



HAL
open science

Lecteur, mon aveugle

Philippe Bootz

► **To cite this version:**

| Philippe Bootz. Lecteur, mon aveugle. 2005. sic_00236298

HAL Id: sic_00236298

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00236298

Preprint submitted on 4 Feb 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lecteur, mon aveugle

comment la poésie numérique reconsidère la question de la lecture.

Philippe BOOTZ, LABORATOIRE PARAGRAPHE, UNIVERSITÉ PARIS 8

1 La poésie comme art sémiotique général.

D'un art littéraire, la poésie est devenue au cours du XX^e siècle un art sémiotique général. Cette évolution n'est pas incompatible avec son objet, elle est même inscrite dans le programme que les linguistes lui assignent depuis Jakobson et que rappelle la définition de Jérôme Mc Gann :

« l'objet de la poésie consiste à montrer la condition textuelle. La poésie est un langage qui appelle l'attention sur lui-même, qui prend sa propre activité textuelle comme sujet de base [...] les textes poétiques opèrent de façon à montrer leur propre pratique, à se prendre eux-mêmes en retour comme le sujet d'attention »¹.

Un tel programme pose et repose sans cesse la définition du texte puis celle du dispositif littéraire complet. La poésie, peu à peu, est ainsi devenue le commando de la langue. De sa vocation initiale, explorer le rapport du signe linguistique au signe linguistique dans le texte, elle s'est ouverte au rapport du signe au signe puis est devenue le lieu où se réfléchit le rapport au monde par le signe, le rapport du signe à l'autre chose et sa capacité de médiation.

Même s'ils sont parfois venus des arts plastiques, c'est bien de l'intérieur de la littérature, d'un intérieur revendiqué, que les poètes dada puis des avant-gardes concrètes, visuelles et sonores se sont émancipés, dans une certaine mesure, de ce qui était vécu comme un carcan linguistique. Avec des approches diverses et des points de vue parfois divergents, leur exploration de la matière visuelle et sonore de la langue allait conduire à un profond bouleversement sémiotique. Lorsque Franz Mon, poète concret allemand, déclare à propos des « constellations », forme poétique traditionnelle de la poésie concrète : *« J'en suis venu à considérer qu'un seul mot, placé sur une feuille blanche, constitue déjà un poème, et qu'y ajouter un deuxième mot précis représente déjà un processus poétique extrêmement délicat. »²*, il énonce

¹ Jérôme Mc Gann, *The Textual Condition*, University presses of California, Columbia and Pinceton, NJ, 1991, pp. 10-11, trad. Ph. Bootz

² Franz Mon, "autoportrait", catalogue *Écouter, Lire, Regarder, Hören, Lesen, Sehen*, Goethe-Institut, Munich., 1983, p.12

que le processus sémiotique poétique se complexifie dès lors qu'il intègre des dimensions qui échappent à la poésie traditionnelle.

Dès la poésie concrète, cette complexification est mise en relation avec la lecture et la lisibilité. Une lisibilité axée sur toute sorte de significations, sur le super-signe tel que le définit Abraham Moles, constitué d'une signification linguistique et d'une signification esthétique. C'est ainsi que Franz Mon se pose la question dont la réponse est justement la constellation :

« Je me suis intéressé à la question suivante : jusqu'à quel point peut-on réduire le nombre de signes (des fragments) sans qu'ils cessent de produire un texte ? Ou encore : jusqu'où peut-on réduire des phrases, des mots, des lettres, sans compromettre le « lisibilité », c'est-à-dire sans que ces éléments cessent (et ce pourrait être une définition de la « lecture ») d'émettre des impulsions constitutives de sens, et par conséquent d'éveiller notre intérêt ? »³

Le moyen pour complexifier la nature sémiotique passe par une destruction/reconstruction de l'information environnante. Franz Mon positionne ainsi son activité comme un acte de résistance à la toute puissance d'une société de l'information ressentie comme agressive. Il énonce : *« nous sommes submergés par des masses d'informations optiques (et acoustiques) qui ne tiennent plus aucun compte de notre capacité réceptive. Le traitement et l'élaboration esthétique de cette matière signale la nécessité d'une attitude qui fasse barrage à ces masses d'informations civilisationnelles, qui les envisage comme destructibles et comme transformables en matière ludique. »⁴*

Ces quelques mots de Franz Mon me semblent résumer les principales caractéristiques d'une voie poétique qui parcourt le XX^e siècle et se prolonge jusque dans la poésie numérique. Se poser la question de la nature exacte du signe poétique, considérer le signe comme destructible, transformable, matière à jouer et s'opposer en cela à la domination de l'information, en montrer les limites, voilà le programme que semble suivre toute une branche de la poésie numérique, particulièrement en France.

2 L'œuvre intermédia.

2.1 L'apport de la machine : technotexte et intermédia.

L'intrusion du domaine technique en poésie réalisée en 1953 avec l'introduction du magnétophone par François Dufrêne allait enrichir encore la question sémiotique posée par les courants concrets. Se posait désormais la question de la relation de la machine au signe, non pas en tant que métaphore dans laquelle la machine est pensée par le signe comme l'entendaient les futuristes, mais en tant que « participation », la machine participant dès lors à une facette du signe, intervenant

³ ibidem.

