De l'Encre à la Lumière, La Poésie Concrète à l'Ère du Design Numérique.

Marie Chevalier

De l'Encre à la Lumière,
La Poésie Concrète à l'Ère du Design Numérique.

Mémoire de DNSEP,
ÉSAD d'Amiens, 2024-2025

Table des matières

Introduction 09

Chapitre I
Traces, ruptures et métamorphoses du langage écrit. 015

Partie 1
Aux origines de la poésie concrète. 017

a — Définition et histoire de la poésie concrète. 019

b — Défier les conventions traditionnelles de la poésie littéraire. 029

c — Un langage universel. 037

Partie 2
La poésie concrète dans l'espace imprimé. 043

a — Une forme écrite du langage exclusivement typographique. 045

b — Les choix typographiques dans la poésie concrète. 053

c — Lieux et formats, l'exposition de la poésie concrète : entre éditions, revues et galeries. 057

Chapitre II
Du papier à l'écran, redéfinir l'expérience poétique 061

Partie 1
Vers une démarche numérique. 063

a — De la page à l'écran. 065

b — De la matérialité à l'immatérialité, une poésie intransposable sur papier. 073

Partie 2
Création, réception et perception à l'ère numérique. 079

a — Une révolution des outils créatifs. 081

b — De l'auteur au programmeur : vers une reconfiguration de l'acte d'écriture. 087

c — De nouveaux espaces de création. 093

Partie 3
L'expérience de la poésie concrète dans le contexte numérique. 097

a — Immersion et interactivité. 099

b — Modifications des modalités de lecture. 0107

c — Le rôle actif du lecteur dans l'œuvre. 0109

Chapitre III
Vers un paradigme
de l’écriture poétique
numérique.
0113

0115
Partie 1
La systématisation
de l’écriture poétique
dans la poésie concrète
historique.

0117
a — Les systèmes comme
méthodologie poétique,
premières tentatives.

0131
b— Vers une poésie structurée
par le mécanisme.

c — De la contrainte
à la programmation poétique.
0139

0145
Partie 2
Vers un système visuel
vecteur d'émotions.

0147
a — De l’intuition au système.

b — Systématisation comme
libération ou enfermement ?
0151

c — La typographie comme
langage poétique, déconstruire
la froideur des algorithmes.
0155

Conclusion
0159

0165
Bibliographie
Remerciements
0171
Colophon
0175

Introduction

Introduction

La lettre, le texte, ont toujours représenté pour moi bien plus que de simples vecteurs de communication. Je les perçois comme une matière vivante, un matériau à explorer.
Une machine à écrire, déposée entre mes mains presque par hasard, a marqué ma première rencontre avec ce que j'ai identifié plus tard comme de la poésie concrète. Cette manière de créer, dans l'instant, où les mots semblaient danser sur la page, a nourri une fascination durable pour les possibilités offertes par la typographie : ce langage visuel où chaque lettre, chaque espace blanc, porte un sens qui dépasse la lecture.

Mon intérêt pour la typographie s'est ancré dans cette tension entre le texte comme langage et le texte comme image. La poésie concrète, par sa capacité à transcender le mot écrit pour en révéler la matérialité, a été un point d'entrée dans cette exploration. Au travers d'une immersion dans ses formes visuelles et dans ses subtilités rythmiques, j'ai découvert un espace où se rencontrent graphisme et littérature.

À l'ère du numérique, cette fascination prend un nouveau souffle. L'écran devient un espace d'expression, où le langage se libère des contraintes de la page imprimée pour s'animer, se transformer, voire interagir avec son lecteur. Mais cette mutation soulève des questions fondamentales : qu'impose la transition du matériel à l'imma-

tériel en poésie concrète ? Et surtout, comment préserver l'essence poétique dans un contexte où les systèmes et algorithmes tendent à en codifier chaque aspect ?

À travers une approche mêlant analyse historique, exploration esthétique et étude des technologies émergentes, nous examinerons comment la poésie concrète s'est adaptée aux nouveaux supports et a étendu ses frontières créatives. L'ambition de ce mémoire est de tracer un pont entre les expériences typographiques d'hier et les innovations numériques d'aujourd'hui, afin d'enrichir notre compréhension de cette pratique artistique.

Ce mémoire se déploie en trois chapitres. Le premier, portant sur les origines et les concepts fondateurs de la poésie concrète, souligne l'importance de la typographie dans sa matérialité. Le deuxième explore les conséquences du numérique sur cette forme d'expression, en mettant en lumière la révolution des outils et la participation active du lecteur ; j'y explore les interactions entre la poésie concrète et les technologies numériques, en analysant comment ces dernières réinterprètent des notions fondamentales comme la matérialité, la structure et la lisibilité. Enfin, le troisième chapitre propose une réflexion sur la systématisation de la poésie concrète, en interrogeant sa relation entre systèmes et créativité.

Ce voyage, oscillant entre tradition et innovation, revendique une approche où l'humain reste au centre des pratiques créatives et expérimentales. Au travers de ce regard, j'espère contribuer à une réflexion sur l'avenir de la poésie concrète, tout en laissant ouvert le champ des possibles pour les créateurs et créatrices de demain.

Chapitre I — Traces, ruptures et métamorphoses du langage écrit.

Partie 1
Aux origines de la poésie concrète.

a — Définition et histoire de la poésie concrète.

b— Défier les conventions traditionnelles de la poésie littéraire.

c — Un langage universel.

Partie 2
La poésie concrète dans l'espace imprimé.

a — Une forme écrite du langage exclusivement typographique.

b — Les choix typographiques dans la poésie concrète.

c — Lieux et formats, l'exposition de la poésie concrète : entre éditions, revues et galeries.

Partie 1 — Aux origines de la poésie concrète

a — Définition et histoire de la poésie concrète.

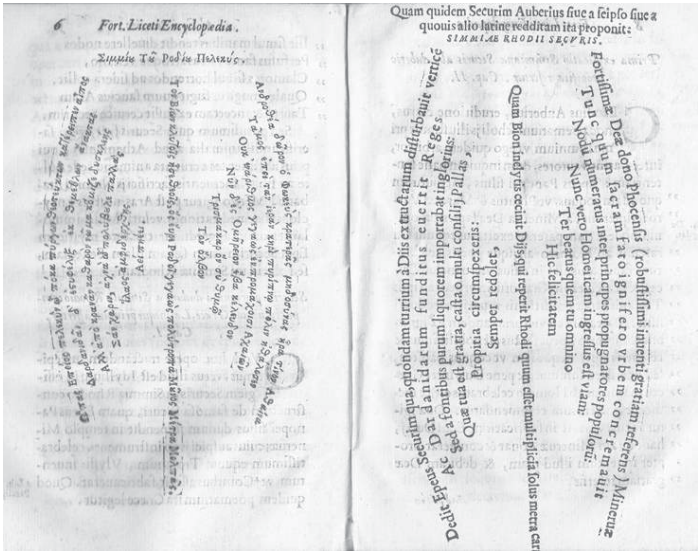
La poésie concrète, se définie comme une forme littéraire, un mouvement poétique qui place l'accent sur la matérialité du langage, cherche à explorer et à subvertir la relation entre la forme et le sens. Plutôt que de se concentrer sur le message que transmet le texte, elle met en lumière sa configuration visuelle, sonore et physique. C'est une forme de poésie expérimentale qui ne fait appel ni à la syntaxe ni au rythme et considère le poème comme un objet sensible indépendamment de son sens. Bien que ce mouvement soit associée au milieu du xxe siècle, ses racines plongent bien plus profondément, dans des expérimentations littéraires et visuelles remontant à l'Antiquité. Ces pratiques ont constamment interrogé et exploré la relation entre la forme et le contenu, jetant ainsi les bases des explorations visuelles de la poésie concrète moderne.

C'est dans les années 1950 que la poésie concrète trouve son nom. Pourtant, cela fait déjà bien longtemps que son histoire a débuté. Dans l'Antiquité grecque, les *Technopaegnia*[1] marquent les premières tentatives de libérer les mots de la linéarité. Les vers y sont soigneusement agencés pour dessiner des objets établissant déjà un lien intrinsèque entre la forme visuelle du texte et son contenu. Les mots sont ainsi disposés de sorte à former des figures symboliques telles que des haches, des ailes ou un œuf. Dans les œuvres de Simmias[2] de

1 Le terme *Technopaegnia* provient du grec ancien, signifiant littéralement «jeux d'art» ou «jeux techniques».

2 Un poète et grammairien grec de la fin du IVe siècle av. J.-C.

Rhodes ou Théocrite[3], par exemple, chaque forme, n'est jamais choisie au hasard : elle reflète l'essence même du poème, fusionnant fond et forme dans une harmonie poétique. Ainsi, un œuf devient à la fois image et symbole de naissance ou de mystère, transcendé par les mots.


Quam quidem Securim Auberius siue a seipso siue a quouis alio latine reddiram ita proponit:
SIMMIAE RHODII SECVRIS.
Fortissimæ Deæ dono Phoenis (robustissimi inuenti gratiam referens) Minerua
Tunc quum sacram fato ignifero vrbem concremauit
Nouis numeratus inter principes propugnatores populoqui:
Nunc vero Homericam ingressus est viam:
Te beatum quem tu omnino
Hic felicitatem
Quam Bion indytis cecinit Dijsqui repert Rhodi quum esset multiplicata solus mecra car
Dolit Epeus Securim quadam turrium à Dis extructarum disturbauit vertice
Ac Dardanidarum fundius euertit Reges.
Ac seqa tonibus parum liquorem importabat ingentes
Quæ tua est gratia, cuius multo consilij Pallas
Propitia circumpexeris:
Semper redolet,
Fort. Liceti Encyclopedia.
6
Σιμμίου τοῦ Ῥοδίου Πελεκύς.

