



HAL
open science

La poésie numérique espagnole sur les réseaux sociaux : un nouveau style populaire

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. La poésie numérique espagnole sur les réseaux sociaux : un nouveau style populaire. Proteus-Cahiers des théories de l'art, 2023, 20. hal-04318579

HAL Id: hal-04318579

<https://hal.science/hal-04318579>

Submitted on 1 Dec 2023

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.

La poésie numérique espagnole sur les réseaux sociaux : un nouveau style populaire

Lucie Lavergne (Université Clermont Auvergne, 4280 CELIS)

Résumé

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

Summary

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

that social medias enable. It is a multifaceted, multi-space object, in a way, which implies the reader, and gives a popular dimension to the poetic text, which goes together with the feminist speech in Elvira Sastre's poetry.

Mots clés : Poésie digitale espagnole ; Elvira Sastre ; popularité ; multimodal ; *followers*

Key Words : Digital spanish poetry ; Evira Sastre; popularity ; multimodal; *followers*

La poésie digitale espagnole publiée sur les réseaux sociaux (Facebook, Instagram, Twitter et Youtube) qui connaît aujourd'hui en Espagne une popularité sans précédent, instaure, avec la poésie traditionnelle, une rupture fondamentale qui ne tient pas qu'au bouleversement des modes de diffusion¹ et à l'inévitable élargissement des rôles des auteurs et des lecteurs qui en découle, mais à la reconfiguration de l'objet « poème » lui-même. D'une part, comme le souligne Yves Jeanneret², « les médias informatisés accumulent des signes régis par plusieurs principes d'organisation visuelle à la fois. [...] Sur les réseaux, ceux qui pratiquent l'écrit sont par nécessité à la fois lecteurs, scripteurs, documentalistes et éditeurs ». Réciproquement, la fréquence des publications, l'impression de spontanéité qui en découle, invitent les lecteurs (devenus *followers*) à transmettre (en « commentaires ») leur expérience de réception des textes, leur soutien, encouragements, ou remerciements. Or, ceci nous semble d'autant plus remarquable du point de vue de l'écriture poétique elle-même, que ces processus impliquent un changement de la nature même du poème, désormais objet poétique digital et pluriel.

Les circonstances d'écriture, de diffusion et de réception invitent à reconsidérer ses limites, à questionner sa nature et ses modes d'apparition *via*, notamment, une intermédialité prépondérante, dans l'association de texte(s) et d'image(s). La nouvelle mise en forme du texte, inséparable de l'interface choisie par le réseau social (Facebook et Instagram, par exemple, accordent des places différentes au texte et à l'image), invite à considérer conjointement l'écriture, son support et leur réception. Le texte est parfois précédé d'un titre ou phrase introductive (par exemple, sur Facebook, le « statut » choisi par l'auteur du compte depuis lequel il est posté), d'une date qui lui est inévitablement rattachée (même si un même document peut être « partagé » plusieurs fois), d'une mise en page fixe, et de commentaires (laissés par les lecteurs) situés, selon les réseaux sociaux, sous ou à côté du document en lui-même. On peut également savoir combien de « *likes* » lui sont associés. Cette mise en forme sans laquelle ne se laisse pas voir le texte entraîne une mouvance des « seuils ³ » entre textes et paratextes, et invite à repenser les limites de l'objet poétique dans lequel sont imbriqués, de fait, des objets textuels, iconographiques,

¹ Cette poésie pouvant être ensuite éditée sur papier, comme c'est le cas des poèmes d'Elvira Sastre, publiés par la prestigieuse maison d'édition Visor Poesía.

² Yves JEANNERET, « Écriture et multimédia », *Histoire de l'écriture*, Anne-Marie CHRISTIN (coord.), Paris, Flammarion, 2001, p. 398.

³ Au sens de Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Édition du Seuil, 1987.

tabulaires, etc. S'interroger sur le style d'un tel objet remet donc fondamentalement en cause les conceptions traditionnelles individuelles du style.