⁴ Ibid.

dans ce que Klinkenberg nomme le stimulus du signe ou ce que Katherine Hayles nomme le corps du signe. Surgit alors la question, plus complète, des relations qu'entretiennent le signe avec le contexte technique et le contexte psychologique. Cette question n'est pourtant pas traitée au niveau théorique par la poésie sonore et il faudra attendre la littérature numérique, pour qu'elle soit abordée de manière frontale. Katherine Hayles apporte une partie de la réponse. Le texte, ce tissu de signes, se métamorphose, devient un technotexte, c'est-à-dire un texte qui se penche sur ces conditions techniques d'existence, dont la sémiotique ne saurait se concevoir dans un absolu dégagé de la contingence de sa production. Cette propriété, vieille comme le codex mais oubliée à force d'habitude, les poètes sonores les premiers, à la suite de François Dufrêne, l'ont redécouverte et pratiquée en profondeur.

L'autre partie de la relation entre technique et signe est apportée par le concept d'intermédia développé, tout d'abord, par Dick Higgins en 1965 puis, dans une version plus sémiotique, par Philadelpho Menezes en 1998. Si Dick Higgins concevait l'intermédia, avant tout, comme une abolition de la frontière des genres artistiques, abolition accompagnant celle qui existe entre l'art et la vie, pour Philadelpho Menezes, l'intermédia est un intersigne, un « entre deux du signe », plus exactement « une circulation entre signes de différents langages »⁵, un produit sémiotique qui n'est plus de l'ordre du « pluri-code » comme l'est l'intégration multimédia. Cette circulation induit pour le récepteur une instabilité de la signification et de la perception, oscillant sans cesse entre l'utilisation d'un code ou d'un autre. On retrouve là un aspect de « flicking significant » qu'observe Katherine Hayles dans la prise en compte du contexte technique informatique.

Ce concept d'intersigne a germé dans l'esprit de Philadelpho Menezes à partir de l'observation des œuvres numériques. Pourtant il est à l'œuvre dès les origines de la mouvance concrète, dans le poem/process que Wladimir Dias-Pino énonce en 1967 mais qu'il pratiquait dès 1953. Contrairement aux concrétistes qui envisagent la forme comme une structure interne de l'œuvre, statique ou dynamique, Dias-Pino envisage la forme comme une étroite collaboration entre structure et lecture, un vrai dialogue ergodique, de sorte que la modalité de lecture devient une composante constructiviste du signe. La relation entre texte et sujet interprétant est ici déjà proche d'une « lecture »⁶ pour reprendre un concept forgé à propos des œuvres numériques. Dans la lecture, le texte ne préexiste pas à l'exécution du programme qui en engendre un inédit que l'on ne peut relire, au mieux, que dans la même session de lecture.

La prise en compte de l'imbrication de la technique, de la sémiotique et de la psychologie conduira au modèle procédural⁷ qui intègre implicitement les concepts de technotexte et d'intermédia tout en leur assignant une place théorique et des rôles

⁵ Philadelpho Menezes, « Intersign Poetry : from printed to sound and digital poems », <http://www.pucsp.br/pos/cos/epe/mostra/catalogi.htm>

⁶ Philippe Bootz, « Le modèle du texte lié », *Literatuur en nieuwe media*, ALW-CAHIER nr 23, Leuven, 2002, pp. 12-69.

⁷ Qui a été développé depuis 1996 et dont l'article fondateur est : Philippe Bootz, « un modèle fonctionnel des textes procéduraux », *Les cahiers du CIRCAV n° 8 : audible, lisible, scriptible*, GERICO-CIRCAV, université de Lille3, 1996, pp. 191-216.

distincts que je voudrais ici analyser d'un point de vue sémiotique. Ce modèle montre notamment que la poésie pose de nouvelles questions sémiotiques : quel est le destinataire du signe ? Le lecteur, défini comme le rôle tenu par celui qui est en train de lire, est-il réellement le destinataire de l'œuvre ?

2. 2 Le signe dans les œuvres intermédias.