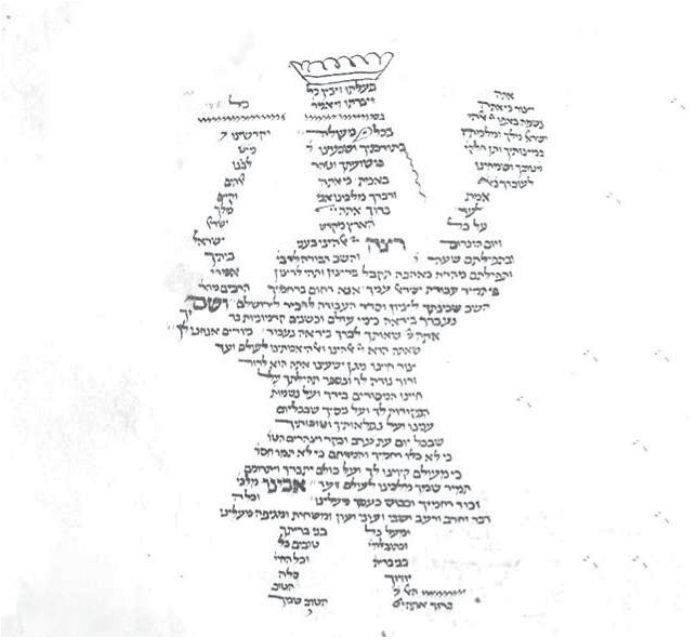
Théocrite, La Hache de Simias, *Idyllia*, 1516, Bibliothèque nationale, Paris, imprimés, réserve.

Les *Carmina Figurata*, quant à eux, s'inscrivent dans une tradition postérieure, celle de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge chrétien. Contrairement aux *Technopaegnia*, ces poèmes ont une dimension encore plus symbolique, souvent intimement liée à la religion chrétienne. Les *Carmina Figurata* exploitent également la forme visuelle du texte, mais les figures qu'ils représentent (des croix, des vases sacrés, ou d'autres symboles religieux) sont destinées à renforcer le message spirituel ou théologique du poème. Chaque figure géométrique ou image est soigneusement choisie pour incarner une dimension sacrée ou mystique. Selon Olivier Deloignon[4], « Ces *Carmina Figurata* nécessitent, en effet, une lecture plurielle car le réseau mnémonique du texte, des poèmes, des figures et de leur ordonnancement est fondé sur des échos, des correspondances, des associations[5]… »

3 Un poète grec, auteur de mimes, d'idylles pastorales et de contes épiques ; considéré comme l'un des sept poètes de la Pléiade poétique.

4 Olivier Deloignon est professeur d'histoire visuelle à la HEAR, enseignant-chercheur et chargé de cours à l'Université de Strasbourg.

5 Olivier Deloignon, *Expériences littéraires et émotions esthétiques dans le monde tardo-médiéval germanique*, 2017. L'édition du *De laudibus sanctæ crucis* de Raban Maur chez Thomas Anshelm, Pforzheim, 1503.



021

Carmina Figurata d'un livre de prières du Festival (mahzor) pour Rosh ha-Shanah, France, XIVe siècle.

Nous comprenons ainsi que dans ces *Carmens*, la forme visuelle devient un vecteur de contemplation spirituelle et d'adoration divine, bien plus qu'un simple jeu formel avec le texte. Ces multiples expérimentations ont ouvert la voie à une approche plus visuelle et profonde de la poésie, influençant des artistes comme Guillaume Apollinaire avec ses célèbres Calligrammes.

Les *Carmina Quadrata*, représentent l'obsession de la perfection poétique. Datant de l'Antiquité Romaine, ils poussent l'exploration typographique encore plus loin en se fondant sur l'ordre et la géométrie. Ces poèmes carrés, où chaque vers compte le même nombre de lettres, forment des blocs de texte d'une perfection aussi fascinante que complexe. Leur symétrie rigoureuse, loin d'être purement esthétique, incarne un souci d'harmonie, comme si le langage lui-même devait s'ordonner. Aldhelm de Sherborne[6], dans ses *Aenigmata*, évoque : « Et ce n'est pas assez d'ouvrir un seul sillon dans les champs, Le chemin s'étend plutôt par un millier de trames, Qui conduisent les justes au faîte du ciel[7]. » Les lignes pouvant se lire de façon horizontales, verticales

6
Aldhelm de Sherborne est décrit comme « le premier homme de lettres anglais »

7
Extrait de Aldhelm de Sherborne, *Aenigmata et griphi veterum ac recentium*, Duaci, s. n, 1604.

et diagonales forment ainsi de multiples chemins de lecture destinés à la compréhension du divin. Ces sortes de mots croisés sont parfois complétés ou remplacés par d'autres circuits définis par des contours spécifiques, les transformant ainsi en *Carmina Figurata*. Dans la plupart des poèmes de Venance Fortuna[8] ou du Raban Maur[9] par exemple, l'accent est mis sur des formes abstraites, parfois évoquant une croix, plutôt que sur des représentations figuratives. Plus captivant encore, certains mots sont composés de lettres monumentales qui contiennent les petites lettres des textes qui les soutiennent. Estelle Zunino[10] explique dans son ouvrage *Conquêtes littéraires et quête spirituelle* que : « L'auteur, s'inscrivant dans la pensée paulinienne qui suppose qu'il est possible d'atteindre l'invisible par les réalités sensibles, y témoigne d'une prédilection mystique pour un monde de signes abstraits qui renvoient les uns aux autres dans une sémiose infinie[11]. »

Les *Carmina Quadrata* sont principalement associés à des auteurs latins comme Optatianus Porphyrius[12] et ont peut-être inspiré les membres de l'Oulipo[13] par cette idée de poésie combinatoire[14], des vers disposés de tels façons qu'il y aurait plusieurs manières de les lire.

Ces trois exemples antiques d'exploration du texte montrent que la manipulation typographique s'inscrit dans une tradition ancienne, où le lien entre le visuel et le verbal a toujours été prépondérant.

Bien que la poésie concrète trouve ses racines dans de nombreuses expérimentations littéraires, qu'elles soient issues du xxe siècle ou de périodes bien plus anciennes, nous ne pouvons oublier qu'elle découle également de l'émergence d'une volonté de déconstruire le langage en tant qu'outil traditionnel de communication littéraire. En effet, le concept central de la poésie concrète repose sur la « matérialité du langage[15] » : les mots ne sont pas simplement des vecteurs de signification, mais aussi des entités physiques dotées de leur propre poids, texture et forme. Ainsi, la poésie concrète se situe au carrefour

8 c'est un poète et un hymniste du VIe siècle.

9 c'est un moine bénédictin et théologien germanique ayant vécu au *Regnum Francorum*.

10 Estelle Zunino est est maître de conférences à l'Université de Lorraine, spécialiste de littérature médiévale italienne.

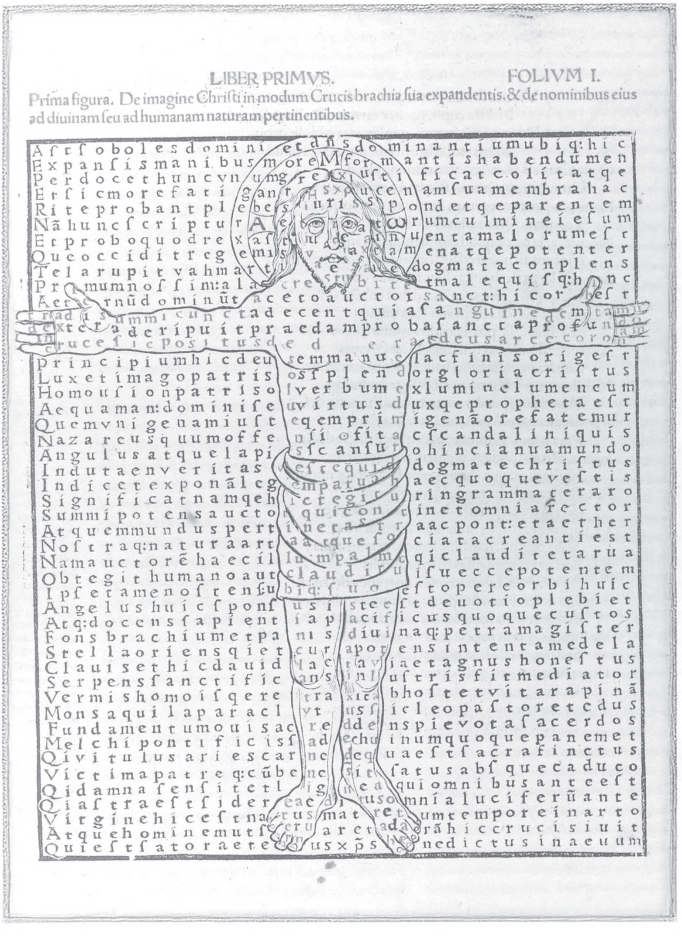
11 Estelle Zunino, *Conquêtes littéraires et quête spirituelle, Jacopone da Todi (1230[?]-1306)*, Paris, Presses Université Paris-Sorbonne, 2013, p.279.

12 Optatianus Porfyrius est un poète latin.

13 (Ouvroir de littérature potentielle)

14 Rucar, Yan, 2011, *Fidget de Kenneth Goldsmith, entre poésie visuelle et norme procédurale*, Protée, 39(1), p.51.

Le Christ bras en croix, Raban Maur, *De laudibus sanctæ Crucis*, 1503, Bibliothèque Nationale, Paris, imprimés, réserve.



LIBER PRIMVS. FOLIVM I.

Prima figura. De imagine Christi in modum Crucis brachia sua expandentis. & de nominibus eius ad diuinam seu ad humanam naturam pertinentibus.