Depuis le Romantisme, en effet, les définitions du style sont centrées sur l'individualité d'un sujet⁴. Ainsi, Roland Barthes, cité par le *Dictionnaire du littéraire*⁵, y voit la « marque de l'individu ». Le *Dictionnaire des termes littéraires* décrit le style comme la « manière d'écrire propre à une personne ⁶ ». Ces définitions personnelles et individuelles semblent devoir être remplacées, pour ce qui est de la poésie digitale, par une conception polymodale et plurielle (renvoyant à plusieurs instances) du style qui oblige à considérer l'objet poétique selon des critères nouveaux, non seulement linguistiques, qui tiennent compte de la particularité de la poésie digitale en tant qu'objet littéraire, mais aussi, comme nous allons le voir, comme phénomène sociétal.

En effet, certains chercheurs, souhaitant répertorier les invariants stylistiques de la poésie digitale espagnole, ont prêté au lexique une attention particulière, se cantonnant à une conception univoque – et, à notre sens, inopérante pour la poésie digitale – de l'objet littéraire. Ainsi, Francisco José Sánchez expose la méthode qu'il a choisie⁷ :

Nous allons prêter notre attention à une série d'indicateurs clé. Premièrement, il nous faut obtenir un pourcentage de vocables, c'est-à-dire de termes notionnels par rapport au total des mots employés dans un corpus. [...] Le pourcentage de vocables s'obtient en divisant le nombre total de vocables par le total d'unités lexicales, pour ensuite multiplier le résultat par 100⁸ :

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

⁴ Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 206.

⁵ ARON Paul, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 569.

⁶ Hendrik VAN GORP, Dirk DELABATISTA, Lieven D'HULST, Rita GHESQUIERE, Rainier GRUTMAN et Georges LEGROS, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2005, p. 457.

⁷ Francisco José SÁNCHEZ, « Análisis de la riqueza léxica de los poetas 'millennial'. Primera aproximación », in *Nuevas poéticas y redes sociales*, Remedios SÁNCHEZ (coord.), Madrid, Siglo XXI, 2018, p. 175-186. Francisco José SÁNCHEZ reprend la méthode d'Humberto LOPEZ MORALES.

⁸ *Op. cit.*, p. 179. Nous traduisons. « Nos interesa obtener el porcentaje de vocablos, esto es, de palabras nocionales sobre el total de palabras empleadas en un corpus. [...] El porcentaje de vocablos se obtiene dividiendo el número total de vocablos entre el total de unidades léxicas para después multiplicar el resultado por 100 ».

Après une étude de cas sur le poète digital Defreds, le critique conclut : « *A priori*, ces données aboutissent à un indice de richesse lexicale remarquablement bas. [...] Nous voyons qu'elles sont au niveau d'étudiants préuniversitaires ⁹».

Si la méthode de calcul adoptée n'est pas sans intérêt – l'étude de la diversité lexicale d'un texte ayant toute sa place dans une lecture critique de celui-ci – elle n'est utilisée ici que pour émettre un jugement de valeur et pose *a priori* que qualité poétique équivaut à « richesse lexicale », valorisant par conséquent des poésies denses sur le plan lexical, au détriment de formes plus étendues ou qui font des mots un autre usage¹⁰. La répétition lexicale, dont on ne peut nier, nous semble-t-il, la valeur poétique, est ainsi invisibilisée en tant que telle, voire dénigrée. Par ailleurs, les spécificités formelles (l'intermédialité, notamment) de la poésie digitale sont totalement passées sous silence. Bref, l'usage d'une telle méthode nous semble tout à fait contestable pour qualifier la *qualité* d'une œuvre littéraire, *a fortiori* digitale (et il est bien dommage que ses adeptes n'en fassent pas d'autres usages).

Par ailleurs, il est également éclairant de s'interroger sur la comparaison, effectuée par Francisco José Sánchez, avec des « étudiants préuniversitaires ». Les « préuniversitaires » sont des élèves de l'enseignement secondaire, parmi lesquels une partie seulement se rendra à l'université. En fait, cette désignation d'une population, à la fois par sa jeunesse et par son niveau culturel supposément limité, révèle surtout une conception binaire de la culture, divisée entre culture des élites et culture populaire, comme étudiée par Pierre Bourdieu dans *La distinction*¹¹. Ce que semble dire, au fond, Francisco José Sánchez, c'est que la poésie digitale (de par sa « pauvreté lexicale »), n'est pas digne d'une culture d'élite¹² - s'opposant par là-même à la « véritable » poésie, publiée sur papier. Il nous semble essentiel de questionner la validité de cette dichotomie et de se demander dans quelle mesure (et de quelle manière) la poésie digitale est « populaire ¹³».

