolchevique » ; v. 1). Nous pouvons également remarquer un parallélisme entre le deuxième vers des poèmes « Crimen infoneurótico » et « Adicto cuasibolchevique » où nous lisons : « como opio manoteando en el desierto, indignado » et « como tirano manoteando en el desierto, misterioso ». La construction de ces extraits, où seuls deux mots varient, évoque l'effet produit par un algorithme, qui repose sur la répétition et la variation minimale. En effet, ces vers tout comme les autres figures de style déjà citées dans ces textes nous rappellent la notion de répétition qui est l'une des caractéristiques fondamentales de l'algorithmie. L'impression de boucle que donne ces quelques éléments, parmi bien d'autres, nous rappelle la nature mathématique de ce procédé. Nous voyons donc finalement que la notion de hasard présente dans l'écriture de Belén Gache relève plus du dispositif utilisé que des textes en eux-mêmes qui présentent des variations plutôt minimes.

1.2.2 Un espace multi-sémiotique

30. Cela nous amène à considérer un autre aspect fondamental de l'écriture de Gache : son utilisation du langage informatique et de systèmes sémiotiques variés. Il est intéressant d'aborder l'écriture codée - aussi nommée *codepoetry* – ou programmée, c'est-à-dire le « langage informatique », en parallèle avec le « langage naturel » (Alonso Valero, 2023 ; 48). Le multilinguisme est un concept clé dans l'œuvre de la poétesse, qui s'illustre par

le recours à différentes langues telles que le français et l'anglais dans « El idioma de los pájaros », l'espagnol dans la majorité de ses œuvres, la langue inventée des « Galaxias Ratonas », ainsi que le langage de la programmation. Nous pouvons également inclure dans ces langages le musical et le visuel. Dans le domaine de la poésie numérique, l'universitaire Encarna Alonso Valero évoque le multilinguisme ou l'hybridation, soulignant que les supports numériques permettent la création et la lecture simultanées de ces différents éléments, qui constituent la logique de ces textes. Enfin, cette approche plurisémiotique trouve une résonance dans la pensée de Roland Barthes qui envisage le texte comme « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originale : le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture » (1993 ; 67). L'écriture de Gache s'inscrit ainsi dans une dynamique à la fois de continuité avec une tradition littéraire d'expérimentations et de discontinuité, rendue possible par le support numérique qui ouvre de nouveaux horizons à la création littéraire.

31. Ainsi, l'écriture de Belén Gache, en mobilisant un ensemble complexe de langages, naturels, informatiques, visuels ou encore musicaux, dépasse les frontières traditionnelles du texte littéraire pour s'ouvrir à une pluralité sémiotique rendue possible par le numérique. Cette hybridation, loin de constituer une simple posture formelle, engage également une reconfiguration profonde de l'expérience du lecteur. Dès lors, il ne s'agit plus seulement de considérer les modalités de production de l'œuvre, mais également les conditions de sa réception, transformées par ces dispositifs plurisémiotiques et interactifs. C'est ce déplacement du point de vue – de l'écriture vers la lecture – que nous proposons d'examiner à présent.

2. Une expérience de lecture

2.1 MATÉRIALITÉ ET DYNAMIQUE DE L'ŒUVRE NUMÉRIQUE

32. La littérature numérique créée par et pour des outils électroniques implique nécessairement une réflexion sur la matérialité de l'œuvre. La majorité des créations de Belén Gache est consultable en ligne grâce à un ordinateur ou un téléphone portable et une connexion internet, conditions matérielles indispensables pour la lecture de ses textes. Le livre semble alors

immatériel et impalpable en raison du fait qu'il ne soit pas en format imprimé. Dans le cas de notre objet d'analyse, celui de l'œuvre numérique, de multiples dispositifs informatiques ont été mobilisés au moment même de la conception du récit. Bien que la matérialité du récit soit différente de celle d'un recueil de poèmes en format papier, le lecteur retrouve rapidement ses repères notamment dans *Wordtoys* où la présentation de l'œuvre est celle d'un livre imprimé – le livre étant déplacé de papier à numérique – dont la couverture mentionne le titre de l'œuvre, le nom de l'écrivaine et est illustrée d'une image, comme dans son format traditionnel. Le fait que Belén Gache produise des récits numériques ne l'empêche pas pour autant d'avoir recours au format papier. Le projet narratif *Kublai Moon*, qui trouve son origine dans des publications sur un blog, a donné lieu à l'impression d'un volume intitulé *Kublai Moon: De cómo decidí quedarme en la luna luego del rescate de los poetas prisioneros de Kublai Khan* (2017). Cet ouvrage comprend trois parties intitulées « 1. De cómo decidí quedarme en la luna luego del rescate de los poetas prisioneros de Kublai Khan », « 2. Rebelión en los campos de corazones », et « 3. La Tierra nunca comprenderá ». Les deux dernières parties sont toujours consultables sur son site web. Respectivement écrits en 2013, 2014 et 2015, ces textes ont été regroupés dans un volume papier. Ce retour au support papier suggère que, malgré son inscription dans une démarche numérique, l'autrice ne rompt pas totalement avec les formes traditionnelles de publication. Or, si l'on entend par « littérature 2.0 » une exploration assumée des potentialités propres au médium numérique – interactivité, générativité, hypertextualité –, le recours au livre peut apparaître comme une tension non résolue dans sa pratique. Il convient toutefois de noter que cette édition constitue une exception : la grande majorité de ses œuvres sont exclusivement disponibles en ligne. Cette tension entre pratiques numériques et retour au support imprimé interroge, d'autant plus que l'un des principes fondamentaux de la littérature numérique réside précisément dans son inscription hors du cadre du livre. Comme le rappelle la cyberpoète et universitaire Alex Saum-Pascual (2017) :

These types of electronic works, which are also commonly known as born-digital literature, essentially describe literary texts that were conceived in a computer to be performed on a computer, and that would lose a lot of their expressive signification when printed.