Dans les œuvres intermédias, qu'elles soient informatiques ou non, le signe retrouve sa condition première : il est une construction mentale individuelle avant d'être un donné culturel. Les caractères formels du stimulus et le contexte de monstration construisent tous deux le niveau culturel de l'œuvre qui n'est rien d'autre que l'indice de la volonté de l'auteur de communiquer dans un genre artistique donné, fût-il intermédia au sens de Higgins : l'entre deux catégories est une nouvelle catégorie. Pour autant, le signe pour l'un n'est plus le signe pour l'autre. Le niveau culturel du signe ne suffit plus à garantir sa communicabilité, justement parce que l'intermédia autorise l'utilisation d'archétypes mentaux différents pour aborder le même stimulus. Ni le signifié, ni le signifiant, ne sont plus communs aux lecteurs. Cette situation extrapole le problème de l'interprétation dans une situation où même le signifiant peut être « interprété ». La seule donnée éventuellement commune demeure le stimulus qui n'est que le support du signe. Ainsi, l'intermédia retrouve le statut ontologique du signe : le signe ne peut préexister à son interprétation qui, tout à la fois, le construit et l'interprète. C'est finalement l'interprétation qui construit en un même mouvement stimulus, signifiant, signifié et référent, car un événement du monde ne devient stimulus d'un signe que lorsque la décision sémiotique de le considérer comme telle est prise, et cette décision n'est que le prémisses inconscient de l'interprétation. Si le niveau culturel de l'œuvre, par sa valeur indicielle, garantit l'existence d'un signe dans l'oeuvre, elle ne garantit nullement une unicité de la surface signifiante du texte pour les divers interprètes. Il n'y a plus de « surface ou manifestation linguistique » sur laquelle Umberto Eco construit sa théorie de l'interprétation du signifié dans *lector in Fabula*. Cette surface même fait l'objet d'une interprétation, et elle n'est plus seulement linguistique. Une nouvelle théorie de l'interprétation doit être proposée, qui repose sur une relation plus étroite entre représentations mentales et texte⁸. Notamment, ce qui constitue le texte pour l'auteur peut différer de ce qui constitue le texte pour le lecteur et il est utile de distinguer ces deux entités, même dans les œuvres intermédia non numériques. Je les nommerai respectivement texte-auteur et texte-à-voir. Dans les œuvres non procédurales, par exemple dans les œuvres réalisées dans des livres ou sur des bandes vidéo, le texte-auteur et le texte-à-voir ont le même stimulus. Le texte-auteur n'est alors rien d'autre que le texte-à-voir de l'auteur, ce qui n'est pas toujours le cas dans les œuvres numériques comme nous allons le développer.

⁸ Ibidem note 6

2. 3 Limite sémiotique de la machine.

L'introduction de l'ordinateur ajoute, à la création ou à la lecture, des interactions entre le niveau technique et le niveau sémiotique dans le processus de manipulation des signes. D'un point de vue sémiotique, ces deux niveaux ne peuvent être fusionnés car le signe n'existe pas pour la machine. La machine ne peut pas appliquer un processus de sémiase, et encore moins la sémiase infinie de Peirce. On peut peut-être considérer, dans une certaine mesure, que le signifié existerait pour la machine par son côté pragmatique, l'exécution du code étant le résultat de l'interprétation, la machine utilisant alors directement un interprétant final performatif. De même, le signifiant semblerait exister pour elle du fait du codage informatique, mais ce codage ne revêt de caractère syntaxique que pour l'homme : remplacez une instruction par une autre paradigmatique et vous obtenez, en général, un bug, signe d'une absence d'interprétation de la part de la machine qui rend très suspecte l'assimilation de l'exécution du programme à une « sémiotique automatique ». Quoi qu'il en soit, la machine demeure aujourd'hui incapable de construire un référent, d'effectuer une opération de catégorisation libre et de mettre en relation un stimulus avec une représentation catégorisée du monde. Comme l'a montré Sylvie Leleu-Merviel⁹, la machine est incapable de créer des catégories libres indépendantes de l'utilisation qui en est faite, elle ne peut élaborer des concepts nouveaux et n'atteint pas, ainsi, le stade cognitif nécessaire à l'élaboration du signe. Si l'ordinateur est bien capable d'apprendre des catégories et de les retrouver dans des stimulus, ces règles de tri ne sont que des simulations réflexes de processus cognitifs. En fait, le sens n'existe pas pour la machine, elle ne connaît que des séquences permises ou interdites de données performatives et cesse toute activité dès qu'une séquence impossible se présente à elle alors qu'un échec de l'interprétation conduit, dans un processus sémiotique, à une réorganisation du sens et à un nouveau processus sémiotique : l'interprétation est un processus qui ne cesse jamais. Il paraît alors déplacé, dans cette situation, de parler comme le fait Katherine Hayles de « génotexte » ou de « phénotexte » à propos de lignes de code numérique. Il s'agit d'un point de vue égocentrique inadapté.

3 La lecture d'une oeuvre intermédia programmée.

3. 1 Cas d'une œuvre non numérique.

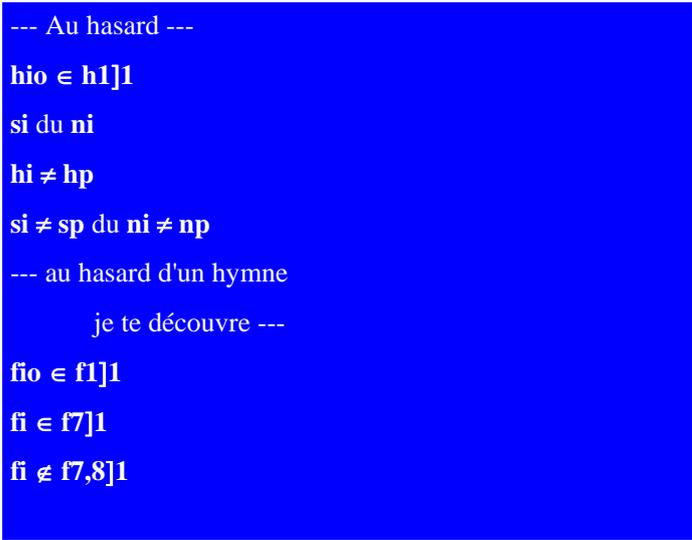
Certains auteurs, tel Florian Cramer¹⁰, considèrent que le médium numérique n'existe pas et que les littératures programmées avec ou sans ordinateur sont équivalentes parce que le programme peut être stocké sur support électronique ou dans un livre et parce que ses instructions peuvent être exécutées par un sujet humain ou un ordinateur. Ce point de vue mésestime la modification que l'ordinateur fait