⁹ *Idem.*, p. 181. « *A priori*, estos datos arrojan un índice de riqueza léxica llamativamente bajo. [...] vemos que están al nivel de estudiantantes preuniversitarios ». Nous traduisons.

¹⁰ On imagine que la « poésie pure », de J. R. Jiménez, ou de J. Guillén, par exemple, obtiendrait une excellente note au contraire, par exemple, de poèmes expérimentaux comme ceux de Juan Eduardo Cirlot qui ont pour point de départ un terme dont l'ordre des lettres est ensuite modifié pour créer d'autres vocables.

¹¹ Pierre BOURDIEU, *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

¹² En soi, la « pauvreté lexicale » de la culture populaire reste à démontrer, notamment si l'on tient compte de la diversité des codes langagiers (verlan, argots, emprunts aux langues étrangères, etc.).

¹³ Elle est aussi appelée « pop » par N. REGUEIRO-SALGADO, « Poesía juvenil *pop* : temas, recursos formales y estrategias para llegar al lector joven », *Ocnos*, n°17, 2018, p. 68-77.

Dans les définitions proposées par le CNRTL, l'adjectif « populaire ¹⁴ » est rattaché au substantif « peuple » (« qui appartient au peuple, qui le caractérise, qui est répandu parmi le peuple »), terme qui renvoie d'abord aux « couches les plus modestes de la société » (par opposition aux « gens cultivés et [à] la bourgeoisie »). Les sens qui suivent adoptent différentes perspectives entre ce « qui est accessible au peuple, qui est destiné au peuple » d'une part, et ce qui « procède du peuple » d'autre part, ces deux points de vue se rejoignant potentiellement derrière l'expression « qui a la faveur du peuple ¹⁵ ». On peut ici penser à la diffusion virale de certains textes – et poèmes – sur les réseaux sociaux¹⁶. En outre, la diffusion d'une « culture populaire » engendre la « popularité » de son auteur. Si le premier sens de ce substantif¹⁷ (annoncé comme désuet et précédé de l'abréviation « vx ») réfère à une volonté de manipulation du peuple : « manière d'agir d'une personne qui cherche à gagner la faveur du peuple, du plus grand nombre », le second sens définit plus largement « popularité » : « faveur du peuple, crédit dont dispose auprès du peuple, du plus grand nombre, une personne connue et appréciée par lui ». A chaque fois, cependant, dans ces deux définitions, « peuple » ne renvoie plus uniquement aux couches basses de la société mais à sa majeure partie (par l'expression « du plus grand nombre »). On passe donc d'une conception excluante socialement (et potentiellement péjorative) du « populaire », comme rattaché aux couches inférieures de la société, à une conception englobante, renvoyant à la majorité, voire à une volonté de s'adresser à l'ensemble de la société. Ainsi, la poète Elvira Sastre qui diffuse sa poésie sur support digital est qualifiée d'« icône » dans un documentaire, diffusé sur Arte, consacré aux femmes de l'année 2022¹⁸. Elle lit sa poésie lors de spectacles ou shows produits en Espagne et en Amérique Latine¹⁹ ce qui suppose une transgression des frontières non

¹⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/populaire>

¹⁵ On peut penser ici aux questionnements soulevés par Theodor W. ADORNO au sujet de « l'industrie culturelle » et de la « culture de masse », soit produite pour les masses. *La Dialectique de la raison* (avec Max HORKHEIMER), Paris, Gallimard, 1974.

¹⁶ On peut penser à la diffusion du poème viral Ben Clark publié en 2011 dans un texte intitulé « El fin último de mi blog » étudié par Daniel ESCANDELL-MONTIEL dans « Yo escribo porque retuiteo tu poema : el semionauta y la autoría de Ben Clark », in Remedios SÁNCHEZ (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales*, op. cit., p. 263-273.