023

I—1—a

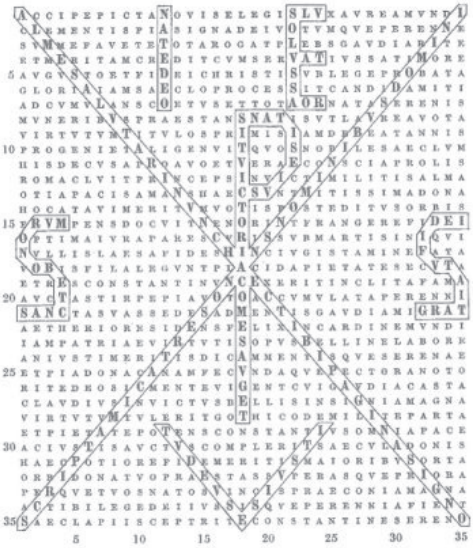


FIG. 12. — Poem VIII.

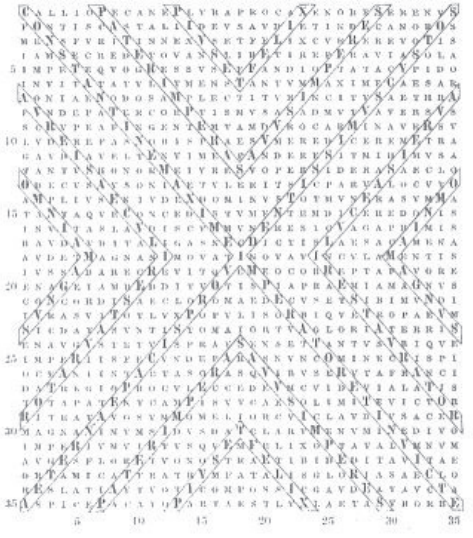


FIG. 5. — Poem X.

de plusieurs interrogations fondamentales sur la nature même du langage, des questions qui étaient déjà au cœur des théories linguistiques et sémiotiques du xxe siècle. Ces réflexions prennent appui notamment sur la distinction entre le signifiant et le signifié, un concept clé introduit par le linguiste suisse Ferdinand de Saussure. Pour Saussure, le signifiant désigne la forme sonore ou visuelle d'un mot, tandis que le signifié correspond à l'idée ou au concept auquel ce mot renvoie. Ce lien entre signifiant et signifié n'est pas naturel, mais arbitraire, ce qui signifie que la relation entre la forme d'un mot et sa signification est construite par convention et peut donc être déconstruite ou réinterprétée. Alors, une rupture entre le signifiant (la forme) et le signifié (le sens) permet aux poètes concrets d'explorer la matérialité des mots sans se limiter à leur sens conventionnel[15].

15
Selon la thèse de Ferdinand de Saussure dans l'oeuvre de Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1916.

En déplaçant l'attention vers la forme physique des mots plutôt que le sens qu'ils veulent transmettre, la poésie concrète s'inscrit dans une recherche d'autonomie du langage. Comme l'a expliqué Décio Pignatari, l'un des membres du groupe Noigandres[16], « le mot est un objet, une chose, et non plus un simple vecteur de communication.[17] » Donc, le mot cesse d'être le simple médiateur d'une idée. Il devient une entité à part entière, dotée d'une puissance qui lui est propre. Les poètes concrets brésiliens considèrent la poésie concrète comme « un art général du mot » conçu, non pas comme un simple substitut du référent, mais en lui-même comme entité autonome[16]. Cette autonomisation du mot que soulèvent les poètes concrets de cette époque rejoint les réflexions plus larges sur la sémiotique et la nature des signes. Par exemple, l'écrivain et sémioticien italien Umberto Eco soutenait dans nombreux travaux que les signes peuvent avoir une vie propre, indépendante de leur fonction de transmission d'un sens unique. Dans la poésie concrète, cela se traduit par une liberté accordée au mot en tant qu'objet visuel, qui peut être interprétée de multiples manières, selon sa forme, sa taille, sa couleur, ou sa position sur la page. Le mot devient alors polysémique, ouvert à une infinité d'interprétations potentielles.

16
La revue-anthologie *Noigandres* a été créée par trois jeunes poètes de São Paulo, Haroldo de Campos, Augusto de Campos et Décio Pignatari en 1952.

17
Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, « Plano-piloto para poesia concreta » (première publication dans *Noigandres, n°4*, 1958), dans *Teoria da Poesia Concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960*, [São Paulo], Duas Cidades, 1975, p.158.

lygia finge

rs ser

digital

dedat illa(grypho)

lynx lynx assim

mãe felyna com ly

figlia me felix sim na nx

seja: quando so lange so

ly

gia la sera sorella

so only lonely tt-

l

Augusto de Campos, «Lygia fingers», dossier *Poetamenos*, 1953, 32,5×21,5cm, collection Mart, archives di Nuova Scrittura, donation Paolo Della Grazia.

I—1—a

Les frères Augusto et Haroldo de Campos, également membres du groupe Noigandres avec Décio Pignatari dont nous parlions plus tôt, sont eux aussi des figures emblématiques du mouvement, et ont poussé encore plus loin cette réflexion sur la matérialité du langage. Leur œuvre majeure, *Poetamenos*, est un manifeste visuel où les mots explosent littéralement sur la page, réduisant le langage à des particules élémentaires. Dans le poème «Lygia Fingers» de *Poetamenos*, cinq couleurs (rouge, bleu, violet, vert et jaune) sont utilisées pour représenter différentes voix lors des performances orales. Ils cherchent à ce que le lecteur ne «lise» plus simplement, mais «voie» et «entende» le

texte dans une expérience quasi-sensorielle. Le poème, écrit en plusieurs langues (portugais, allemand, latin, anglais et italien), crée une texture à la fois visuelle et sonore, entraînant une richesse sémantique qui peut parfois semer la confusion. Le sens de « *Poetamenos* », « Poètemoins », est à comprendre dans l'affirmation d'une poésie radicalement différente de la poésie qui se faisait à l'époque. Pour eux, la poésie n'est plus uniquement un territoire de la pensée abstraite, mais un objet tangible, palpable, qui vit par son interaction avec le lecteur[18].

Le travail des poètes concrets peut également être vu comme une réponse aux préoccupations du xxe siècle sur la communication, le rôle du langage dans une société de plus en plus médiatisée, et la perte de la spécificité du mot face à l'image. Selon Augusto de Campos, la poésie concrète réagit aux défis posés par les nouveaux médias, notamment la communication « instantanée » véhiculée par les slogans publicitaires et les affiches. Ce n'est pas une adhésion à la société de consommation, mais plutôt une prise de recul critique, avec une compréhension lucide des transformations de la communication dans la société[19]. Nous le comprenons en étudiant son poème « LUXO », ou il fait jouer le mot « luxo » (luxe) et le mot « lixo » (immondice). Ce poème est non seulement une exploration visuelle du mot, mais aussi une réflexion sur la superficialité et la brillance trompeuse des sociétés moderne.

18
Dans leur manifeste « *Plano Piloto para Poesia Concreta* » (1958), ils expliquent que la poésie concrète « n'est pas à lire, mais à voir ; elle se situe dans un espace temporel où la perception et l'expérience visuelle priment sur la compréhension linguistique ».

19
Haroldo de Campos, « Evolução de Formas : Poesia Concreta », (1957), dans Teoria da Poesia Concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960, op.cit., p.52.

Augusto de Campos, « LUXO ».

b — La poésie concrète, un mouvement poétique qui défie les conventions traditionnelles de la poésie littéraire.

I—1—b

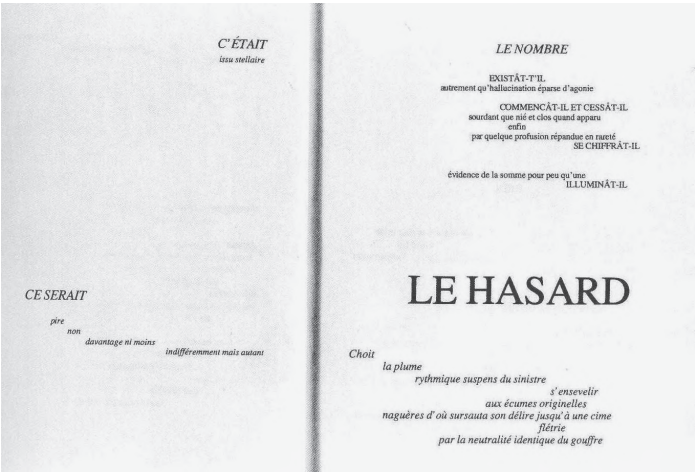
Au croisement des mots et des formes, la poésie concrète se déploie comme un espace où le langage se libère de ses structures habituelles, invitant à une danse visuelle où chaque lettre devient matière, et chaque espace, silence. C'est là. Dans l'ombre de la lettre. Le blanc. Ce qu'on oublie souvent. Ce qui crée l'espace. Et c'est Stéphane Mallarmé et sa vision d'un poème éclaté où le blanc et la typographie jouent un rôle aussi crucial que le mot, qui a anticipé les préoccupations esthétiques des poètes concrets sur le vide. L'utilisation du blanc et de l'espace par Mallarmé a particulièrement influencé la spatialisation du texte chez les poètes concrets. Pour ces derniers, la manière dont les mots et les lettres sont organisés sur la page crée un sens supplémentaire. L'espace vide prend une valeur positive, devenant un élément significatif du poème. Haroldo de Campos déclare, dans un entretien donné à São Paulo en 1992 : « En ce qui concerne les influences, notre père est Mallarmé… Mallarmé, c'est le Dante de notre âge. Sans cette connaissance préalable, on ne peut pas causer… Parce que Mallarmé, c'est le poète qui fait la division des eaux. Pas Mallarmé en général, le Mallarmé du Coup de dés. Le Coup de dés, c'est vraiment la comédie dantesque de notre âge moderne et post-moderne[21]… » Ainsi, Mallarmé et son coup de dés apparaissent comme une référence fondatrice, un pont entre l'esthétique symboliste et les expérimentations radicales de la poésie concrète.