33. De la même façon, l'imitation de la couverture du livre et de son format ne concerne qu'une infime partie des œuvres de Belén Gache.
34. Cette nouvelle matérialité de la littérature est indissociable de son contenu dynamique et de sa transmédialité. La continuité entre le contenu et la forme démontre un nouvel engagement avec la matérialité de l'œuvre (Borrás, 2005 ; 50). Dans le cas de « Southern Heavens », nous sommes face à une expérience purement sonore et visuelle où nous nous laissons guidés par la voix d'une hôtesse de l'air nous préparant à un vol à 100 millions d'années-lumière. Tandis que le son ancre dans un contexte narratif, l'utilisateur peut parcourir une carte stellaire ancienne, similaire à celles de Ken Welsh, avec son curseur matérialisé par l'image d'un avion – le récit étant déclenché par le « clic » de la souris du lecteur. La voix narrative initie le récit – « Bienvenidos señores pasajeros al vuelo 516 de la línea Southern Heavens con destino a la constelación de la Libra Austral » – avec le bruit de fond d'un Airbus 320, tandis que le lecteur parcourt la carte du ciel grâce à l'icône de l'avion « Douglas N70C ». Ce caractère simultané rappelle la pensée de Gilles Deleuze sur le langage :

Ce sont les événements qui rendent le langage possible. Mais rendre possible ne signifie pas faire commencer. On commence toujours dans l'ordre de la parole, mais non pas comme dans celui du langage, où tout doit être donné simultanément, d'un coup unique (1969 ; 212).

35. Ce point est également abordé par Jacques Derrida (1967) qui considère que le sens naît de diverses expériences simultanées, notamment à travers la non-linéarité et la pluralité des sens. « Southern Heavens » est ainsi une manifestation dynamique de cette simultanété, nous proposant une immersion dans cette aventure tant par les paroles de la voix narrative que par la possibilité de se déplacer dans l'espace céleste. La combinaison de plusieurs médias, sonores et visuels, associés à l'interactivité, permet une expérience unifiée au lecteur, et souligne la continuité de la matérialité de l'œuvre avec sa diégèse, ainsi que la discontinuité avec la littérature imprimée, dont les contours sont trop rigides pour de telles expérimentations. Le numérique permet également de libérer le lecteur de l'enfermement du livre comme objet, comme l'indique Michel Foucault : « [...] le livre, cette chose [...] dans laquelle nous autres, nous sommes aussi, enfermés » (2013 ; 104). Le numérique permet également de libérer le lecteur de l'enfermement du livre comme objet, comme l'indique Michel Foucault : « [...] le livre, cette chose [...] dans laquelle nous autres, nous

sommes aussi, enfermés » (2013 ; 104). Ce constat se prolonge dans les réflexions de Morales Sánchez, qui souligne que les formes numériques permettent une reconfiguration de la relation au texte, en s’émancipant de la linéarité et de la fixité propres au support imprimé. Comme elle le formule : « La obra incluso se convierte en artefacto, en acontecimiento, “en algo que se construye simultáneamente a la observación del espectador” » (Morales Sánchez, 2018 ; 25). La littérature numérique devient ainsi un espace d’expérimentation dialogique, où l’interactivité défait les contraintes de l’objet-livre pour s’ouvrir à une expérience de lecture participative et évolutive.

2.2 DE NOUVELLES FORMES DE LECTURE ?

36. Comme nous l’avons vu dans le cas de *Wordtoys*, la lecture d’une œuvre numérique peut s’apparenter à celle d’un livre imprimé : le lecteur clique en bas à droite de l’écran afin de tourner la page, il entend en même temps le bruit de la page qui se tourne, et il peut s’il le souhaite consulter le sommaire de l’ouvrage et choisir parmi les treize textes celui qu’il souhaite consulter. Cependant, dès la découverte des textes, l’utilisateur fait face à une lecture fragmentée et non linéaire, rompant avec la structure habituelle des textes imprimés. Même s’il est toujours dans une posture de lecture, la forme de l’expérience varie compte tenu du format de la page fixe qui diffère ici. C’est d’ailleurs ce qu’affirme Joan Elies Adell en 2004 :

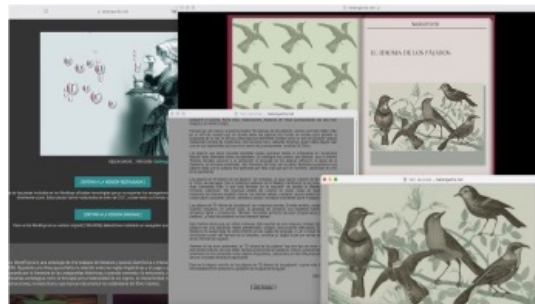
“Leer” es siempre leer en el sentido de que esta acción consiste siempre en percibir y captar signos que emanan del trabajo de un “autor”, pero la manera, las disposiciones que reclama la lectura de los textos electrónicos, que es una escritura ambigua, no fijada, flotante, son radicalmente nuevas (142).

37. Dès l’ouverture de « Mariposas-libro », le lecteur est invité à participer activement à la constitution de l’œuvre : « En esta obra en proceso se ha ido formando una colección de citas-mariposa. Quien quiera contribuir a la colección, envíe su cita-mariposa a: bgache@findelmundo.com.ar ». Ce dispositif participatif place d’emblée le lecteur en position de cocréateur, qu’il s’agisse d’un extrait littéraire classique ou contemporain, espagnol ou étranger, car toute citation peut être intégrée, qu’elle que soit sa provenance. Dans cet extrait, comme dans d’autres de *Wordtoys*, après avoir cliqué sur le lien pour ouvrir l’œuvre – chaque extrait est précédé d’un résumé ou d’un texte introductif servant dans certains cas d’instructions pratiques – le lecteur se retrouve face à une interface composée d’une citation

au centre et de papillons de diverses espèces qui l'entourent, sans aucune indication. En cliquant sur l'un des insectes, l'extrait de texte au centre change de façon aléatoire. Ce procédé, similaire à celui de *Sabotaje Retroexistencial*, propose au lecteur une expérience de lecture fragmentée et non-linéaire sur un « livre-écran » (Gervais, 2024 ; 18). Aucun élément contextuel n'est apporté et l'utilisateur peut commencer la lecture de l'œuvre et la terminer lorsqu'il le souhaite, celle-ci n'ayant ni début ni fin. Belén Gache parle de cette structure en la comparant au modèle encyclopédique :

El modelo enciclopédico es una estructura textual basada en una suerte de collage de citas, que remiten unas a otras sin seguir un modelo lógico lineal, que no posee un principio ni fin definido y que permite múltiples entradas de lectura, determinadas por la elección del lector. Una enciclopedia es, además, un mapa que cartografía espacios simbólicos (2006 ; 99).

38. Les perspectives de lecture sont multiples, le lecteur ayant le choix d'emprunter le chemin qu'il souhaite, ce qui nous amène à concevoir le texte comme un labyrinthe – non pas un espace désordonné livré au hasard, mais un système organisé, à l'image du programme informatique qui en structure les parcours. Pour accéder à l'œuvre *Wordtoys* ainsi qu'à ses chapitres, de nombreuses manipulations sont nécessaires, car l'utilisateur doit placer son curseur au bon endroit, cliquer, et chaque étape ouvre une nouvelle fenêtre. Cette navigation demande des efforts de la part du lecteur, qui peut se retrouver dérouté ou désorienté par la multitude d'onglets, mais cette expérience fait partie intégrante de l'organisation de l'œuvre, conçue pour guider le lecteur à travers un parcours structuré et riche. Selon la poétesse argentine, l'ouverture de ces fenêtres symbolise l'ouverture du lecteur à d'autres possibilités de lecture : « De hecho, el mismo libro puede ser entendido como una ventana que nos permite el acceso a otros mundos posibles. » (2006 ; 109).