¹⁷ <https://www.cnrtl.fr/definition/popularité>

¹⁸ *Progrès ou recul? Les femmes en 2022*, émission diffusée le 23 décembre 2022 : https://www.arte.tv/fr/videos/105617-002-A/twist/?fbclid=IwAR0dC2Pn9F73DQ5fyqBu3DYvrhXelp_Kh607n4e5238fXxWGfxeF2ZoX20. Consulté le 21 mars 2023.

¹⁹ Nieves GARCÍA PRADOS, «Las redes sociales y la nueva poesía: el uso del 'fenómeno fan' para la enseñanza inclusiva de una lengua extranjera», *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, op. cit., p. 294.

seulement entre pays, mais aussi sociales et culturelles, qui limitent d'ordinaire la poésie à un public restreint.

Nous défendons l'idée que la spécificité de cette poésie digitale est précisément de faire correspondre un évincement des frontières sociales, politiques, institutionnelles, culturelles, au déplacement de frontières internes à l'objet littéraire. Si son « style » n'est plus à chercher seulement du côté du texte produit, mais plus largement de la pluralité modale spécifique de sa mise en forme et en ligne (sur internet), il est intrinsèquement lié à cette « popularité » que permettent les réseaux sociaux.

Prenons pour exemple des publications d'Elvira Sastre sur Facebook en 2021 et 2022. La plupart sont composées d'un texte introductif (en prose) qui précède une photographie de texte poétique (écrit et publié par E. Sastre), donc une plurimodalité. Les caractéristiques de la photographie du poème sont à prendre en compte : cadrage, qualité de l'image (nette ou partiellement floue), couleurs et filtres utilisées. Le poème est d'emblée doté d'une présence au monde radicalement différente de l'écriture poétique verbale « traditionnelle²⁰ ». Ainsi, une mise en forme récurrente est le cadrage de biais, posant le texte en diagonal (sans coïncidence entre les limites de la photographie et celles – qu'on ne voit pas toujours – de la page ou du livre photographié). En découle l'impression d'une photographie prise rapidement, de manière inopinée et spontanée. Par ailleurs, l'écriture elle-même adopte les codes de l'image (prépondérance des poèmes courts, globalement perceptibles d'un regard, par exemple). Ces porosités intermodales se combinent à un jeu de déplacements des points focaux du discours poétique. C'est-à-dire que l'on trouve sur la page Facebook d'Elvira Sastre plusieurs mises en forme différentes et que les lieux occupés par ce qu'on peut appeler « poème » différent, plusieurs types de discours occupent, différemment selon les publications, plusieurs « zones » ou espaces sur la « page Facebook ».

Dans certains cas, le poème (généralement : court et photographié) constitue de manière incontestable le document principal de la publication. Il se trouve alors précédé

²⁰ Cette présence particulière de l'image est étudiée par Jacques Leenhardt dans « L'écrit et la violence de l'image », in Michael NERLICH (ed.), *Texte-image*, Université de Berlin, 1990, p. 9 : « Par 'violence' on entendra la force spécifique de ce qui est là, *sur l'image*, présent d'une présence que le langage cherche à faire sienne dans son élaboration et qui s'y refuse cependant, par nature ».

d'un texte contextualisant. C'est notamment le cas de la publication, le 1^{er} juin 2021, d'un poème de quatre vers qui s'apparente à un aphorisme²¹ :

A la maldad se lo perdona todo
A la bondad, en cambio
No solo se le exige bondad:
Se le exige perfección²².

Le poème est suivi de la signature d'Elvira Sastre, ce qui lui donne un caractère éminemment personnel²³, en dépit de l'absence de première personne dans ces quatre vers dominés par la tournure impersonnelle²⁴. C'est dans le texte « accompagnateur » et contextualisant que l'on trouve, en revanche, les marques d'une subjectivité : « Llevo un tiempo pensando sobre esto y no conseguía ponerle palabras para entenderlo. El otro día hablé de ello con mi psicóloga y al llegar a casa pude hacerlo²⁵ ». Or, ce faisant, ce texte apporte également un contenu sémantique propre, absent du poème. Il prolonge et inverse le constat amer effectué dans le poème, en proposant une conclusion optimiste : « Pero también creo que el beneficio es mayor. Al final, el que vive en paz sabe cómo hacer para no escuchar los disparos. Estamos en continuo aprendizaje hasta el día que sabemos que nos vamos a morir y seguimos intentando hacerlo bien²⁶ ». Malgré la forme stricte de l'aphorisme dont les caractéristiques formelles (vers courts articulés par des liens logiques marqués, notamment une dichotomie) délimitent un espace poétique « fermé » et autosuffisant, le texte qui l'accompagne ouvre la création poétique sur une réflexion collective. Cette publication a, par ailleurs, obtenu un total de 36 000 *likes*²⁷. La pensée de l'autrice elle-même, est présentée comme découlant d'une interaction avec autrui (la psychologue), diffuse, transmissible, et, sans doute aussi, discutable. Le dialogue établi entre la prose et les vers, par l'interaction d'espaces poétiques pluriels, permet la