20
Michel Foucault dans, *Les mots et les choses*, 1966, ce poème « annonce une nouvelle lecture de la page, non plus comme un support de texte, mais comme un espace où les mots et les blancs deviennent des éléments signifiants à part entière ».

21
Augusto de Campos, par Jacques Donguy, « Entretien avec Augusto de Campos », São Paulo, 12 mai 1992, dans *Poésure et Peintrie, « d'un art, l'autre », catalogue d'exposition, Marseille, Centre de la vieille Charité, 12 février — 23 mai 1993*, Marseille, Musées de Marseille, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p.374.

Il devait être véritablement déconcertant, pour le lecteur de l'époque, de plonger dans ce texte de dix pages où les mots, loin de s'aligner docilement les uns à côté des autres dans une ordonnance familière, se déployaient sur la page de manière apparemment aléatoire. Ces pages, considérées comme un tout, défient les conventions typographiques, où l'espace traditionnel de la page est déjà radicalement réinterprété. Certains mots se dressent, fièrement isolés, sur des fonds plus blancs que noirs, imprimés dans un ensemble de dix typographies différentes, mêlant majestueuses capitales et variétés de bas de casse, tant romaines qu'italiques. Et ce texte, dépourvu de ponctuation, s'écoule avec fluidité, presque au sens propre, en une seule et longue phrase, comme un interminable vers qui embrassait l'espace tout entier.

Comme dans le poème de Mallarmé, où le lecteur est libre de naviguer à travers les pages en construisant son propre parcours de lecture, la poésie concrète exige souvent une lecture active et non linéaire. Le lecteur devient un participant à part entière dans la création du sens. « La poésie concrète n'est plus faite de vers ou de rimes, mais de mots en tant qu'objets visuels qui flottent sur la page[22]. »



C'ÉTAIT
izzu stellaire

CE SERAIT
pire
non
davantage ni moins
indifféremment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-T'IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENCÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre

(page de droite)
Bernard Heidsieck, page extraite de D2 III, 1958

I—1—b

22. Eugen Gomringer, « vom Vers zur Konstellation. Zweck und Form einer neuen Dichtung », *Augenblick, jahrgang 1 helf 2*, 1955.

(page de gauche)
Stéphane Mallarmé, *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*, 2 juillet 1897, poème typographique, Paris, imprimerie Firmin-Didot.

III

e
c

cla
b
bou

s
s

u
sures

s

STIGMATES

d
e
dé
c
h i
r
u
rures
s

piège d'azur d'ailes damnées

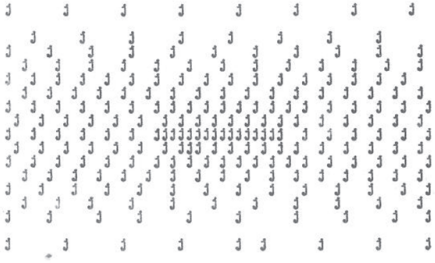
BALAFRES

Gomringer, considéré comme l'un des principaux fondateurs du mouvement, décrit la poésie concrète comme une poésie « idéogrammatique », où les mots sont traités comme des objets visuels qui doivent être « lus » et « vus » simultanément[23]. Cela marque un tournant majeur dans la manière de concevoir la poésie : elle n'est plus seulement un texte à lire, mais un espace à explorer. La poésie classique repose sur une lecture linéaire du texte, de gauche à droite, de haut en bas. Les poètes concrets brisent cette linéarité en explorant des compositions typographiques où les mots peuvent être dispersés sur la page, invitant à une lecture non séquentielle. Cela permet une multiplicité d'interprétations par le lecteur.

Mais les poètes concrets vont plus loin, en s'affranchissant totalement du besoin de représenter une scène narrative. Là où le langage semblait figé, ils en ont dévoilé l'instabilité et le pouvoir de transformation infinie. Le mot n'est plus simple vecteur de sens, il devient surface, relief, et paysage. Ce que nous pensions être un texte devient un territoire à explorer, une carte où chaque détour typographique est une nouvelle possibilité, un geste artistique qui révèle l'invisible, ce qui se cache derrière chaque lettre. Une oeuvre complète.

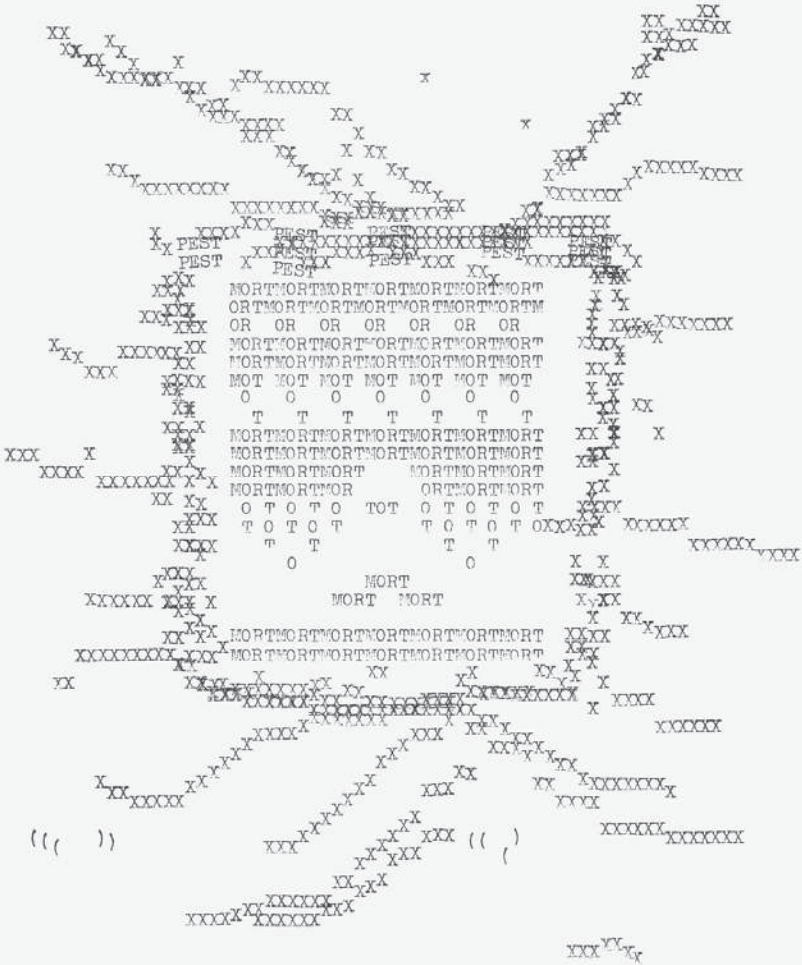
23 Le terme « idéogrammatique » est emprunté à Ezra Pound, en effet, Pound applique ce qu'il nomme la « méthode idéogrammatique » à la composition de ses poèmes, de manière à induire chez le lecteur une expérience qui se fait à travers l'accumulation des détails.

(page de droite)
Ilse Garnier,
« Le blason de la peste », 1964,
dactylographié, 26×19 cm.



(page de gauche)
Pierre Garnier, Ilse Garnier,
Prototypes, Collection
« Spatialisme », 1966,
Livre d'artiste, édition André
Silvaire, Paris, 31×22 cm,
Collection MAMCO, Fonds Poésie
concrète, Steven Leiber.

LE BLASON DE LA PESTE



La poésie classique était souvent perçue comme un art autonome, distinct des autres formes d'expression artistique. Les poètes concrets, en revanche, ont brouillé la frontière entre la poésie et les arts visuels, faisant du poème un objet à la fois littéraire et graphique, qui doit être perçu dans sa totalité visuelle. Les artistes Pierre et Ilse Garnier, avec leurs poèmes visuels, incarnent cette rupture de frontière et font dialoguer la poésie et les arts plastiques, utilisant la typographie pour composer des œuvres qui relèvent à la fois de la poésie et de la peinture.

La poésie concrète s'est émancipée du principe de syntaxe en réinventant la manière dont les mots interagissent sur la page, transformant ainsi le langage en une expérience visuelle et sensorielle. Plutôt que de se plier aux règles établies de la syntaxe, ces poètes ont choisi d'explorer la matérialité même des mots, de jouer avec leur forme, leur espace et leur positionnement. « D2 III » de Bernard Heidsieck, s'affranchit complètement des structures syntaxiques habituelles. Dans cette œuvre, les mots, les lettres sont dispersés sur la page, certains isolés, d'autres regroupés, créant une sorte de collage textuel. Ce choix graphique met en avant le caractère arbitraire des connexions entre les mots, remettant en question l'idée que le sens émerge uniquement de la syntaxe. Heidsieck nous invite ainsi à redéfinir notre rapport au langage, à percevoir chaque mot comme une entité autonome, pouvant évoquer différentes émotions et significations selon son emplacement et son interaction avec d'autres mots.

Ainsi, la poésie concrète ouvre la voie à une exploration radicale de la langue, où l'ordinaire se transforme en extraordinaire. En s'affranchissant des conventions syntaxiques, de rythme, de métrique et de linéarité, ces poètes n'offrent pas seulement de nouveaux modes d'expression, mais aussi des perspectives inédites sur la façon dont nous percevons et ressentons le langage. Loin de se limiter à la communication d'idées, le mot devient un espace de jeu, d'expérimentation et de

contemplation. Par cette approche, la poésie concrète pose des questions fondamentales sur l'essence même du langage, redéfinissant notre rapport à la lecture et à l'écriture.

c — La poésie concrète une émergence de niveau international.

L'un des objectifs principaux de la poésie concrète est de proposer un nouveau mode d'écriture, où la signification ne repose plus uniquement sur la langue parlée, mais sur la perception visuelle. Cela explique pourquoi ce mouvement s'étend si facilement au-delà des frontières linguistiques, réunissant des poètes de divers horizons autour d'un même désir d'expérimentation formelle.