39. La difficulté d'accès aux différentes parties de la création peut également entraîner une certaine illisibilité du texte, laquelle peut être l'un des effets voulus par l'auteure pour déconstruire l'acte de lecture. En effet, la lecture de la disposition visuelle prend le dessus sur la sémantique. Lorsque nous prenons le texte *Poesías de las Galaxias Ratonas* qui a une présentation plutôt classique, il nous est impossible de comprendre son sens à cause de la présence de caractères indéchiffrables. La typographie est inventée et empêche le lecteur d'accéder au sens de l'œuvre. Ce n'est qu'en téléchargeant cette écriture mise à disposition par Belén Gache ou en copiant-collant le texte dans un fichier de traitement de texte que l'extrait apparaît alors avec un alphabet latin compréhensible. Le lecteur doit donc faire des démarches afin d'accéder au sens de ces créations et doit adopter une posture active. L'illisibilité de l'œuvre est d'ailleurs interprétée par l'universitaire québécois Bertrand Gervais comme la fin du livre : « Le livre est toujours présent comme objet mais absent comme texte, disponible mais neutralisé, visible mais illisible. C'est le point d'ancrage d'un imaginaire de la fin du livre » (2016 ; 22).

40. Cette nouvelle expérience de lecture est rendue possible par le caractère novateur de l'écriture, idée développée par Jacques Derrida dans *De la grammatologie* (1967) que Belén Gache cite sur son site web : « Parce que nous commençons à écrire, à écrire autrement, nous devons relire autrement ». Cette écriture autre conduisant à une lecture autre permet de comprendre le monde différemment notamment à travers une organisation spatiale nouvelle. C'est précisément ce que la poétesse met en place dans ses récits, innovant par son utilisation de l'outil numérique et proposant une expérience de lecture inédite.

2.3 LA FIGURE DU LECTEUR, SON RAPPORT À L'AUTEUR ET À LA MACHINE

41. La participation active du lecteur est essentielle à la construction du récit dans la littérature numérique et le rend ainsi « lecteur-spectateur-acteur » (Audran, Schmitter, 2020 ; 171). Sans son interaction avec les hyperliens, l'œuvre ne prend pas forme. Il doit donc adopter la figure d'un lecteur nomade explorant les possibilités qu'offre le récit à travers une expérience

d'« écrilecture⁴ » (Paveau ; 2020). Laura Mozano Marín le compare à un voyageur :

simula la actitud de un viajero que se desplaza por una nueva ciudad y va eligiendo rutas alternativas para llegar a diferentes lugares, de igual forma actúa el lector del poema electrónico que dependiendo de su interacción realiza lecturas diferentes (2019 ; 317).

42. La métaphore du récit comme un voyage est pertinente notamment au regard de « Southern Heavens », où l'utilisateur se déplace non pas dans une ville, mais dans l'espace du ciel. Il peut s'orienter librement, s'attarder sur certaines zones ou en ignorer d'autres, donnant l'illusion d'une exploration personnalisée. Toutefois, les possibilités restent limitées : chaque utilisateur interagit avec la même carte céleste, accède aux mêmes fragments audio et suit une structure identique. Si les parcours peuvent légèrement varier, l'expérience globale reste largement encadrée. À l'image d'un joueur de jeux vidéo incarné dans le corps d'un avatar et guidé par un univers programmé, le lecteur s'engage dans une exploration balisée, mais ouverte, relevant d'une forme de « livre-jeu ». La question de l'avatar, notamment dans les performances ou vidéo-poèmes de Belén Gache, pourrait d'ailleurs faire l'objet d'un approfondissement⁵.

43. Le fait que l'auteur n'apparaisse que comme un médium permet à Belén Gache d'attirer toute l'attention sur la machine, idée qu'elle reprend de Félix Guattari : « un descentramiento de la subjetividad humana en favor de una protosubjetivación maquina » (Valero ; 2020). *Sabotaje Retroexistencial* semble être l'exemple le plus pertinent pour illustrer ces propos puisqu'il s'agit de la poétesse – elle-même ou à l'aide d'une tierce personne ayant des compétences informatiques – qui a programmé un algorithme générant des textes. Nous savons dans le cas de *WordToys* que l'écrivaine est à l'origine de l'idée et de la direction de l'œuvre tandis que l'artiste argentin Gustavo Romano a réalisé la programmation. Il semble que Belén Gache souhaite porter l'attention du lecteur sur l'expérience de composer sa propre œuvre à partir d'une machine-créatrice, l'utilisateur

4 Terme emprunté à la traduction du néologisme *ecrileitura* proposé en 1992 par le chercheur portugais en sciences de l'information Pedro Barbosa dans sa thèse et signifiant la « coconstruction du sens par l'usager dans un geste double de lecture et d'écriture ».

5 Voir les performances en ligne de Belén Gache sur la plateforme Second Life, notamment *A Deconstructive Theory of Syntax* (2020) et *Cómo explicar la poesía electrónica a una liebre digital* (2020), dans lesquelles l'auteure apparaît sous la forme d'un avatar.

devenant ainsi un « lect-auteur » dont l'interaction avec les éléments de l'écran permet la génération de poèmes. Comme le disait Roland Barthes, le lecteur est ici un « scripteur moderne [qui] naît en même temps que son texte » (1993 ; 66) et dont l'existence conduit nécessairement à la mort de l'autrice (69). L'œuvre ayant été réalisée à partir d'un programme, l'algorithme est ainsi un partenaire du lecteur coconstruisant le récit.

44. Comme nous l'avons déjà indiqué, la dimension collective de la « lect-criture » est également présente dans « Mariposas-libro ». Le chapitre de *Wordtoys* se présente ainsi comme un texte participatif où le lecteur devient auteur en proposant une citation en lien avec le thème du papillon, qu'elle que soit sa provenance. Belén Gache s'efface ainsi une fois de plus, laissant pleinement la place au lecteur et à la machine.