²¹ Plusieurs invariants de la poésie numérique souvent repérés par les critiques se trouvent dans ce poème : opposition binaire voire manichéenne, dimension philosophique, ton de vérité générale (notamment avec l'article défini : « la bondad »).

²² « A la méchanceté, on pardonne tout / De la bonté, en revanche / on exige plus que la bonté / on exige d'elle la perfection ». Nous traduisons.

²³ Pour Béatrice FRAENKEL, l'apparition de la signature dans l'histoire de l'écriture correspond à un moment où « l'individu entre de plus en plus profondément dans l'ordre scriptural », « la signature se verra dotée d'une fonction d'expression particulière » (« La signature », in *Histoire de l'écriture, op. cit.*, p. 325).

²⁴ En espagnol « se » suivi de la 3^{ème} personne du singulier.

²⁵ « Cela fait un moment que j'y réfléchis et je n'arrivais pas à y mettre des mots pour le comprendre. L'autre jour, j'en ai parlé à ma psychologue et, en revenant chez moi, j'ai pu le faire. » Nous traduisons.

²⁶ « Mais je crois aussi que le bénéfice est plus important. Finalement, celui qui vit en paix sait comment pour ne pas écouter les coups de feu. Nous sommes en apprentissage continu jusqu'au jour de notre mort et nous continuons à essayer de le faire bien ». Nous traduisons.

²⁷ C'est bien supérieur aux autres publications de l'auteure (généralement, autour de 4000 ou 5000 « likes »).

confrontation de rythmes et donc d'un style composé, polymorphe. La confrontation des voix et des tons, des syntaxes (brièveté elliptique vs développement imagé), permises par la mise en forme digitale (sur Facebook) du poème semble constituer une caractéristique stylistique primordiale, en lien direct avec la diffusion du texte poétique, la conception de celui-ci comme « ouvert » et, donc, sa définition comme « populaire ».

Ainsi, les cas sont nombreux où le poème n'est pas seulement contextualisé mais également interprété, expliqué. Par exemple, la publication sur Facebook du 20 mars 2022 est constituée de la photo d'une page de livre où est inscrite la phrase : « amar el mar y quedarme con la herida ». Ce poème à la fois très court et allusif est constitué de deux propositions dont on ne perçoit pas immédiatement le lien logique²⁸ mais dont l'enchaînement est basé sur un jeu sonore à partir des lettres du mot « mar » (répétées dans les verbes « amar » et « quedarme »), ce qui ne laisse pas de doute quant à son caractère poétique. Or, le long texte qui accompagne ce poème en propose un commentaire métaphorique, voire allégorique, d'où se dégage également une certaine poéticité :

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

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

No recuerdo el día en el que escribí esta frase, pero soy capaz de oler la sensación que me llevó a ella porque siempre está conmigo. Escribo para entenderme. Escribo para poder ver a través del bosque. Por eso amo el mar, pero me quedo con la herida²⁹.

²⁸ La conjonction « y » a-t-elle une valeur de simultanéité temporelle ou de conséquence ? Cette « blessure » est-elle aisément identifiée par le lecteur, comme le suppose l'article défini (« la ») ?

²⁹ « En moi, habite une forêt d'arbres touffus qui compliquent l'avancée. Ils sont placés de telle manière que la seule chose qu'ils permettent, c'est de s'arrêter, d'observer, et d'attendre. Je suis consciente de ma complexité : j'y habite. Je me connais chaque jour parce que chaque jour je découvre quelque chose de nouveau et, de ce fait, lors de périodes sinueuses, je suis arrivée faible au bout de la nuit. Je n'écris pas un roman : je traverse une forêt. Je grimpe aux arbres, je m'égratigne les chevilles dans les ronces, je vois des oiseaux qui élèvent mon regard avec douceur. Je marche lentement mais je ne m'arrête pas. Je saisis l'air et je continue à traverser ma forêt. Je me traduis.