La poésie concrète ne se limite pas à un contexte national ou culturel spécifique ; elle émerge comme un phénomène international, un véritable réseau de voix créatives s'étendant des rives du Brésil à l'Europe, en passant par l'Asie et bien au-delà. Cette dynamique globale illustre non seulement la richesse des échanges artistiques du xxe siècle, mais aussi l'importance d'une vision collective qui transcende les frontières géographiques et linguistiques. Les initiatives sont en effet nombreuses : le Spatialisme en France ; le groupe Noigandres au Brésil, fondé par des figures telles qu'Augusto et Haroldo de Campos ainsi que Décio Pignatari ; les Konstellationen (ou « Constellations ») en Suisse avec Eugen Gomringer ; le groupe VOU au Japon ; la Concrete Poetry aux États-Unis, développée par Emmet Williams ; le cercle de Darmstadt en Allemagne avec Daniel Spoerri, Claus Bremer et Diter Rot ; l'Experimentalni Poezie ou Poésie Expérimentale en Tchécoslovaquie, pendant le Printemps de Prague, avec Josef Hirsal et Ladislav Novák ; la Poésie Évidente,

incarnée par Jiří Kolář ; la Poésie Concrète en Suède, portée par le manifeste d'Öyvind Fahlström ; ou encore Carlo Belloli en Italie…

Au Brésil, la formation du groupe Noigandres marque un tournant décisif dans la poésie contemporaine. Fondé en 1952 par trois poètes, Haroldo de Campos, son frère Augusto de Campos et Décio Pignatari, qui se rencontrent quatre ans auparavant. Ce collectif se veut être un espace d'expérimentation à la fois critique et créative, mené tant individuellement que collectivement. Le nom *Noigandres*, également attribué à leur revue, fait écho à l'œuvre d'Ezra Pound, notamment ses *Cantos*[24]. Selon Jacques Donguy, ce terme est adopté en 1952 pour incarner la quête poétique du groupe : *noi* signifiant « l'ennui » et *gandres*, « le repousser », illustrant ainsi l'idée d'une poésie capable de transcender la monotonie[25].

L'influence du groupe Noigandres ne se limite pas au Brésil. Leur manifeste poétique inspire rapidement des poètes à travers le monde, donnant naissance à des échanges fructueux entre créateurs de divers pays et tissant un réseau international autour de la poésie concrète. Par exemple, Décio Pignatari, figure centrale de ce mouvement au Brésil, effectue plusieurs voyages en Europe entre 1954 et 1956. Lors d'un séjours, en 1955, à la Hochschule für Gestaltung d'Ulm (également connue sous le nom d'École du Nouveau Bauhaus), il rencontre Eugen Gomringer, un poète suisse. Cette rencontre marque le début d'une collaboration intellectuelle majeure. À son retour au Brésil en 1956, Pignatari projette, avec Gomringer, de produire une anthologie internationale de poésie concrète. Bien que cette publication ne voie jamais le jour, cette initiative témoigne de l'ampleur des échanges et de l'effervescence intellectuelle qui entouraient le mouvement. Par ailleurs, le titre proposé par les poètes brésiliens, « Poésie Concrète », est adopté par Gomringer lui-même, renforçant ainsi l'identité de ce courant artistique, qui transcende les frontières géographiques et culturelles.

24 Le terme « Noigandres » provient du *Canto xx* d'Ezra Pound et fait allusion à l'interrogation d'Emil Levy, le plus grand spécialiste à l'époque du provençal, sur le sens du mot « Noigandres » dans un poème d'Arnaut Daniel. Ce mot fut choisi par les poètes du groupe comme symbole de la recherche poétique

25 Jacques Donguy, *Une génération, 1960-1985*, Paris, Henry Vernier, 1985, p.11. Dans un autre ouvrage, Jacques Donguy fournit une série d'interprétations fortes intéressantes sur ce mot.

Pourtant, malgré ce terme unificateur, chaque poète ou groupe conserve ses spécificités. Eugen Gomringer, par exemple, préfère tout de même la notion de Constellations pour décrire son propre travail, en référence directe à Mallarmé. Il voit dans la constellation une forme typique de son approche : un ensemble de mots ou d'éléments épars qui, comme des étoiles, créent un sens dans leur agencement spatial. Cette diversité de terminologies montre que, bien qu'unis par des préoccupations communes, les auteurs de la poésie concrète cherchent à exprimer, chacun à leur manière, la matérialité du langage et son potentiel visuel. Gomringer écrit : « La constellation est la possibilité la plus simple de créer une poésie reposant sur le mot. Elle englobe un groupe de mots comme un certain nombre d'étoiles : elle devient constellation. La constellation est un ordre et en même temps un espace de jeu avec des grandeurs fixes. La constellation est fixée par le poète, qui détermine l'espace, le champ des forces, et en désigne les possibilités. Le lecteur, le nouveau lecteur, accepte le sens du jeu. Avec la constellation, on met quelque chose au monde. La constellation est une réalité en soi, et non un poème sur quelque autre chose[26].»

La poésie concrète devient non seulement internationale (ses auteurs sont souvent des voyageurs polyglottes), mais aussi supranationale : un mot anglais ou français, choisi pour son impact visuel ou ses sonorités, peut être *perçu* aussi bien en Amérique du Sud qu'au Japon. Il en résulte que la poésie concrète et spatiale n'est pas véritablement traduisible, mais bel et bien transmissible[27].

Le développement de la poésie concrète est également lié à la mise en place de réseaux internationaux qui permettent le partage d'idées et de pratiques. Des revues comme *Les Lettres*[28] en France et *Noigandres* au Brésil servent de plateformes pour publier et diffuser les travaux des poètes concrets. Pierre et Ilse Garnier, par exemple sont les premiers à faire connaître, en

26 Eugen Gomringer, « vom Vers zur Konstellation, Zweck und Form einer neuen Dichtung », *Augenblick, jahrgang 1 helf 2*, 1955.

27 Idée extraite de l'article « Poésie concrète et spatiale », écrit par Pierre Garnier en 1970, dans Communication et Langage, No.5, p.13-25.

28 La revue *Les Lettres*, dirigée par Pierre et Ilse Garnier, constitue le pivot central de la poésie spatiale, un mouvement qu'ils fondent ensemble dans les années 1960.

France, toutes les formes de poésie concrète qui existent à travers le monde, en multipliant les contacts et les projets avec des poètes venus des quatre coins du globe. Ces revues permettent aux artistes de s'influencer mutuellement, établissant ainsi un dialogue créatif qui renforce la portée mondiale de la poésie concrète.

Ainsi, l'émergence internationale de la poésie concrète illustre une volonté collective de réinventer le langage en s'attaquant aux conventions traditionnelles et en embrassant la diversité des influences culturelles. Par la multiplicité de leurs formes et de leurs approches, ces poètes ouvrent la voie à une forme d'art qui, tout en étant profondément ancrée dans un contexte historique, aspire à toucher l'universel. Les noms de Gomringer, Pignatari, Fahlström, et bien d'autres résonnent à travers les continents, rappelant que l'art, dans sa quête d'expression, est un langage partagé, un pont entre les cultures. Le mouvement transcende ainsi les frontières géographiques et linguistiques pour proposer une réflexion universelle sur la matérialité du langage.

Partie 2 — La poésie concrète dans l'espace imprimé.

a — Une forme écrite du langage exclusivement typographique.

La poésie concrète ne se limite pas à l'espace abstrait du langage ; elle se déploie dans l'espace physique de la page. Les poètes concrets exploitent les choix typographiques et les expérimentations graphiques pour donner forme à leur poésie. Chaque poème devient ainsi une véritable composition visuelle, où la lisibilité traditionnelle peut être délibérément sacrifiée au profit de l'impact graphique. Dans ce contexte, le rôle de l'imprimeur, des éditeurs et des formats d'édition devient essentiel, car ils participent activement à la matérialisation de l'œuvre. La poésie concrète est une rencontre entre les mots et la page, où le texte cesse d'être un simple vecteur de sens pour devenir une forme, une texture, un espace. Les structures typographiques qui y prennent vie sont des jeux subtils entre les lettres et le vide, des paysages de signes où la signification se dissout souvent dans le visuel. Chaque structure typographique devient une respiration unique, une composition où l'équilibre entre plein et vide raconte une histoire en soi.

En design graphique, et en composition de manière plus générale, la grille est omniprésente. Elle constitue une base, un point de repère, une méthode, une manière de faire. Dans les poèmes concrets, la grille joue un rôle similaire : elle impose au poème un cadre rigide, une géométrie tranquille. Les lettres y trouvent leur place avec une précision presque chirurgicale, et les mots,

soigneusement alignés, forment des motifs réguliers, figés dans une intemporalité silencieuse. Cette structure respire la retenue où la régularité donne naissance à une poésie de l'attente et du silence.

it

it is here

little

it

it is little

here

it

it was here

little

it is lost

Ian Hamilton Finlay, «Transiently», extrait de *Concrete Poetry A World View* de Mary Ellen Solt, Indiana University Press, 1970.

Eugen Gomringer,
«Vent», 1953, impression
typographique, 48×48 cm.