45. La fusion de la machine et du lecteur suggère une transformation de l'expérience de lecture dans les récits numériques. Cette hybridation n'est pas nouvelle : dans *Investigations philosophiques*, Ludwig Wittgenstein (1988) évoque des êtres humains entraînés à devenir des « machines à lire », en lien avec les travaux d'Alan Turing - que nous ne développerons pas ici. Dans *The Soft Machine* (1961), William Burroughs décrit l'homme comme une « machine molle » programmée par le langage. Ces visions d'un corps façonné ou reconfiguré par la technique trouvent un écho dans l'univers de Belén Gache : dans *Kublai Moon*, le robot Al-Halîm, doté du cœur du personnage Belén Gache, accède à une forme de conscience. Cette figure incarne une conception du corps transformé par la technique, préfigurant les formes d'interaction que l'on retrouve dans la lecture numérique, où les dispositifs technologiques ne sont plus extérieurs au lecteur mais intégrés à son expérience. De la même manière que ce personnage robot, le lecteur se plonge dans les créations de l'autrice argentine en prolongeant sa corporalité : il se dote d'un écran, d'un clavier et d'une souris – ou seulement de son téléphone portable –, devenant partie intégrante du récit numérique. Cette intégration, loin d'être purement fonctionnelle, engage une redéfinition du corps-lecteur, telle que l'analyse María Isabel Morales Sánchez : la littérature numérique propose un ensemble de textes où la parole s'étend vers d'autres codes visuels et sonores, liés au logiciel et au code-machine, qui impliquent un lecteur « capacitado intelectualmente y digitalmente » (María Isabel Morales Sánchez, 2018 ; 8). Ce lecteur modèle est actif, participant aux dynamiques générées par le contexte technique, et il ne se contente pas de recevoir passivement le texte, mais doit apprendre à

comprendre le fonctionnement même de la lecture numérique, en intégrant l'interaction avec les dispositifs technologiques et l'interface.

46. Cette redéfinition du corps-lecteur, de l'espace textuel et du rapport au support numérique engage une transformation profonde des conditions mêmes de la lecture. Or, ces mutations ne se limitent pas à des enjeux technologiques ou interactionnels : elles participent d'un questionnement plus vaste sur les formes, les fonctions et les frontières de la littérature contemporaine. Ce déplacement invite ainsi à interroger la manière dont les œuvres numériques s'inscrivent dans une dynamique critique, voire déconstructive, des codes littéraires hérités – une crise des formes et des certitudes qui caractérise l'esthétique postmoderne. C'est cette dimension réflexive que nous proposons d'examiner dans la troisième partie.

3. Une réflexion sur la littérature

1.1 LE LIEN AVEC LA POST-MODERNITÉ

47. Dans la continuité des réflexions esquissées en introduction, il est possible de lire l'œuvre numérique de Belén Gache comme un prolongement des questionnements postmodernes sur la forme, le sens et la lecture. La postmodernité, caractérisée par la remise en cause des certitudes, la perte des grands récits et la déconstruction des modèles autoritaires, ne se manifeste pas seulement par une crise des récits, mais aussi par une mise en tension des formes littéraires elles-mêmes. L'œuvre numérique s'inscrit dans cette rupture en désacralisant la stabilité matérielle du livre imprimé, autrefois garante d'une lecture linéaire, pérenne et maîtrisée. La matérialité même de l'œuvre – écran, code, interface – devient ainsi le vecteur d'une esthétique de l'instabilité : les textes se fragmentent, se recombinent, échappent à toute linéarité et sollicitent un lecteur actif. Belén Gache exploite les potentialités d'un support instable, soumis à l'obsolescence des formats, aux aléas des connexions et aux dynamiques changeantes des interfaces. Cette instabilité n'est pas un défaut, mais une qualité esthétique revendiquée : chaque lecture devient une expérience unique, et le texte se reconfigure à chaque interaction. En délocalisant le récit et en le reconfigurant à chaque lecture, l'autrice renonce à une position dominante ou centrale, laissant place à une polyphonie d'interprétations et à une expérience

de lecture singulière. Le rôle de l'auteurice s'efface partiellement derrière celui du dispositif ou du lecteur, dans un mouvement de désobjectivation qui redéfinit les frontières de l'auctorialité. Par sa capacité à échapper aux formes fixes et à accueillir l'hétérogène, le support numérique s'inscrit pleinement dans une logique de déhiérarchisation propre à l'écriture postmoderne, où le décentrement devient principe d'organisation.

48. Par ailleurs, Belén Gache a recours à des extraits du canon littéraire qu'elle détourne et déconstruit. Dans « El idioma de los pájaros », nous retrouvons des extraits des poètes Baudelaire, Apollinaire, Bécquer, Darío et Allan Poe récités par des voix synthétisées créant un brouhaha sonore lorsqu'ils sont tous déclenchés en même temps. Cette cacophonie est justifiée en introduction par la poétesse argentine : « cuanto más cantan, más irremediamente prisioneros quedarán de la jaula del lenguaje ». La superposition des chants d'oiseaux reflète ainsi l'enfermement que peut provoquer le langage ou plus précisément un type de discours dominant. Cette création pourrait donc être une manière de s'émanciper d'une tradition littéraire afin de proposer des langages ou discours alternatifs pour un monde nouveau, ou bien de réactualiser ces discours, toujours capables de décrire les réalités contemporaines, un siècle plus tard.

3.2 LA DIMENSION POLITICO-SOCIALE

49. L'œuvre numérique revêt une dimension politique et sociale soulignée par de nombreux théoriciens telle que Camille Dasseleer qui écrit dans son article « Spatialiser la performance poétique / situer l'action politique : éthique et esthétique de la poésie expérimentale chez Belén Gache et Cecilia Vicuña » en 2022 :

En s'émancipant du livre pour s'immiscer dans l'espace public grâce à la performance, par exemple, la littérature peut entrer en dissensus avec certaines hiérarchies établies dans le champ artistique. Par analogie, elle peut ainsi ébranler une vision communément admise de la répartition des rôles et des rapports de pouvoir au sein d'une communauté (Dasseleer, 2022 ; 4).