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

On retrouve fréquemment cette diffusion, ou contagion du « poétique » chez Elvira Sastre, d'un « espace » à l'autre. Ce que nous identifions comme une porosité des frontières en textes et hypertextes aboutit aussi à une caractéristique stylistique prépondérante. C'est aussi une manière d'ouvrir le discours poétique à une réflexion qui, en quelques sortes, le déborde et est susceptible d'acquérir une dimension politique. Ainsi, la publication du 15 mars 2021 se compose d'un texte en prose – dont, là encore, on notera qu'il est riche en comparaisons, répétitions et échos sonores³⁰ – illustrant le quatrain suivant (poème photographié) :

El amor también es
Tener la constancia
De que todo sigue en su sitio
Cuando yo vuelvo a casa³¹

Les deux textes, partiellement redondants³², ont tous deux une dimension poétique. Mais alors que le poème en vers implique la locutrice à la première personne du singulier, sa dimension personnelle faisant écho à l'esthétique intimiste de son support visuel (texte manuscrit, signé à la main, sur un papier de couleur rose-orange dont la couleur évoque un peu celle du papier kraft, donnant l'impression d'être griffonné rapidement), le texte

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

³⁰ « Un amor sano es ese que te ofrece tranquilidad, que no despierta a tus demonios, uno en el que puedes marcharte sin temor a que cuando vuelvas todo esté descolocado. Uno en el que no sea necesaria nuestra presencia para asegurarlo. Un amor, en definitiva, que se quede dormido como un animal sin miedo ». « Un amour sain est celui qui t'offre de la tranquillité, qui ne réveille pas tes démons, un amour où tu peux partir sans craindre que tout soit sans dessus-dessous à ton retour. Où notre présence n'est pas nécessaire pour l'assurer. Un amour, finalement, où on peut s'endormir comme un animal sans crainte ». Nous traduisons.

³¹ « L'amour, c'est aussi / avoir l'assurance / que tout demeure en place / quand je reviens chez moi ».

³² Par exemple, la phrase « uno en el que puedes marcharte sin temor a que cuando vuelvas todo esté descolocado » est une répétition (sémantique, et non lexicale) du vers 3 du poème.

prose est rédigé à la deuxième personne, laquelle possède, en espagnol, une valeur généralisante qui implique le lecteur³³. Le texte en prose propose un discours analytique et généralisant, invitant là encore le lecteur à la réflexion. Il ne s'agit donc pas tant d'une dualité entre texte poétique et texte non poétique (ou secondaire) que d'un objet poétique multifacétique, multi-espaces en quelques sortes, qui, *via* cette pluralité, implique le lecteur et confère une dimension populaire au discours.

C'est d'autant plus le cas que le thème du poème, à savoir : la vie de couple et le sentiment amoureux, dont Raquel Lanseros observe qu'il reste l'une des thématiques principales de la nouvelle poésie digitale³⁴, est de nature à susciter une réaction du lectorat. La poète défend un amour, ni passionnel, ni violent, marqué par la stabilité (« *sigue en su sitio* », « *vuelvo a casa* »). En cela, elle s'oppose à une manière d'aborder l'amour comme une passion, caractérisée par la douleur, ou bien encore par le conflit³⁵ que l'on trouve chez d'autres poètes numériques. On peut se demander si l'adverbe « *también* » (v. 1) ne fait pas indirectement allusion à ces conceptions de l'amour par une référence à une expérience partagée (des lecteurs et de l'autrice) mais aussi, sans doute par une sorte d'allusion intertextuelle, puisque c'est une conception que l'on trouve abondamment dans la littérature³⁶. Or, le propos d'Elvira Sastre est justement de dépasser cette conception de l'amour pour la ramener à une expérience du quotidien, dont la caractéristique première (la stabilité) en fait également une condition indispensable de la pensée féministe.