⁹ Sylvie Leleu-Marviel, « Les désarrois du « maître du sens » à l'ère numérique », *Hypertextes, hypermédiats : créer du sens à l'ère numérique*, H2PTM'03, Hermès, Paris, 2004, pp. 17-34.

¹⁰ Florian Cramer, « Über Literatur und Digitalcode/ Digital Code and Literary Text », *POesIs. Ästhetik digitaler Poesie, The Aesthetics of Digital Poetry*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004

subir à la relation entre le signe et le dispositif technique qui le produit et l'influence de cette modification sur la lecture.

En 1978, j'ai conçu des poèmes programmés destinés à un lecteur humain et non à un ordinateur. Ces programmes étaient exécutés directement par le lecteur. Ce n'est que dans un second temps qu'ils ont été portés, en 1979, sur ordinateur. Les résultats de lecture et le statut du programme lui-même diffèrent grandement entre les deux versions du poème, devrais-je dire entre les deux poèmes. L'interprétation est très différente car le programme, le corps du texte-auteur, est, dans la forme papier, visible de l'interprétant, du lecteur, et pas dans la forme électronique. La relation qui relie l'inscription à son niveau performatif est alors très différente.



```
--- Au hasard ---  
hio ∈ h1]1  
si du ni  
hi ≠ hp  
si ≠ sp du ni ≠ np  
--- au hasard d'un hymne  
je te découvre ---  
fio ∈ f1]1  
fi ∈ f7]1  
fi ∉ f7,8]1
```

Figure 1 : partie programmatique à lire de Hymne à la femme et au hasard, Ph. Bootz, 1978¹¹.

Pour le lecteur, le programme est à la fois visible et actif en littérature programmée non informatique. Il peut alors être interprété pour lui-même, indépendamment de son caractère performatif, lui-même interprétable, ce qui laisse au lecteur une très large autonomie dans l'exécution de ce programme : il est libre d'en suivre ou non les règles, et peut décider de calculer une solution programmée présentant une plus ou moins grande adéquation à l'intention de l'auteur. Le processus de production du texte-à-voir ne dépend que du seul lecteur. Il est l'unique co-auteur de celui-ci.

Dans cette situation, le lecteur est face à deux textes : le programme et le texte-à-voir actualisé par la lecture. Pour lui, le programme est actuel et, initialement, le texte-à-voir virtuel, il est actualisé par la lecture. On peut alors considérer que le lecteur se trouve en position « latérale » sur l'axe de la génération : il peut voir et interpréter chaque élément de cette séquence, y compris son activité de génération.

¹¹ On trouvera une analyse, une version numérique et une autre imprimable de ce poème dans *alire7*, MOTS-VOIR, Villeneuve d'ascq, avril 1994, numéro repris dans le CDROM *Le Salon de Lecture Electronique*, MOTS-VOIR, 1995.

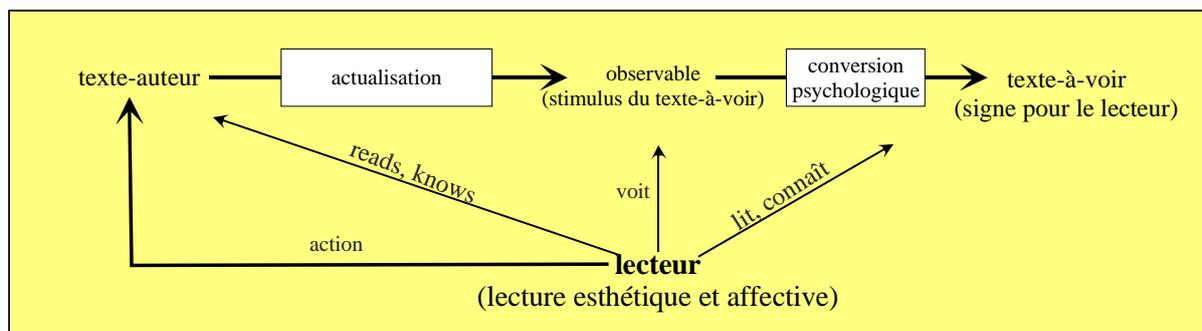


Figure 2 : la situation du lecteur devant une œuvre programmée non numérique.

3. 2 Cas d'une œuvre numérique.