50. Bien que l'universitaire évoque ici la performance, ses propos semblent applicables au récit interactif. En effet, les œuvres de Belén Gache permettent de repenser la répartition des rôles entre écrivain et lecteur, comme nous l'avons évoqué précédemment, mais également entre ceux de l'auteur et du programmeur. Concernant *Sabotaje Retroexistencial*, la poétesse affirme l'appui de son œuvre sur un programme mais elle ne révèle

pas plus d'informations sur la conception de l'œuvre et nous ne savons pas à quel point Belén Gache a participé à l'élaboration du codage pour la création de son récit. L'absence de distinction entre le créateur, dont nous ne connaissons finalement pas l'identité, et l'utilisateur élimine ainsi les rapports de pouvoir traditionnels, ce qui permet, dans une perspective plus large comme celle de l'open source, de considérer les participants de certains projets sur un pied d'égalité, les utilisateurs étant invités à s'approprier les codes conçus par des informaticiens professionnels ou amateurs. Cette dynamique reste toutefois plus nuancée dans le cas de Gache, où la dissymétrie entre concepteur et utilisateur demeure en partie. De la même manière, l'œuvre numérique peut entrer en dissensus avec la littérature traditionnelle et hégémonique longtemps centrée sur l'édition papier, même si cette opposition est à nuancer aujourd'hui, à l'heure de la montée en puissance des livres numériques proposés par les plus grandes plateformes de distribution. L'utilisation des outils technologiques devient ainsi un moyen de repenser les relations entre écriture et lecture, tout en remettant en question les discours dominants, souvent matérialisés par le support imprimé. Dans la lignée de Michel Foucault, Belén Gache interroge ces formes de pouvoir afin de proposer une écriture dissidente : « El poder siempre encontrará nuevas formas de dominar, pero la resistencia siempre encontrará nuevas formas de eludirlas » (Alonso Valero ; 2020). Cette nouvelle forme, numérique, apparaît ainsi comme un objet au service de cette résistance.

51. Cette écriture de résistance est également une manière pour Belén Gache de faire entendre sa voix féminine, comme l'illustre la réflexion de Donna Haraway sur le cyborg⁶, c'est-à-dire sur la figure de l'être humain ayant reçu la greffe d'un membre électronique. Ce concept, déjà esquissé plus haut à travers la fusion entre le lecteur et la machine, mérite ici un développement plus approfondi. Dans ses récits numériques, le lecteur prolonge sa corporalité par des outils techniques – écran, clavier, souris ou téléphone – devenant ainsi un « cyborg », un être hybride, à la fois humain et machine. Cette figure se retrouve aussi dans les personnages créés par Gache, comme le robot Al-Halîm dans *Kublai Moon*, qui, doté du cœur de l'autrice, acquiert une conscience. Ce technocorps fictionnel reflète l'expérience du lecteur-cyborg, immergé dans une littérature numérique qui

6 Le terme vient de l'anglais « cybernetic organism » signifiant « organisme cybernétique ».

engage son corps et sa pensée dans un espace interfacé. Donna Haraway écrit en 1987 :

By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centers structuring any possibility of historical transformation. In the traditions of 'Western' science and politics - the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the production of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other - the relation between organism and machine has been a border war. The stakes in the border war have been the territories of production, reproduction, and imagination. This essay is an argument for pleasure in the confusion of boundaries and for responsibility in their construction. It is also an effort to contribute to socialist-feminist culture and theory in a post-modernist, non-naturalist mode and in the Utopian tradition of imagining a world without gender, which is perhaps a world without genesis, but maybe also a world without end (2-3).

52. La réflexion de l'universitaire américaine est particulièrement pertinente, car elle offre une lecture du « cyborg » – et plus largement du numérique – comme un moyen de résister aux normes d'une société patriarcale traditionnelle. Le « plaisir dans la confusion des frontières » dont parle Haraway résonne dans les œuvres de Gache, qui remettent en cause les oppositions entre auteur et lecteur, humain et machine, texte et code. Si la question du racisme évoquée par Haraway ne semble pas pertinente dans l'œuvre de Belén Gache, celle du genre y est en revanche centrale. La répartition des rôles fait aussi référence à la question du genre dans la littérature numérique et dans la société. La minorité dans laquelle se positionne la femme est un moteur dans l'écriture de Gache :

A pesar del evidente lugar de subalternidad de la mujer en el statu quo heteropatriarcal dominante, yo creo en la fuerza que pueden tener las posiciones no dominantes; en la fuerza de lo ilegítimo y de lo marginal. Yo suelo encontrar mi fuerza en estos lugares “no centrales” (Alonso Valero, 2020).

53. Ainsi, le cyborg devient une figure autonome prête à penser une écriture dissidente, hybride et engagée, dans laquelle l'humain et la machine collaborent à une reconfiguration des rapports de pouvoir. Bien que la question de genre ne soit pas explicitement thématifiée dans les créations de Belén Gache, le support numérique, par sa nature même d'espace fragmenté, interactif et hybride, constitue un terrain propice à la remise en question des normes établies, y compris en matière de genre. En effet, comme le souligne Vitali-Rosati (2015 ; 5), la littérature numérique ne se

limite pas à un simple médium : elle participe à une mutation culturelle qui redéfinit les notions d'auteur, de lecteur et d'identité, ouvrant ainsi la voie à des formes d'expression littéraire hors des cadres normatifs traditionnels. Cette porosité offre aux auteures comme Gache un espace de création libéré des contraintes structurelles rigides de la littérature imprimée, où l'écriture peut s'émanciper des discours dominants et patriarcaux. La vision du numérique comme un moyen d'émanciper les écrivaines est partagée avec la cyberpoète espagnole Tina Escaja (2003) :

Se trata de una propuesta eminentemente desjerarquizada posibilitada por la cibernética y estrategias como la opción tecnoesquelética por la cual el arte de la inteligencia artificial se pone al servicio de la conexión y el encuentro. Esta propuesta inaugura una nueva historia de la poesía hispánica en el que la mujer se presenta como « cyborg » en un encuentro múltiple, genuino, íntimo al tiempo que inclusivo y espectacular, posibilitando los principios para una nueva era en la expresión poética (Byron, 2015 ; 21).

54. Tina Escaja reprend ici la notion de « cyborg » afin de parler de la figure de la poétesse. Le fait que la femme incarne cet organisme cybernétique et que la question du genre rencontre celle du numérique permet d'envisager la littérature sous un nouveau prisme, rompant avec les diktats traditionnels et proposant une vision inclusive de l'œuvre et de la société. La figure du « cyborg » se manifeste concrètement dans *Sabotaje Retroexistencial*, notamment à travers le personnage-robot Al-Halîm X9009, qui possède le cœur du personnage Belén Gache et incarne ainsi la dimension hybride et décentrée de Belén Gache. Cet organe humain greffé dans la machine rend compte de l'union entre la littérature - illustrée à travers la métalepse de la poétesse - et le numérique - matérialisé par Al-Halîm X9009, par l'algorithmie de l'œuvre et par la propre matérialité de l'œuvre -, mais également de la fusion du féminin et du masculin dans une seule et unique entité créatrice hybride qui exprime ses revendications : « Sólo la poesía nos redimirá de los espejismos del lenguaje, sólo la poesía nos hará libres! » (2015). Cette attitude dissidente apparaît également dans d'autres œuvres comme « El blog de los sueños » (dans l'extrait daté du 11 février 2007) où nous voyons à l'écran trois dessins de cartes, celles du roi, de la reine et du valet de cœur, dont seule celle de la reine est de dos. Une fois encore, Belén Gache suggère sa volonté de proposer une autre vision de la littérature et de la société. De plus, au moment où la poétesse publie ses œuvres, la visibilité de la e-poésie écrite par des femmes est peu nombreuse. Étant la pionnière dans ce domaine, l'écrivaine s'appuie

ainsi sur sa notoriété – qui reste malgré tout relative – pour rendre visible la voix poétique féminine.