En Espagne, en effet, Elvira Sastre est aussi l'une des porte-paroles du mouvement féministe (que ce soit par sa production poétique elle-même ou par ses prises de parole publiques³⁷), ce qui suppose une porosité entre discours poétiques et discours politiques. La « dimension populaire » des thèmes évoqués dans sa poésie permet non seulement la diffusion de ses textes mais également des idées qu'ils véhiculent. La popularité est donc

³³ Dans la langue espagnole familière, la deuxième personne du singulier peut équivaloir à une formule impersonnelle à valeur généralisante.

³⁴ Raquel LANSEROS, « *Tratamiento del amor en la poesía joven española de la era digital* », in *Nuevas poéticas y redes sociales*, *op. cit.*, p. 155-162.

³⁵ *Idem*, respectivement p. 159 et 161. On trouve ces conceptions de l'amour chez nombre de poètes digitaux comme Sara Búho, Irene X, Marwan ou encore César Brandon.

³⁶ Raquel LANSEROS souligne aussi combien la thématique amoureuse telle qu'elle est présente dans la poésie digitale se rapproche de l'amour courtois et d'une littérature datant, donc, du XI siècle.

³⁷ A ce propos, voir le documentaire d'Arte *Progrès ou recul ? Les femmes en 2022*, cité plus haut.

mise au service d'un grand mouvement politique à travers un discours adressé au plus grand nombre.

Cette dimension politique du poétique est particulièrement flagrante dans lorsque le poème est superposé à d'autres modes (sonore et visuel, notamment vidéo). Il est en ainsi du poème « Somos mujeres », écrit à l'occasion de la Journée des Droits des Femmes du 8 mars 2021, lu à voix haute par Elvira Sastre sur fond d'images de manifestations des femmes. On peut déjà noter que ce poème est accessible à partir de Facebook, grâce à un lien vers la plateforme Youtube³⁸, ce qui crée un autre type de fluidité des espaces (cette fois-ci d'une plateforme à l'autre) dans lesquels la poésie peut avoir lieu. Cela correspond aussi à une recherche de visibilité d'un texte étroitement lié à un objectif politique.

Par ailleurs, dans le texte introducteur de la publication, sur Facebook, Elvira Sastre rappelle la manière dont ce poème vidéo a été réalisé : « Hace un año os pedí imágenes de vuestras manifestaciones desde todas las partes del mundo. Hoy, por fin, os puedo compartir este vídeo en el que salís todas vosotras libres, preciosas, valientes y capaces ³⁹».

La lecture de ce poème sur Youtube fait à peu près quatre minutes. Le poème est structuré par l'anaphore de l'impératif à la deuxième personne du pluriel « Miradnos », suivi d'un verbe à la première personne du pluriel (nosotras). Il est donc adressé à l'ensemble de la société, particulièrement à sa part masculine, au nom de l'ensemble des femmes, réunies sous ces verbes pluriels qui les montrent agissantes, pensantes, décidantes. Le poème décrit un processus d'*empowerment*, depuis la violence subie, physique, psychologique ou symbolique (« Somos, también, dolor, somos miedo, somos un tropiezo fruto de la zancadilla de otro que pretende marcar un camino que no existe »⁴⁰), jusqu'à la prise de pouvoir (« nos reconocemos humanas en esta selva que no

³⁸ Le poème est accessible avec le lien suivant :