La situation est totalement différente dans un médium informatique. Le lecteur n'est plus en situation transversale et un processus technique complexe apparaît. Il existe ici un fossé, un « gap sémiotique » entre le texte-auteur et le texte-à-voir parce que les significations et intentionnalités portées par l'un et l'autre peuvent différer de façon significative et que cette différence ne peut être comblée par un acte de lecture qui les engloberait en un tout.

Le texte-auteur est constitué des matériaux que l'auteur inscrit et qui font sens pour lui. Il ne s'agit pas d'une entité culturelle car elle dépend de la compétence technique de l'auteur. Pour un programme donné, le texte-auteur peut être la structuration spatio-temporelle pour un auteur ou le script pour un autre. Dans le cas d'une page HTML, il peut s'agir du rendu dans un navigateur spécifique pour l'un ou du code de la page pour l'autre. Le rendu dépend de nombreux paramètres, mais ce qui compte dans l'esthétique intentionnelle de l'auteur n'est pas la réalité objective du rendu mais uniquement le texte-auteur. On ne peut expliquer la communication par une œuvre sans prendre en compte cette donnée : la communication ne se fonde pas sur une réalité objective mais sur l'imaginaire, ou plus exactement sur l'interprétation d'une réalité, un point de vue.

Pour la machine, le texte-auteur n'est pas un signe, ni, généralement, une donnée ou une instruction. Toute une série d'opérations telles que la compilation et l'édition des liens le transforment en un objet purement technique opérationnel pour la machine et qui a perdu tout caractère de signe pour l'auteur comme pour le lecteur. Ce code binaire est l'input d'une chaîne technique qui intègre la transmission de données permanentes sur support numérique et qui aboutira, en output, à la production d'un événement observable par le lecteur : un transitoire observable, état transitoire et observable du programme en cours d'exécution. Ce transitoire observable n'est toujours pas un signe pour le lecteur mais le matériau à partir duquel le lecteur reconnaîtra par construction cognitive et décision sémiotique les stimulus du texte-à-voir. Dans ce processus de génération du texte-à-voir à partir du texte-auteur, le lecteur ne perçoit pas le texte-auteur et ses degrés de liberté sont limités par la reconstruction imaginaire qu'il se fait de celui-ci à partir d'indices présents dans le texte-à-voir. Pour lui, le texte-à-voir est désormais actuel et le texte-auteur virtuel, généralement sans possibilité d'actualisation. Le texte-auteur peut dès lors contenir

des niveaux esthétiques que je qualifierais d'inlisibles parce qu'ils ne se révèlent pas directement à la lecture, laissant le lecteur, pour partie, aveugle du fait du gap sémiotique.

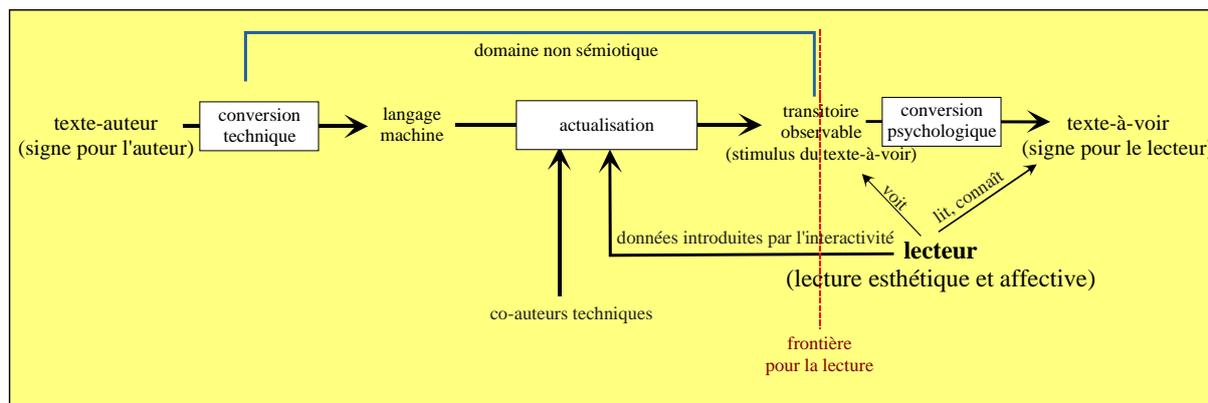


Figure 3 : situation du lecteur devant une œuvre programmée numériquement.

Dans certains cas, très rares, le texte-auteur et le texte-à-voir sont confondus, même dans un dispositif numérique. Jim Rosenberg¹² a ainsi pointé la possibilité de construire directement le texte-à-voir de ses œuvres à l'aide d'un langage graphique comme squeak. Mais cette opportunité risque fort de n'être que passagère, rien n'assurant que le rendu esthétique des fonctionnalités demeurera identique au cours du temps malgré les changements de systèmes d'exploitations. On risque fort d'assister progressivement à une dérive esthétique du texte-à-voir alors que le texte-auteur demeure la version initiale du poème. Par ailleurs, Même sous squeak, un programme qui comporterait des niveaux esthétiques transcrits sous forme de règles (algorithmiques ou paramétrées) non directement explicitées sous forme de médias ne permettrait pas de visualiser ces niveaux dans le texte-à-voir.