047

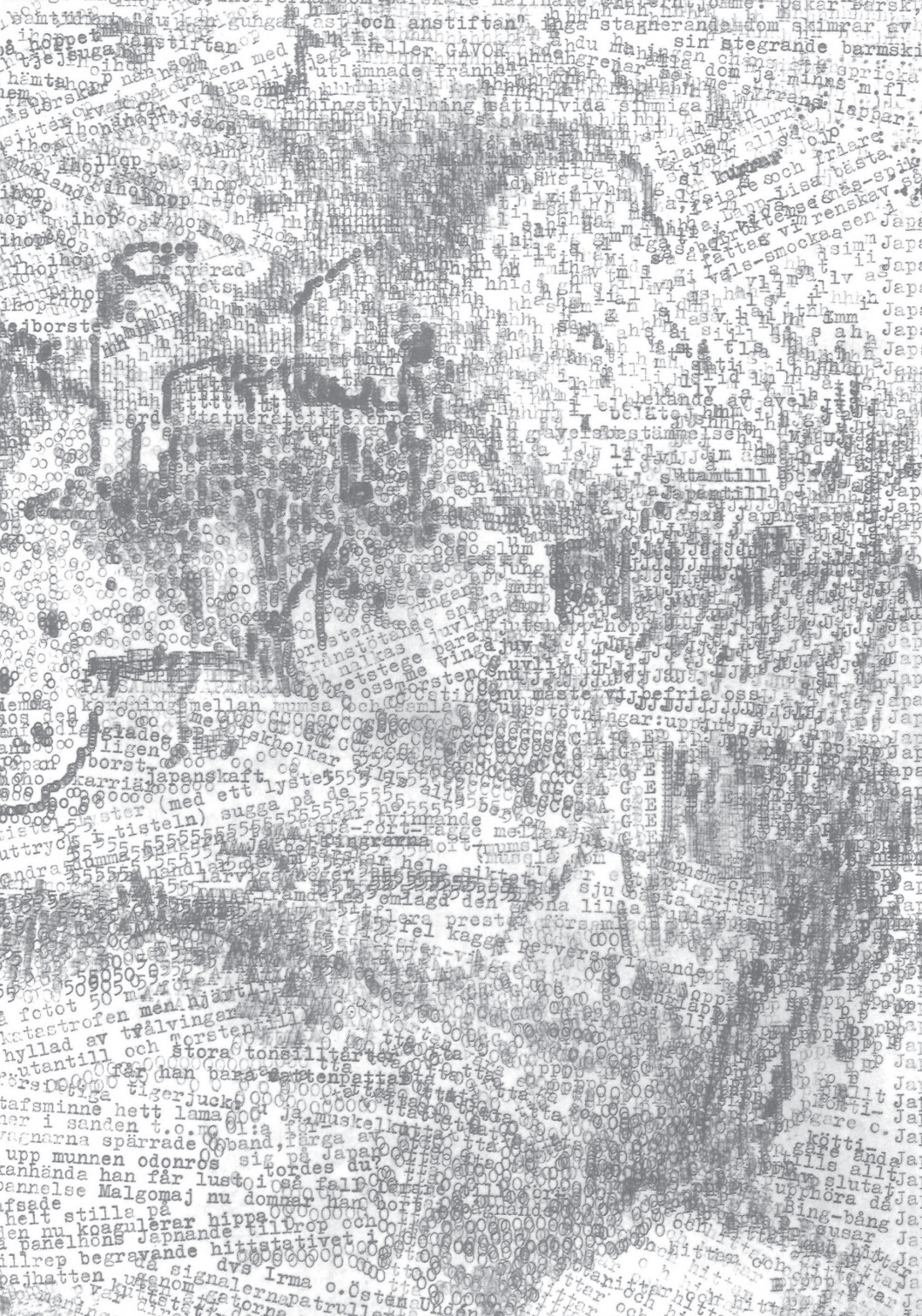
Eugen Gomringer,
«o poem», publié
dans *Die Konstellationen*,
1964, typeset.

I—2—a

Dans ces poèmes, comme ceux d'Eugen Gomringer, le texte se transforme en un tableau minimaliste : chaque lettre devient une petite pierre dans une mosaïque silencieuse. Il s'agit d'un dialogue entre l'ordre et le chaos, où le regard est invité à explorer, à se perdre dans les répétitions. Beaucoup de poètes concrets ont également tiré parti de ce principe de la grille grâce à leur utilisation de machines à écrire, dont les typographies à chasse fixe renforçaient la régularité et la rigueur de leurs compositions.

Tout est une question de densité, d'équilibre. Chaque mot est pensé comme une ligne. Chaque lettre est pensée comme un point. Les poètes ajustent. Les poètes rééquilibrent. Les poètes écrivent comme ils composent, avec une attention presque mathématique à l'équilibre. La densité typographique naît d'un dialogue entre le plein – c'est-à-dire les mots et les lettres imprimés sur la page – et le vide – l'espace blanc qui les entoure. C'est une danse subtile entre ce qui est montré et ce qui est laissé en suspens. Les poètes concrets utilisent cette tension pour donner à leurs œuvres une présence physique. La densité typographique crée également un rythme visuel, une cadence qui guide le regard. Certains poèmes sont denses, presque oppressants, remplis de lettres qui se bousculent, forçant le lecteur à ralentir, à décoder. D'autres, au contraire, sont épars, laissant la page respirer, le lecteur flotter d'un mot à l'autre. C'est une recherche d'équilibre fragile entre l'accumulation et la dispersion, entre la superposition, l'écho des couches, la profondeur. Le poème peut osciller entre ces deux pôles : se charger au point de devenir un mur de texte impénétrable, puis se déliter en un souffle, en une trace. Ce jeu exige une nouvelle manière de lire. Ce n'est plus une lecture fluide, linéaire, mais une lecture qui engage le corps du lecteur. Le regard se pose, se déplace, s'arrête, se perd dans les zones denses, puis s'échappe vers les espaces vides. La densité typographique crée ainsi une expérience physique de la lecture.

Bengt Emil Johnson,
page extraite de *Essäer om Bror Barsk och andra dikter*, 1964.



Nous parlons de lettres, mais chaque typographie contient une quantité de glyphes immensément riche. la ponctuation joue un rôle qui dépasse sa fonction grammaticale traditionnelle. Elle devient un élément visuel, un signe graphique à part entière qui participe à la construction de la forme du poème. Les poètes concrets exploitent la ponctuation non seulement pour structurer ou moduler le sens, mais aussi pour modeler l'espace de la page, rythmer le regard du lecteur, et parfois, pour détourner son usage conventionnel en tant que marqueur de pauses et de transitions. Par exemple, Richard Edson, dans ses « Improvisation », manipule fréquemment les signes de ponctuation comme des unités visuelles indépendantes, leur attribuant un rôle décoratif et structurel. Ses compositions à la machine à écrire transforment des éléments comme les points ou les parenthèses en de véritables motifs géométriques, leur alignement ou leur répétition produit ainsi une texture visuelle. L'absence de ponctuation est également un choix significatif en poésie concrète. Dans un genre où chaque signe typographique est chargé d'une fonction visuelle et symbolique, la suppression de la ponctuation peut souligner le vide, l'ouverture ou la continuité. En l'absence de marqueurs de sens traditionnels, le poème devient un espace où les mots flottent librement, sans contraintes grammaticales, laissant au lecteur la responsabilité d'imposer son propre rythme de lecture.

Richard Edson,
« Improvisation 2 », 1974

Agrandir un mot, c'est lui donner un poids, une gravité ; le réduire, c'est le faire glisser dans le silence. La taille des caractères, loin d'être un simple outil graphique, est un élément sensible qui guide l'œil, module la voix intérieure du lecteur, et réinvente le rythme du poème. Les poètes concrets considèrent la typographie comme un matériau poétique à part entière. L'utilisation des majuscules, des variations de tailles, des lettres en gras ou en italique sont des stratégies visuelles qui renforcent ou modifient la signification du texte. Le mot n'est pas seulement un vecteur de sens linguistique, il est une forme plastique, soumise aux mêmes

règles de composition qu'une œuvre graphique. De nombreux poèmes concrets font l'expérience physique de la taille du texte. Tantôt énorme. Tantôt tout petit. Et tantôt la voilà qui varie. Le poème concret, dans son usage sensible de la typographie, nous invite à réapprendre à voir les mots, à ressentir leur présence ou leur absence, à découvrir que la taille d'une lettre peut être aussi expressive qu'un cri ou qu'un murmure.

Lorsque la taille des mots varie, elle joue aussi avec les hiérarchies du sens. Ce qui est grand attire d'abord l'attention, mais ce qui est petit peut révéler une autre couche de lecture, plus secrète, plus intime. L'alternance entre des mots imposants et d'autres plus discrets créée une tension visuelle sur la page. Les grandes lettres dominent, tandis que les petites se cachent ou se glissent entre elles, comme un jeu de lumière et d'ombre, de force et de fragilité. Ce contraste crée une dynamique où le regard oscille entre ce qui frappe et ce qui se dérobe, entre ce qui s'affirme et ce qui reste en retrait. Dans l'expérimentation de « The Mouse's Tale » de Lewis Carroll[29], c'est tout notre regard, guidé par cette taille de caractère qui se rétrécit à mesure que le poème se lit et se poursuit.

29 Lewis Carroll est un romancier, essayiste, photographe amateur et professeur & de mathématiques britannique.

b — Les choix typographiques dans la poésie concrète.

La lettre « A » s'élève comme une arche, une structure ouverte, un début sans fin. Son sommet pointu dirige l'œil vers le haut, comme une invitation à l'ascension. La lettre « E », elle, s'étend, anguleuse, telle une charpente rigide. Elle construit, divise et énumère, une structure qui organise le chaos en fragments. Les poètes concrets choisissent leurs caractères typographiques avec une sensibilité qui évoque celle d'un peintre sélectionnant ses couleurs. Chaque typographie n'est pas seulement une forme, mais un corps, une texture, un rythme qui teinte le mot d'une atmosphère particulière. Les caractères se déploient comme des silhouettes fragiles, courbes et angles s'entrelacent, sur l'espace qu'est la page. Comme l'explique Mary Ellen Solt[30] : « la typographie ne soutient pas simplement le texte dans la poésie concrète, elle devient le poème[31].»

Si nous considérons les années 1950 comme les débuts de la poésie, tout semble commencer avec la machine à écrire. Les caractères typographiques des machines à écrire, simples et mécaniques, possèdent une beauté discrète, presque brute. Ils appartiennent à un monde où chaque lettre, chaque signe, occupe un espace égal, s'inscrivant avec une précision implacable sur la page. Les poètes concrets, influencés par cet outil, héritent de polices comme Courier ou Pica. Ces lettres uniformes, strictes, portent en elles une esthétique de la rigueur géométrique. Il y a une sorte de beauté austère dans

30 Mary Ellen Solt est une poétesse, essayiste, traductrice, rédactrice en chef et professeur américaine. Son travail consiste en des poèmes en forme de fleurs tels que « Forsythia », « Lilac » et « Geranium ».