55. Enfin, la dimension politique et sociale de l'œuvre de Belén Gache apparaît à travers sa réflexion sur un « nouveau sujet éthique et politique » (Gache, 2023 ; 99), notamment grâce à sa réflexion sur le langage comme elle l'indique sur son site internet :

La palabra, el nombrar, guarda la voluntad de domesticar y dominar al mundo. Las palabras modelan la percepción de los hombres. Al trastocar las leyes lingüísticas, se cambian las leyes de dicho mundo.

56. Comme nous l'avons vu dans « El idioma de los pájaros », le brouhaha discordant des oiseaux récitant des poèmes du canon littéraire constitue une métaphore puissante du langage en tant que mécanisme de contrôle. Ce langage, unique et normatif, fonctionne comme un système de pouvoir qui emprisonne le lecteur dans des formes fixes et prescrites de réception et d'interprétation, limitant sa liberté créative et sa capacité à engager une lecture active et plurielle. Cette domination impose une seule voie possible pour accéder au sens, excluant la multiplicité des voix et des perspectives. Dans le cadre de la littérature numérique, cette hégémonie est contestée par des structures fragmentaires, hypertextuelles et interactives qui ouvrent des espaces de réception décentralisés, où le lecteur devient cocréateur du sens, naviguant librement entre des fragments multiples. En ce sens, la littérature numérique participe à une déconstruction des mécanismes traditionnels du langage comme outil de contrôle, favorisant une expérience de lecture libérée et polyphonique, à l'image des environnements numériques où se mêlent voix, codes et interfaces. Cette lecture imposée à travers une seule forme de langage est explicitement réfutée par Belén Gache, tant dans la forme de ses créations – *via* les hyperliens ou la fusion de différents systèmes sémiotiques par exemple – et par leur thématique – que dans leur thématique. Dans *Kublai Moon*, Al-Halîm X9009 parvient à « desterritorializar el poder de enunciación colectivo y así romper de una vez por todas con la semiología del orden dominante » (2015 ; 154). La déconstruction du langage incite également à repenser le sujet dans la société. Dans l'une de ses analyses, Belén Gache parle du post-humanisme – mouvement de la fin du XX^e siècle réfléchissant aux rapports entre l'homme et la machine dans lequel s'inscrit notamment Donna Haraway – dont l'objet serait « deconstruir al sujeto humano neoliberal en épocas cibernéticas para dar paso a un nuevo sujeto ético y político » (2023 ; 99). L'écriture dissidente de la poé-

tesse semble s'inscrire dans cette perspective en suggérant une nouvelle répartition des rôles afin de concevoir le pouvoir dans sa multiplicité. La révolution qu'elle entreprend apparaît de façon explicite dans le septième et neuvième poèmes générés de *Sabotaje Retroexistencial* où nous lisons aux vers 3 et 7 : « y detona abismos de odiosa revolución programada » ; « como una revolución que se acomete salvajemente. ». Elle est également visible dans la thématique du roman *Kublai Moon* grâce à la Resistencia Poética Galáctica dont l'objectif est de sortir les êtres humains de leur état hypnotique causé par le langage hégémonique – il est d'ailleurs intéressant de noter la continuité entre la version papier de l'ouvrage et le générateur de poèmes *Sabotaje Retroexistencial* dont l'accès est proposé à la fin de l'œuvre via un QR code. Le langage étant un mécanisme de contrôle qui détermine la cosmovision des hommes, sa rupture sémiotique permettrait ainsi de libérer des normes imposées et de proposer un monde nouveau : « [...] en que los lenguajes alternativos pueden generar mundos alternativos. Cambiar las leyes del lenguaje es cambiar las leyes del mundo » (Gache, 2006 ; 41). De la même manière, la présence d'instructions qui précède la lecture des textes numériques de la poétesse est offerte au lecteur afin qu'il prenne conscience des mécanismes de contrôle du discours, comme elle l'indique sur son site web :

[...] constraint and instruction have functioned as a powerful creative resource through which it criticizes the same normative discourse it actually depends on. In all of these examples, the human being is understood as a machine instructed by language and social norms. The artistic or poetic use of this writing strategy aims to rarefy or subvert everyday communication and highlight the control mechanisms that they entail and that we have naturalized to the point that they have become, most of the time, almost unconscious for us.

57. Ces instructions, servant en apparence à guider l'utilisateur dans sa navigation, sont en réalité une manière de rendre visible l'assujettissement aux normes sociales. Afin de remettre en question ces mécanismes de contrôle, Belén Gache promeut une écriture nouvelle pour une lecture et un monde nouveaux, idée empruntée à Jacques Derrida, dont elle souligne sa filiation par sa formation académique dans un questionnaire réalisé par Encarna Alonso Valero en 2019 : « Y por supuesto, académicamente, me formé con la filosofía del postestructuralismo: Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida » (Alonso Valero, 2020 ; 45). La littérature numérique n'est finalement qu'une forme hétérotopique, un « lieu autre⁷ » qui vient « juxtaposer

7 La terminologie grecque du terme vient « τόπος » (« tópos », « lieu ») et de « ἕτερος »

en un lieu réel plusieurs espaces, qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles. » (Foucault, 2009 ; 28-29). Ces différents espaces - textuel, iconique, sonore – réunis dans l'espace numérique proposent ainsi une autre manière de comprendre et de dire le monde.

3.3 LA MÉTARÉFLEXION SUR LA LITTÉRATURE

58. Au-delà de leur lien avec la postmodernité et de leur dimension politique et sociale, les créations de Belén Gache nous invitent à réfléchir aux propres mécanismes de la littérature. Cette idée est reprise par Camille Dasseleer (2022) qui écrit à propos de *Kublai Moon* : « [...] this is the metaliterary value of the novel that should be appreciated, more than the cognitive one ». Bien que notre regard soit attiré avant tout par la dimension multimédia et ludique des créations de la poétesse, celles-ci nous proposent pourtant de repenser la conception de l'œuvre littéraire. Il s'agirait en effet de ne plus la considérer comme un objet unique et fermé mais comme une expérience créative et créatrice. La « cyborgisation » de l'humain lui permet d'accéder à un récit multiple et ouvert. Par le biais de l'algorithme, *Sabotaje Retroexistencial* semble être la création la plus représentative de la dimension métaréflexive, car elle propose une infinité de poèmes dont la création dépend autant de Belén Gache que du code et du lecteur. Le numérique permet ainsi la mutation de l'écriture : « Si en ce début du XXI^e siècle, l'écriture poétique cherche de nouveaux espaces de création lui permettant ainsi de muter tant au niveau de la forme que du sens, c'est dans l'informatique qu'elle trouve le moyen le plus efficace de se réécrire. » (Audran, Schmitter, 2020 ; 173).