Dans la quasi-totalité des cas, le texte-auteur demeure invisible au lecteur. Même lorsque le lecteur peut accéder au code source, comme c'est le cas pour une page HTML, il ne possède pas l'assurance que ce code constitue le texte-auteur et, en tout état de cause, la lecture du code n'est plus la lecture de la page. Il s'agit d'une opération différente, à visée totalement documentaire, orientée vers la connaissance, déconnectée de toute activité esthétique. Autant la page peut apparaître comme un supersigne, pourvue qu'elle est d'un niveau sémantique et d'un niveau esthétique indépendants, autant le code ne peut être qualifié de supersigne en absence de tout niveau esthétique. Par ailleurs, il fournit la connaissance d'une structure de l'information, pas du niveau sémantique auquel donne lieu le montage occasionné par la lecture de cette structure.

Ainsi, ces deux opérations diffèrent et je qualifierai de « méta-lecture », la lecture à visée purement documentaire du code HTML. Le sujet qui s'y adonne tient,

¹² Jim Rosenberg, « Questions about the second move », *Cybertext, yearbook 2002-2003*, Research Centre for Contemporary Culture, Université de Jyväskylä, 2003, pp. 83-87.

dans la situation de communication par l'œuvre, une position de méta-lecteur¹³. Il est un observateur privilégié, observateur du moteur génératif et de l'activité de lecture qui en découle. Un méta-lecteur ne réalise pas une lecture esthétique, il ne lit qu'à un niveau cognitif dans l'intention de comprendre un fonctionnement d'ordre mécanique. Il lit le côté performatif de l'œuvre et tente de combler le gap sémiotique. La méta-lecture ne peut donc se distinguer de la lecture que lorsque le texte-auteur ne se retrouve pas dans le (transitoire)¹⁴ observable. Lecture et méta-lecture constituent deux pôles différents dans le médium informatique mais qui sont confondus dans la lecture traditionnelle telle qu'elle s'applique sur un livre, un texte oral ou un film.

Dans notre exemple, lorsqu'il est lu, le code HTML se trouve en situation de paratexte pour la page HTML, il constitue un document sur l'œuvre et non une partie du texte-à-voir. Notons que dans certains cas, ce code peut contenir des commentaires qui en font une partie cachée du texte-à-voir destinée aux plus curieux. Dans ce cas, la lecture du code participe également pour partie à la lecture de l'œuvre.

La génération adaptative constitue un exemple de projet esthétique dans lequel le texte-auteur comporte des niveaux qui ne sont pas accessibles à la lecture mais le sont à l'analyse d'un méta-lecteur. Ces niveaux ne sont qu'indiqués par des variations du transitoire observable lorsque le programme s'exécute sur des machines différentes. Un générateur adaptatif, dans le sens où j'utilise ce terme, réalise des mesures en cours d'exécution et adapte en conséquence le comportement du programme, de façon à ce que le transitoire observable obéisse à des règles esthétiques abstraites que je qualifie de méta-règles car elles s'imposent aux règles fonctionnelles du programme. Il s'adapte donc à la machine et non au lecteur comme dans le fait d'ordinaire un programme adaptatif. Ce faisant, le programme peut être amené à modifier, selon la machine, la nature même des médias du transitoire observable. Une telle œuvre n'est plus gouvernée par une sémiotique des médias ou d'un intermédia au sens de Philadelpho Menezes, mais par une logique temporelle a-media des comportements, même si celle-ci, au final, s'incarne dans un transitoire observable intermédia. Le générateur adaptatif inaugure une esthétique qui n'est plus fondée sur les médias mais sur la logique temporelle.

¹³ Ce concept a été introduit pour aborder l'esthétique de la frustration. Voir Philippe Bootz, « adaptive generators and temporal semiotics », colloque e-poetry 2003, Morgantown, disponible sur http://transitoireobs.free.fr/theories_auteurs/theorie_bootz/adaptive_generator_web_fichiers/frame.htm

¹⁴ le terme est ici mis entre parenthèses car, dans la plupart des cas, l'observable n'est pas transitoire. Il s'agit par exemple d'un texte imprimé.