31 Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry, a world view*, Bloomington, Londres, Indiana University Press, 1971, p.34.

ces polices, presque impersonnelle, comme si elles libéraient le texte de toute émotion pour se concentrer sur la structure pure. Ces lettres, toutes alignées comme des battements réguliers, sont des empreintes fragiles du passage du temps, évoquant le rythme saccadé des frappes, la tension entre la main humaine et la machine.La machine à écrire elle-même devient une muse, une matrice de création pour les poètes concrets. Elle impose ses règles, ses contraintes – cette chasse fixe, cette rigueur inflexible – mais en retour, elle offre un champ d'expérimentation infini. Nous pensons à Gomringer, qui structure ses poèmes avec ces polices sans empattement. Rien n'est laissé au hasard. La simplicité apparente de ces lettres cache une rigueur millimétrée qui nous pousse à voir la modernité des sans-serif comme l'essence même de la poésie concrète : dire moins pour montrer plus.

Cependant, certains poètes concrets préfèrent les polices à empattement, comme Times New Roman ou Garamond, pour jouer sur un autre registre. Avec elles, les lettres prennent une autre tournure, se parent d'une élégance classique qui nous rappelle un lien avec l'histoire littéraire, comme si les mots portaient en eux une tradition.

(page de droite) Pierre Garnier, «Growth of a solar mask», de *La créativité en noir et blanc*, Paris Nouvelles éditions polaires, 1973.

(page de gauche) Eugen Gomringer, «Schweigen», (pag1954, impression typographique, 42×60 cm, collection Mart, Archive Tullia Denza.

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil
soleil soleil soleil soleil so soleil soleil soleil soleil
sol
eil soleil soleil so soleil eilsoleil soleil soleil
ile soleil soleil solsoleil eilsoleil soleil eil
so soleil soleil solsoleil eilsoleil soleil soleil soleil sol
ile ii) (eil iiii (0 ((° oeil
eil 1 ° ° °° ° i ° (°eil 11 °0 °° ° ((° oil
eil) m)) °)) °iii 0 °eil ((0 8 (° °° (0 (° ll il
eil °°°° °) (°eil ° ° i S (° elle
ile) 1) °)) °) (°i °eil °°°°° (° (° 0 ° sos
oeil)) i ° (° eil °° ((ii °) (so
eil °)) ° i i e eil °00 S° ° (0 iii° (s
aile (° (° ( ) (soleil iiiii S 0i iiii 0 eil
eil °) °°) S°) soleil ° ((° °° (°) ° ei
sol °°))) soleil (((° i (iio il
eil S °°° iiiii0 ° 00 (iii (iii ° ° elle
sol °°) ee °0) soleil (° e ((0 ° ° °° ° ei
eil 0 °°°ii)))))) soleil (° (° ° iii 0 il
eil °°° °° ° ° soleil soleil 00 °° ° ° ° eil
sol (((° ° ° sol ((((((eil °000 ° (° ° (eil
eil °°(((((sol ((((((eil il
eil 0 (((soleil soleil ((((((° (ilei
ile eil
ileilsoleil soleil))))))) soleil soleil soleil soleil soleil
soleil soleil soleil soleil sol soleil soleil soleil soleil

Qu'il s'agisse de la rigueur des machines à écrire, de la modernité des sans serif ou de l'élégance des polices à empattement, chaque lettre devient une pièce d'un puzzle visuel. Les poètes concrets, avec une minutie presque obsessionnelle, manipulent ces choix pour sculpter le langage, pour que chaque mot soit une présence physique.

c — Lieux et formats, l'exposition de la poésie concrète : entre éditions, revues et galeries.

32
Pierre Garnier, « Manifeste pour une poésie visuelle et phonique », *Les Lettres*, No.29, éditions André Silvaire, 1963.

« Libérez les mots. Respectez les mots. Ne les rendez pas esclaves de phrases. Laissez-les prendre[32]… » Dans les années 1960, la France traverse une période de bouleversements artistiques et culturels, marquée par des mouvements comme le surréalisme et le nouveau roman. Pierre et Ilse Garnier, désireux de créer un espace où la poésie peut évoluer au-delà des formes traditionnelles, s'emparent de la revue *Les Lettres* éditée par André Silvaire pour la consacrer exclusivement à la poésie spatiale, visuelle, concrète et sonore. Au fil des numéros, *Les Lettres* devient un véritable carrefour où la poésie, les arts visuels et le design graphique se rejoignent, créant un dialogue fertile entre ces deux disciplines. En offrant un espace unique, cette publication permettait aux poètes d'explorer des formes visuelles et des compositions typographiques inédites, libérant ainsi le langage des contraintes de formats traditionnels. Les poèmes sont souvent présentés dans des mises en page expérimentales, jouant avec la typographie, la couleur et l'espace. Cette interactivité visuelle invite les lecteurs à s'engager avec le texte d'une manière nouvelle, rendant chaque numéro unique. La revue explore également des formats variés, allant du traditionnel au collage, à des formes plus modernes et encourage l'expérimentation. *Les Lettres* accueille une multitude de voix, publiant des poètes et artistes contemporains qui partagent un intérêt pour la forme et l'expérimentation. En collaborant avec des graphistes, des artistes visuels et des typographes,

la revue devient un véritable laboratoire d'idées, favorisant les échanges entre différentes disciplines.

L'idée même du poème comme objet fini est mise à mal. Là où autrefois le texte s'inscrivait dans un livre, un espace clos, il est désormais pensé pour occuper l'espace public ou même numérique. Le mot n'était plus un signe fixe, mais un objet mouvant, mutant, évoluant en fonction du contexte. La poésie concrète ne se limite pas à l'espace du livre ou de la revue. Dès ses débuts, elle s'est frayée un chemin dans les galeries d'art, où elle a pu être exposée aux côtés d'œuvres plastiques. En adoptant des formats variés, comme des affiches, des cartes postales ou des éditions limitées, la poésie concrète brouille les frontières entre les arts visuels et littéraires. Des expositions comme « Cybernetic Serendipity » en 1968[33], organisée par Jasia Reichardt[34], ont été des moments clés dans la reconnaissance institutionnelle de la poésie concrète. Cette exposition, qui réunissait artistes, scientifiques et poètes, montre comment le texte pouvait devenir un objet visuel et interactif. L'exposition présente des œuvres de poésie concrète aux côtés de créations numériques, illustrant l'interconnexion croissante entre art, technologie et poésie. Comme le note Philippe Bootz[35] dans *Les basiques de la poésie numérique*, « ces expositions permettent de réinscrire la poésie concrète dans un dialogue avec les technologies émergentes et les arts visuels, affirmant la matérialité du texte comme objet esthétique à part entière[36].»

Et là où autrefois le poème se tenait seul, figé sur la page, il devient objet, sculpture, tableau. Les lettres construisent des mondes qui dépassent les limites du papier, franchissant les murs du livre pour se propager dans les galeries, les espaces numériques, jusqu'au silence des pensées. La poésie visuelle, c'est l'alliance du regard et du mot, où l'œil devient le premier lecteur, et l'âme suit en écho.

33 Jasia Reichardt, « Cybernetic Serendipity », Institut de Contemporary Arts de Londres, 2 août — 20 octobre 1968.

34 Jasia Reichardt est une critique d'art britannique, conservatrice, directrice de galerie d'art, enseignante et écrivaine prolifique, spécialiste de l'émergence de l'art informatique.

35 Directeur adjoint du laboratoire Paragraphe, responsable du master Écriture, Littérature et Livre Numérique, il est le plus ancien éditeur numérique en littérature numérique.

36 Philippe Bootz, *Les basique de la littérature numérique*, [http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/l_basiquesLN.php], consulté le 09 octobre 2024.

Chapitre II — Du papier à l'écran, redéfinir l'expérience poétique

Partie 1
Vers une démarche numérique.

a — De la page à l'écran.

b — De la matérialité à l'immatérialité, une poésie intransposable sur papier.

Partie 2
Création, réception et perception à l'ère numérique.

a — Une révolution des outils créatifs.

b — De l'auteur au programmateur : vers une reconfiguration de l'acte d'écriture.

c — De nouveaux espaces de création.

Partie 3
L'expérience de la poésie concrète dans le contexte numérique.

a — Immersion et interactivité.

b — Modifications des modalités de lecture.

c — Le rôle actif du lecteur dans l'œuvre.

Partie 1 — Vers une démarche numérique.

a — De la page à l'écran.

II—1—a

Dès les débuts de la poésie concrète, l'ambition est de dépasser les limites physiques de la page pour inviter le lecteur à une expérience visuelle et structurelle de la langue elle-même. Le passage au numérique amplifie cette dynamique, offrant une flexibilité radicale à l'œuvre, dont l'évolution se calque désormais sur celle des programmes et des médiums numériques. La poésie concrète, par ses racines, semblait pressentir cette évolution. La sensibilité des poètes concrets pour la structure annonçait, sans le savoir, les fondements de la littérature informatique, où le programme, la structure, devient un langage à part entière.