59. Le fait que l'œuvre se veuille ouverte, multiple et accessible n'importe où tant qu'il y a du réseau ne la rend pas nécessairement plus lisible. Dans certaines de ses créations comme *Poesías de las Galaxias Ratonas*, Belén Gache repense le langage et s'inscrit dans une logique du non-sens. L'illisibilité du récit permet une réflexion sur le récit lui-même comme l'illustre l'écrivaine en citant Roland Barthes (1972) : « La ilegibilidad, lejos de ser un aspecto deficiente y monstruoso de la escritura, demuestra, en cambio, su verdad ». Cette vérité est en effet exprimée par l'illisibilité mais également par la distorsion que Belén Gache propose à travers la littérature numérique, comme elle l'indique elle-même sur son site web : « Para lograr que

(« héteros », « autre »).

el lenguaje hable de verdad, éste debe ser torturado -cortado, retorcido, deconstruido-, y la forma más eficaz para torturar la lengua se llama poesía ».

60. Concernant la logique du non-sens, la poétesse dit elle-même dans l'un de ses essais :

Los textos surgidos de una lógica del nonsense no remiten a una falta de sentido sino que se constituyen, en cambio, en metatextos o textos autorreflexivos que ponen en cuestionamiento su propio estatuto (2006 ; 70).

61. De la même manière que dans la poésie *glitch*, « poésie du bug », le lecteur a des difficultés à déchiffrer le contenu du récit. L'utilisateur n'est pas ici freiné par la disposition visuelle qui est plutôt traditionnelle, mais bien par le sens du texte auquel il n'accède pas au premier abord. Cependant, si l'on suit les propos de Belén Gache, cette logique nous inciterait à réfléchir sur le propre texte. Nous pourrions interpréter cette création comme une invitation à percevoir différemment la littérature. En inventant une nouvelle typographie indéchiffrable à première vue, l'écrivaine souhaite peut-être nous parler des mots réduits à de simples graphiques séparés d'un sens concret et remettre en question la sacralisation du langage. Dans *Poesías de las Galaxias Ratonas*, l'écriture qui nous est proposée d'emblée ne semble pas avoir de signification, mais a pourtant un sens. Belén Gache rejoint ici la pensée de Gilles Deleuze (1969) selon qui le sens n'est jamais un principe ou une origine et est toujours produit. En effet, ce langage inconnu et sans signification est un moyen de dégager du sens, ou plutôt, de le déconstruire, en réfléchissant à la question linguistique. Le langage est ici un élément de discontinuité, comme l'indiquait Antonin Artaud en post-scriptum de sa lettre adressée à Jacques Rivière le 29 janvier 1924 : « Oui, voici maintenant le seul usage auquel puisse servir désormais le langage. Un moyen de folie, d'élimination de la pensée, de rupture, le dédale des déraisons. » (Foucault, 2013 ; 70). Comme l'indique Michel Foucault (2009), la littérature est un fait de langage, infini, dont les mots sont arbitraires. Afin de se libérer de ces sens établis, la poétesse en propose une déconstruction à travers l'écriture idéogrammatique, une écriture a priori sans règles tel que le concevait Jacques Derrida (1967). Il n'est pas question ici de chercher le sens derrière le texte mais plutôt de rester centré sur le texte lui-même. Le fait de ne pas fermer les signifiés sur les choses permet de libérer du contrôle qu'exerce le langage sur les hommes, enfermés dans des modes de pensée conventionnels. Reprenant ici la pensée de William

Burroughs, l'écrivaine argentine nous illustre ainsi différentes lectures possibles de sa création, toutes rejoignant et nourrissant une réflexion sur le langage.

62. Tout comme les auteurs de la littérature du non-sens comme Lewis Carroll ont inventés des jeux de mots afin de proposer une expérience esthétique, Belén Gache a peut-être également souhaité s'amuser avec la langue, au point de laisser s'échapper son sens. En créant la typographie « Ratona Sans », il serait possible que la poétesse ait souhaité, une nouvelle fois, rompre les normes afin de mettre l'accent sur l'expérience de l'acte de lecture plutôt que sur le contenu du récit. En subvertissant les normes linguistiques comme dans la littérature non-sens, Belén Gache nous invite à réfléchir à ce qu'est une œuvre et à la notion même de littérature. C'est justement la question que se pose le personnage-robot Al-Halîm dans la première partie de *Kublai Moon* intitulée « 1. De cómo decidí quedarme en la luna luego del rescate de los poetas prisioneros de Kublai Khan », lorsqu'il essaye de comprendre ce que sont l'être humain et la poésie : « Al Halîm observa a la poetisa con una gran curiosidad. [...] Pero además, ella es poeta. ¿Qué significaba ser un poeta? – ¿Qué es la poesía? – pregunta de pronto Al Halîm » (2013 ; 22-23). Les œuvres de Belén Gache offrent ainsi une réinvention de la littérature mêlant continuités et discontinuités tout en posant une question fondamentale : qu'est-ce que la littérature ?

Conclusion

63. C'est à travers la littérature numérique que Belén Gache redéfinit les contours de l'œuvre, de sa matérialité à la question de l'auctorialité, inscrivant ainsi l'objet technologique dans une relation de continuité avec certains aspects de la tradition littéraire et philosophique, tout en opérant une rupture avec le livre imprimé. Cette discontinuité efface les frontières entre l'acte d'écriture et de lecture, ouvrant ainsi la création à une infinité d'expériences. Belén Gache exploite cette dualité continu/discontinu pour mener une réflexion approfondie sur la littérature et proposer une nouvelle interprétation de celle-ci à travers une œuvre ouverte et multiple. Le numérique apparaît ainsi comme l'outil par excellence pour exprimer cette vision et cette mutation de l'écriture, permettant à la poétesse de remettre en ques-

tion la société et ses normes, tout en faisant entendre sa voix d'autrice féminine.