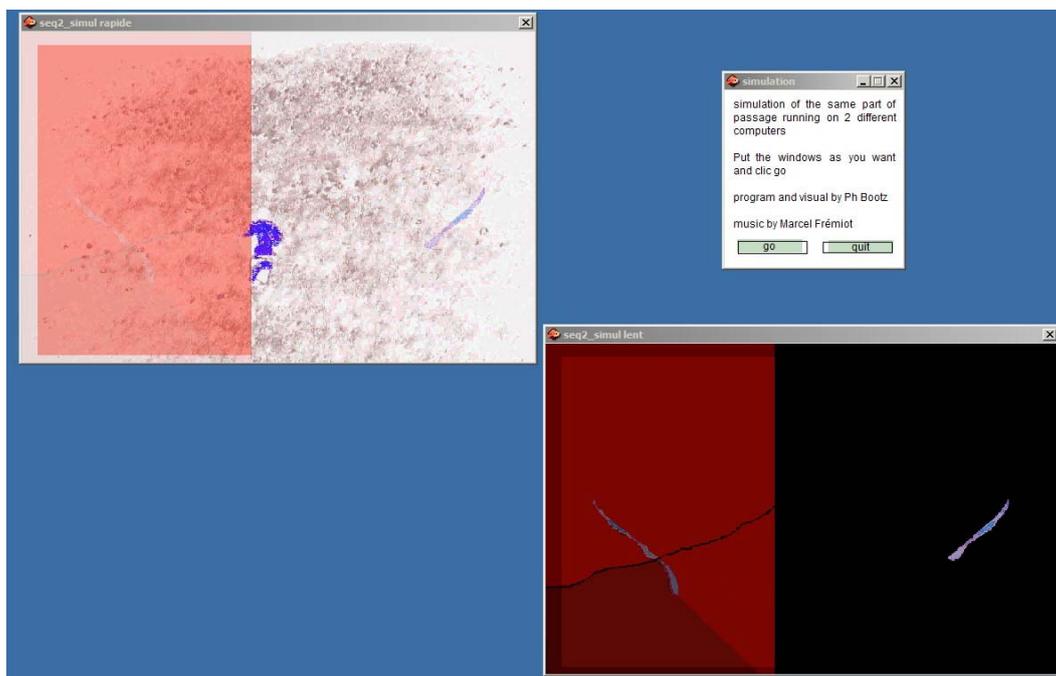


Figure 4 : un exemple de générateur adaptatif dans divers contextes : *simulation*¹⁵

D'autres créateurs du collectif Transitoire Observable utilisent également des niveaux esthétiques inlisibles. Ainsi Alexandre Gherban, dans *la colonie*¹⁶, utilise une architecture de comportements d'automates cellulaires pour réguler et orchestrer les formes visibles dans le transitoire observable selon des règles de transfert de paramètres esthétiques.

Dans ces œuvres, seuls l'auteur et un méta-lecteur au fait du programme et ayant l'habitude de l'œuvre, l'ayant vu fonctionner dans des contextes divers, peuvent percevoir le niveau esthétique inlisible. Tout un chacun peut tenir le rôle de méta-lecteur, mais pas durant la lecture. Parfois, le sujet peut basculer entre lecture et méta-lecture au cours de la même lecture.

La méta-lecture permet d'accéder à d'autres niveaux inlisibles de l'œuvre, en confrontant notamment les connaissances acquises lors de la lecture avec les informations données dans des paratextes. Ainsi, dans les œuvres de l'esthétique de la frustration, l'activité de lecture et les réactions du lecteur sont-elles utilisées comme signes dans l'œuvre. Un tel signe est inlisible car, contrairement au phénomène de double-lecture¹⁷ avec lequel il ne faut pas le confondre, aucun indice dans le texte-à-voir ne laisse percevoir ce niveau de signification. Dans ce signe, l'activité de lecture est iconique d'un comportement humain face à une autre situation que l'œuvre reproduit en métaphore. Il s'agit souvent du rapport de l'homme à sa langue.

¹⁵ Philippe Bootz, *simulation*, *DOC(K)S nature* série3 n° 34/35/36/37, AKENATON, Ajaccio, 2005

¹⁶ Alexandre Gherban, *La colonie, alire12*, MOTS-VOIR, Villeneuve d'Ascq, 2004, cédérom.

¹⁷ Philippe Bootz, "der/die leser ; reader/readers", article bilingue allemand/anglais, in F. Block, C. heibach, K. Wenz (éds), *p0es1s. Asthetik digitaler Poesie, The Aesthetics of Digital Poetry*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Deutschland, 2004, pp. 93 – 121.

L'exécution du programme peut également constituer un signe inlisible de l'œuvre. Dans ma pratique d'auteur, il est toujours considéré comme iconique de l'impossibilité à construire l'éternité. Le comportement temporel et esthétique du transitoire observable se modifie au cours du temps du fait de la modification du contexte technique, même sans génération automatique de matière sémiotique. La perte objective de contrôle de l'auteur sur le transitoire observable et, par contraste, l'intention qu'il a de maintenir un projet esthétique défini et reconnaissable, définissent un conflit entre l'intention et le fait, conflit iconique au processus humain de construction/destruction de l'éternité et qui ne se manifeste qu'à l'exécution. La chose qui s'y construit ne demeure pas fidèle à sa forme native observée par l'auteur.

La totalité de la situation de communication entre l'auteur et le lecteur par l'intermédiaire de l'œuvre peut constituer un signe inlisible. L'impossibilité dans laquelle se trouve la génération, même adaptative, de présenter proprement le projet de l'auteur, tout simplement parce que ce projet est inscrit dans le texte-auteur et non le texte-à-voir, répond à l'incompréhension du lecteur dans l'esthétique de la frustration. Même si, en tant qu'auteurs, nous sommes incapables de laisser des traces fidèles, incapables d'exprimer proprement nos intentions et sentiments dans ce médium, même si, comme lecteurs, nous sommes inaptes à voir et comprendre l'activité de création, si nous jouons parfois l'œuvre sur un mode purement ludique, sans en rencontrer la réalité artistique, la communication qu'elle instaure crée quelque chose de nouveau et d'unique qu'un méta-lecteur peut observer et à quoi il peut donner un sens.