[https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fyoutu.be%2FrtpuZervcVM%3Ffbclid%3DIwAR0ivGC8WFmg-wanTGnRKz8sMIboASPVM85W-XY18OezvDy6eXd8S1G5GWc&h=AT2VugeRQUVNN0laxuUwVDSbgC2rNzjiK_5KvHOY0_KFCdWdbt3bBv5KHeXxzLwpaGFkmRAMuQVUY4rQhqATIWZCtE32yxx6Pe1UXHWruD7v3d8kdEsiEDPKiW5luFLyuIZI_Eqk6T9YYWY6ew&tn_=-H-R&c\[0\]=AT0fbo-dGfLzQedg8EHOWRP36B0Ma6RpAj5yyeiW84iWueHg01hR-rKkQuyIQsXWL1nD01lphHsSOMdAQGHSwd0xmNQtmfPUenMY1nllZvigZNY1v8f-hH00m60-DTr7v15XB8ielpHxurlpjvh8mbjESuN2ig](https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fyoutu.be%2FrtpuZervcVM%3Ffbclid%3DIwAR0ivGC8WFmg-wanTGnRKz8sMIboASPVM85W-XY18OezvDy6eXd8S1G5GWc&h=AT2VugeRQUVNN0laxuUwVDSbgC2rNzjiK_5KvHOY0_KFCdWdbt3bBv5KHeXxzLwpaGFkmRAMuQVUY4rQhqATIWZCtE32yxx6Pe1UXHWruD7v3d8kdEsiEDPKiW5luFLyuIZI_Eqk6T9YYWY6ew&tn_=-H-R&c[0]=AT0fbo-dGfLzQedg8EHOWRP36B0Ma6RpAj5yyeiW84iWueHg01hR-rKkQuyIQsXWL1nD01lphHsSOMdAQGHSwd0xmNQtmfPUenMY1nllZvigZNY1v8f-hH00m60-DTr7v15XB8ielpHxurlpjvh8mbjESuN2ig). Consulté le 21 mars 2023.

³⁹ « Cela fait un an que je vous ai demandé des images de vos manifestations partout dans le monde. Aujourd'hui, enfin, je peux partager avec vous cette vidéo sur laquelle vous apparaissez toutes, libres, belles, courageuses et capables. » Nous traduisons.

⁴⁰ « Nous sommes également douleur, nous sommes peur, nous trébuchons par les croche-pieds d'un autre qui prétend marquer un chemin qui n'existe pas ». Nous traduisons.

siempre nos comprende pero que hemos conquistado »⁴¹). Est défendue une identité féminine animale (image affectonnée par Elvira Sastre⁴²), forte et indépendante.

Les circonstances de publications de ce poème, non seulement la date, mais aussi la mise en forme, puisque la vidéo montre des pancartes à messages politiques, des femmes défilant pour le 8 mars dans les rues espagnoles, renvoie à cette autre dimension de la présence évoquée plus haut⁴³. Une présence auditive et visuelle, pourvue d'une double existence digitale (Facebook et Youtube), et rendant compte d'une présence physique réelle : la voix est superposée aux images des femmes défilant (présence physique) pour la conception d'un message uni(que) à partir d'une pluralité de discours. Le texte poétique et le discours politique s'imbriquent lorsqu'on entend d'abord des slogans scandés lors des défilés, avant que la voix d'Elvira Sastre ne récite le poème, alors que les slogans sont toujours visibles sur les pancartes. C'est donc, enfin, une présence multimodale (visuelle, auditive, avant d'être textuelle) engendrant une traversée des frontières non seulement textuelles (ou « paratextuelles »), mais sociales : la poésie est donc populaire – au sens noble – véhicule de voix plurielles dont elle se fait la messagère.

Dans les deux cas, il s'agit, fort diversement, de mettre à mal des frontières ou de réinventer d'autres frontières. Le poète est « dans la rue » (réellement ou métaphoriquement, sur Facebook) pour revendiquer un engagement, politiques, philosophiques et/ou idéologiques. En soi, cette revendication de la dimension populaire de la poésie qui situe le poète « parmi le peuple » n'a rien de particulièrement nouveau⁴⁴, mais dans la poésie digitale, cette popularité décroïssonne, désintègre le texte poétique en proposant un objet multifacétique, multimodale et issu d'interaction entre plusieurs instances. L'effacement des frontières littéraires (les limites du texte, du livre, mise en forme éditoriale, etc.) conduit à l'amoindrissement, si ce n'est la dissolution, de frontières dans la nature même des textes (poétique vs non poétique) mais aussi dans les acteurs de ce texte, pour la réalisation d'un message poétique pluriel.

⁴¹ « Nous nous reconnaissons humaines dans cette jungle qui ne nous comprend pas toujours mais que nous avons conquise ». (Nous traduisons)

⁴² Ses poèmes mentionnent à plusieurs reprises la partie « animale » qui sommeille en elle, elle interpelle sa partenaire « mi loba » dans d'autres textes.

⁴³ En référence à l'article de Jacques LEENHARDT dans l'ouvrage *Texte-image*.

⁴⁴ On peut penser à la fameuse phrase du poète espagnol Miguel Hernández : « A nosotros que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres ».