64. Pour conclure, rappelons que la littérature n'a jamais eu pour fonction de conforter ses lecteurs, ni de leur fournir des réponses toutes faites. Elle dérange, interroge, résiste à une lecture passive. Au fil des siècles, elle a inventé des formes, des procédés, des stratégies pour troubler les habitudes de lecture, déstabiliser les automatismes d'interprétation, et ainsi pousser à penser autrement. La littérature numérique, loin de rompre avec cette tradition, prolonge et renouvelle cette exigence en mobilisant les outils de son temps pour questionner nos rapports au texte, à la langue, à l'auteur et au monde.
65. La littérature dite « numérique » n'est peut-être, en définitive, rien d'autre que de la littérature – c'est-à-dire une pratique d'expression inscrite dans un contexte culturel spécifique. N'est-il pas temps de la considérer simplement comme telle, sans avoir à recourir systématiquement au qualificatif « numérique » ? Marcello Vitali-Rosati pose cette même question dans le titre de son article « La littérature numérique, existe-t-elle ? » (2015) et y répond en montrant que ce changement de vocabulaire signale en réalité un changement de perspective : il ne s'agit plus de désigner des œuvres produites avec des outils technologiques, mais de repenser ce qu'est la littérature à l'ère de la culture numérique. L'œuvre de Belén Gache illustre parfaitement cette transition : ses créations n'utilisent pas le numérique comme simple support, mais en explorent les logiques (fragmentation, hypertextualité, interactivité, hybridité sémiotique), elles en font une matière littéraire à part entière. Dès lors, ce que Gache met en œuvre, ce n'est pas une littérature « autre », mais une littérature pleinement ancrée dans son époque, qui repense les frontières du texte, du langage, du pouvoir et de la subjectivité. La qualifier de « numérique » n'est pertinent que dans la mesure où cela permet de rendre compte de cette mutation culturelle – mais elle n'en est pas moins littérature, tout court.

Bibliographie

OUVRAGES

AUDRAN Marie, SCHMITTER Gianna (dir.), *Translittératures, transmédiaticités, transcorporalités : Littératures latino-américaines (2000-2018)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

BOOTZ Philippe, « La littérature numérique », Leonardo/OLATS, Paris, 2006. <http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php>

BORRÁS CASTANYER Laura, *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelone, Editorial UOC, 2005.

CALVINO Italo, *La machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

CORTÁZAR Julio, *Último round*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1969.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

DONGUY Jacques, *Essai sur la poésie numérique : ou vers un élargissement du langage*, Paris, Les Presses du Réel, 2023.

FOUCAULT Michel, *Folie, langage, littérature*, Paris, Vrin, 2019.

_____, *La grande étrangère : À propos de littérature*, Paris, Éditions EHESS, 2013.

_____, *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

GACHE Belén, *WordToys*, 1995-2006 (actualisation du site en 2021). <https://belengache.net/wordtoys/index.htm>

_____, *Escrituras nómades: Del libro perdido al hipertexto*, Gijón, Ediciones Trea, 2006.

_____, « Conférence à l'Université Pompeu Fabra. Acerca de los WordToys y el Diario del niño burbuja », Barcelone, 2006.

_____, « El blog de los sueños », 2007-2008. <https://belengache.net/dreams/-p=18.htm>

J. BURGEOT, « Continuités et discontinuités dans les œuvres numériques... »

_____, « 1- De cómo decidí quedarme en la luna luego del rescate de los poetas prisioneros de Kublai Khan », 2013. https://belengache.net/pdf/Belengache/De%20como%20decidi_v1.2.pdf

_____, *Sabotaje Retroexistencial*, 2015. <https://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/index.html>.

_____, *Un día cualquiera, en Saignon*, 2016. <https://belengache.net/saignon/index.html>

_____, *Poesías de las Galaxias Ratonas*, 2017. https://www.belengache.net/kublaimoon/PoesiasDeLasGalaxiasRatonas_v1.1.pdf

GAINZA Carolina, *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*, Remediables, 2018.

GERVAIS Bertrand, *Un imaginaire de la fin du livre. Littérature et écran*, Montréal, Presses Université de Montréal, 2024.

GUIBET LAFAYE Caroline, *Esthétiques de la postmodernité*, 2000.

MOLINUEVO José Luis, *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

ARTICLE DANS UN PÉRIODIQUE

ADELL I PITARCH Joan Elies Adell, « Poéticas electrónicas: Una aproximación al estudio semiótico de la e-poesía », *Arte y nuevas tecnologías*, Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, p. 138-148.

ALONSO VALERO Encarna, « Multilingüismo e hibridación en la poesía electrónica en español », *América sin Nombre*, no 28, 2023, p. 44-60.

DASSELEER Camille, « Spatialiser la performance poétique / situer l'action politique : Éthique et esthétique de la poésie expérimentale chez Belén Gache et Cecilia Vicuña », *Percées*, no 7-8, 2022.

GAINZA Carolina, DOMINGUEZ JERIA Paloma, « ¿Cómo leemos un texto hipertextual?: una exploración de la lectura de literatura digital », *Revista de Humanidades*, no 35, 2017.

GERVAIS Bertrand, « Imaginaire de la fin du livre : Figures du livre et pratiques illittéraires », *Fabula-LhT*, no 16, 2016.

HARAWAY Donna, « A manifesto for Cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s », *Australian feminist studies*, vol. 2, no 4, 1987, p. 142.

KOZAK Claudia, « Literatura expandida en el dominio digital », *El Taco en la Brea*, no. 6, 2017, p. 220-245.

LOZANO MARÍN Laura, « Aproximación a la poesía electrónica escrita por mujeres en español: Belén Gache y Alex Saum », *Signa*, no 28, 2019.

MORALES SANCHEZ María Isabel, « Leer literatura en la era digital », *Palabra Clave*, vol. 7, no 2, 2018.

PAQUIENSÉGUY, Françoise, « L'usage au fil des Tic. Une genèse à raviver pour mieux le repenser ? », *Interfaces Numériques*, vol. 6, no 3, 2018, p. 464-481.

PAVEAU Marie-Anne, « Des discours et des liens. Hypertextualité, techno-discursivité, écriture », *Semen*, no 42, 2016.

SAUM-PASCUAL Alex, « Teaching Electronic Literature as Digital Humanities: A Proposal », *Digital Humanities Quarterly*, vol. 11, no 3, 2017.

VALERO Encarna Alonso, « Sobre pliegues, laberintos y espirales: La poesía de Belén Gache y el postestructuralismo francés », *THÉLÈME*, no. 35, 2020.

VITALI-ROSATI Marcello, « La littérature numérique, existe-t-elle ? », *Digital Studies / Le champ numérique*, vol. 6, 2015.