Ainsi, le gap sémiotique et le pouvoir performatif du médium numérique permettent d'explorer de nouvelles voies esthétiques inlisibles dans lesquelles l'individu n'est plus, dans son activité de lecture, le destinataire final de l'œuvre. Il demeure destinataire de niveaux « classiques » de cette œuvre portés par les médias qui s'actualisent dans le transitoire observable. Le lecteur lit, et l'œuvre est aussi faite pour cela. L'individu, en tant que méta-lecteur, demeure également destinataire d'autres niveaux de l'œuvre, plus performatifs, liés au dispositif de communication et non plus directement aux médias. Le dispositif numérique objective les limitations intrinsèques du pouvoir de préhension de la lecture. Il lui manque ce don d'ubiquité que possède le programme et lui permettrait de rapprocher texte-auteur et texte-à-voir. Il lui manque également la perception technique de l'événement qui lui permettrait de percevoir la réalité performative de l'exécution, la transformation qu'elle instaure sur le texte-à-voir, la manipulation qu'elle effectue sur l'activité ergodique de lecture et les données entrées. Ainsi, la distance technique opérée entre par le médium entre texte-auteur et transitoire observable objective le gap sémiotique.

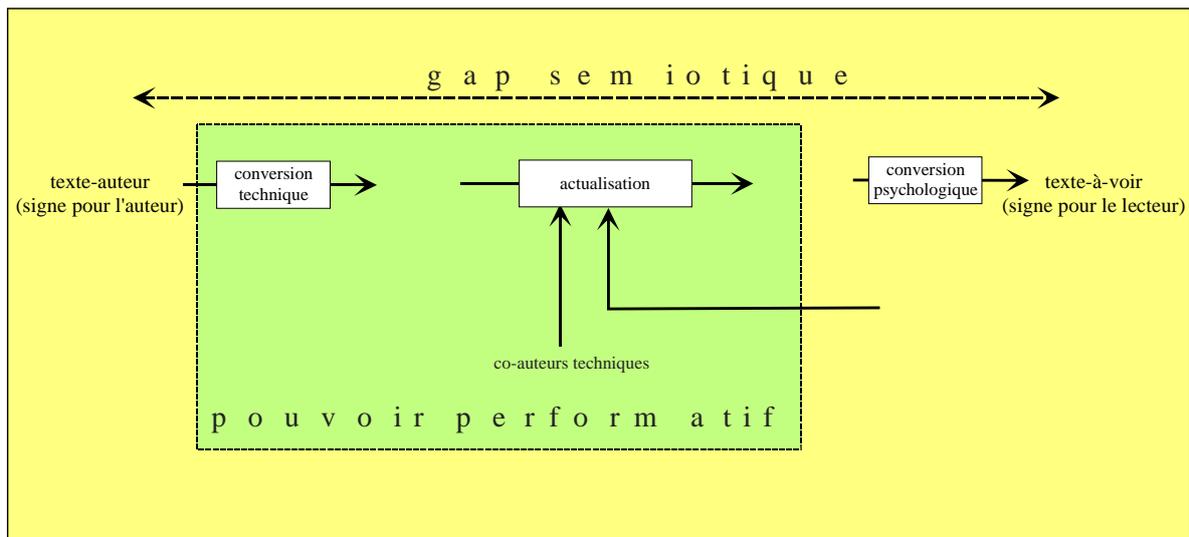


Figure 5 : les conditions de l'inlisibilité dans le médium numérique

Enfin, l'entité réellement destinataire des niveaux esthétiques les plus profonds¹⁸ de l'œuvre n'est plus l'individu dans son activité privée, qu'elle soit de lecture ou de méta-lecture, mais un collectif. Les variations à la fois synchroniques et diachroniques ne peuvent plus être perçues qu'à ce niveau. Dans le médium numérique, lecture, méta-lecture et limitation de la compréhension individuelle construisent, en quelque sorte, un lecteur-réseau pour lequel le sens naît d'une circulation plus que d'un partage. Contrairement à l'interprétation Peircéenne, la lecture individuelle ne construit plus une instance du sens qui permettrait, par sémiologie infinie, de décrire en extension ce sens. Elle ne construit, dans l'œuvre numérique, que l'instance d'une actualisation transitoire de ce sens et il faut une infinité synchronique et, surtout, diachronique, de sémiologies infinies pour, maintenant, parcourir ce sens en extension.

¹⁸ Ce qui ne signifie pas nécessairement les plus importants, il n'y a pas a priori de hiérarchie à établir entre les niveaux esthétiques lisibles dans le texte-à-voir et les autres, inlisibles, qui sont inscrits dans la profondeur du dispositif et non à la surface de l'écran.