Mais l'essor de l'écriture numérique ne résulte pas simplement d'un transfert de support, du papier vers l'écran. Il traduit une transformation profonde de la création poétique. Au-delà d'une simple mutation matérielle, c'est un véritable basculement conceptuel qui s'opère, où le texte se déploie dans un espace cybernétique aux possibilités sémiotiques infinies. Dans son ouvrage *Computers and Creativity*[37], Carole Spearin documente les premières tentatives de production poétique assistée par ordinateur dans les années 1960. Ces projets témoignent de l'intérêt grandissant pour les ordinateurs comme outils de création poétique, bien au-delà de leur usage scientifique ou technique. Les poètes et les informaticiens commencent alors à expérimenter des algorithmes pour créer des textes, ouvrant

37 Carole Spearin McCauley, *Computers And Creativity*, Praeger Publishers, New-York, 1974.

la voie à la poésie générative et à des œuvres libérées des contraintes de l'écriture statique. En effet, la fascination pour les outils informatiques conduit certains pionniers de la poésie concrète à des expérimentations novatrices dès les années 1960. Par exemple, en 1964, Pignatari et Luiz Angelo Pinto[38] publient une étude innovante sur les méthodes statistiques et informatiques appliquées à la poésie, utilisant un ordinateur IBM 1620 au Centre de Calcul Numérique de l'Université Polytechnique de São Paulo. Cette collaboration, avec le mathématicien Ernesto De Vita[39], marque une des premières incursions de la poésie dans le domaine de la programmation, ouvrant la voie à des expérimentations futures où l'ordinateur devient un outil créatif à part entière[40].

Le travail pionnier de l'informaticien Théo Lutz avec les « Stochastische Texte » en 1959 est souvent cité comme une des premières incursions dans la poésie générée par ordinateur. Cette expérience a été réalisée à l'aide du Zuse Z22, l'un des premiers ordinateurs programmables, en utilisant le langage de programmation Fortran[41]. Lutz, alors étudiant sous la direction de Max Bense[42] à l'Université technique de Stuttgart, s'inspire des idées de son professeur pour utiliser les ordinateurs dans la création textuelle, exploitant les algorithmes et les probabilités pour donner naissance à une forme de poésie où la structure et les règles syntaxiques du langage sont manipulées par des processus génératifs aléatoires. Sous les conseils de Max Bense, Lutz se tourne vers le texte de Franz Kafka, *Le Château*, en extrayant 16 noms et 16 adjectifs, auxquels il ajoute quatre conjonctions et quatre pronoms. Bense encourage Lutz à utiliser ces éléments pour former de courtes phrases (sujet, verbe, objet) et à les relier par des connecteurs logiques (négation, conjonction, disjonction). Cette méthode repose sur une approche combinatoire qui crée des phrases poétiques en combinant les mots de manière semi-aléatoire. Ce processus de génération automatique, où la machine produit des combinaisons sans intervention humaine dans le choix

38 Luiz Angelo Pinto est un peintre, dessinateur, illustrateur et professeur brésilien.

39 Ernesto De Vita est responsable au Centre de Calcul Numérique de l'Université Polytechnique de São Paulo.

40 Luis Angelo Pinto, Décio Pignatari, « Nova linguagem, nova poesia », 1964, dans *Teoria da poesia Concreta, Textos Críticos e Manifestos 1950-1960, op.cit.*, p.159–162.

41 Theo Lutz, « Stochastische Texte », *Augenblick 4*, 1959, H. 1, S. 3-9, projet expliqué, en ligne, consulté le 14 octobre 2024, [https://www.stuttgarter-schule.de/lutz_schule_en.htm]

42 Max Bense est un philosophe, auteur et essayiste allemand connu pour ses travaux sur la logique, l'esthétique et la sémiotique.

Théo Lutz, «Stochastische Texte», 1959, poèmes généré par ordinateur, ordinateur Zuse Z22, édition téléscripteur, environ 80×20cm, ZKM, Centre d'art et des médias de Karlsruhe.

EIN SCHLOS IST FREI UND JEDER BAUER IST FERN
JEDER FREMDE IST FERN .EIN TAG IST SPAET
JEDES HAUS IST DUNKEL .EIN AUGE IST TIEF
NICHT JEDES SCHLOS IST ALT .JEDER TAG IST ALT
NICHT JEDES HAS IST WUTEND .EINE KIRCHE IST SCHMAL
KEIN HAUS IST OFFEN UND NICHT JEDE KIRCHE IST STILL
NICHT JEDES AUGE IST WUTEND .KEIN BLICK IST NEU
JEDER WEG IST NAH .NICHT JEDES SCHLOS IST LEISE
KEIN AUGE IST SCHMAL UND JEEER TURM IST NEU
JEDER BAUER IST FREI .JEDER BAUER IST NAH
KEIN WEG IST GUT ODER NICHT JEDER GRAF IST OFFEN
NICHT JEDER TAG IST GROSS .JEDES HAUS IST STILL
EIN WEG IST GUT .NICHT JEDER GRAF IST DUNKEL
JEDER FREMDE IST FREI .JEDES DORF IST NEU
KEIN WEG IST LEISE .NICHT JEDES DORF IST NAH
JEDES SCHLOS IST FREI .NICHT JEDER BAUER IST GROSS
NICHT JEDER GRAF IST STARK .JEDER FREMDE IST NAH
NICHT JEDER TURM IST GROSS ODER NICHT JEDER BLICK IST FREI
EINE KIRCHE IST STARK ODER NICHT JEDES DORF IST FERN
JEDER FREMDE IST NAH SOGILT KEIN FREMDE IST NEU
EIN BAUER IST STILL .JEDES HAUS IST GUT
EIN HAUS IST OFFEN .KEIN WEG IST OFFEN
NICHT JEDER BAUER IST SPAET .EIN GRAF IST LEISE
JEDER TURM IST FERN .JEDES AUGE IST LEISE
EIN WEG IST OFFEN .EIN GRAF IST SPAET
EIN TURM IST WUTEND .JEDES AUGE IST FREI
EIN FREMDE IST LEISE UND NICHT JEDES SCHLOS IST FREI
EIN AUGE IST STARK UND EIN DORF IST STILL
NICHT JEDES AUGE IST ALT .JEDER TAG IST GROSS
KEIN AUGE IST OFFEN .
EIN BAUER IST LEISE
NICHT JEDES DORF IST TIEF .
KEIN HAUS IST NAH
NICHT JEDER BLICK IST STILL .NICHT JEDER TURM IST STILL

FERNSCHREIBEN FERNSCHREIBEN FERNSCHREIBEN FERNSCHREIBEN FERNS

43
Computerized Haïku, Margaret Masterman et Robin McKinnon Wood, 1968, les Haïkus ont été *épinglés sur le mur de la galerie.*

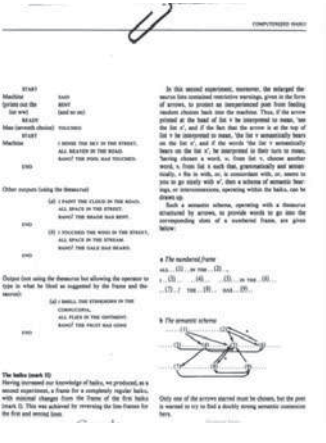
des mots ou leur assemblage, démontre comment un ordinateur peut créer un nombre presque infini de structures textuelles inédites, en l'occurrence environ 4,17 millions de combinaisons possibles.

Un autre jalon dans l'évolution de la poésie numérique est atteint avec les haïkus générés par ordinateur de Margaret Masterman et Robin McKinnon Wood[43], présentés lors de l'exposition « Cybernetics Serendipity » en 1968. Carole Spearin explique :

« Margaret Masterman et Robin McKinnon Wood eurent l'idée des expériences d'haikus, et pendant l'exposition Cybernetic Serendipity, les spectateurs purent s'exercer en générant leurs propres poèmes, qu'ils emportaient avec eux[44]. » En respectant la structure syllabique stricte de la poésie japonaise, ces haïkus illustrent comment les algorithmes peuvent reproduire les formes traditionnelles tout en intégrant un élément de surprise propre à l'aléatoire. Cette poésie générée par des règles de programmation s'inscrit dans ce que l'on peut appeler « une poésie à contrainte algorithmique », où l'ordinateur crée des structures poétiques en respectant des règles formelles définies mais où le contenu final résulte de processus mathématiques et aléatoires. Les haïkus de Masterman et Wood mettent en évidence cette nouvelle forme de création où la machine participe à la génération de sens par l'application de règles fixes, mais laisse le contenu émerger de manière imprévisible. Ce type de poésie permet de revisiter des traditions littéraires sous un prisme moderne, où la beauté poétique réside non seulement dans la structure respectée, mais également dans l'aléatoire introduit par l'algorithme. Cette dimension algorithmique produit des haïkus uniques, capables de générer une infinité de variantes, tout en préservant la brièveté et la simplicité caractéristiques de la poésie japonaise, mais enrichie d'une touche expérimentale.

44 Carole Spearin McCauley, *Computers And Creativity*, Praeger Publishers, New-York, 1974.

(page de gauche) Margaret Masterman, Robin McKinnon Wood, Computerized Haiku, 1968, page du livre de Jasia Reichardt, *Cybernetics, Art and Ideas*, Londres, Studio Vista, 1971.



(page de droite) Margaret Masterman, Robin McKinnon Wood, Computerized Japanese Haiku, 1968, page 54 du catalogue d'exposition, *Cybernetic Serendepity: the computer and the arts*, Praeger Publishers, Avery, 1968.

Computerized Japanese haiku

These are examples, produced by on-line man-machine interaction at the Cambridge Language Research Unit, of one use of a computer for producing poetry. The programme is written in the TRAC language.

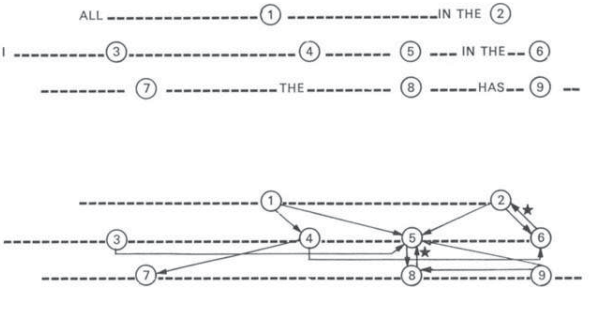
The programme is a frame with 'slots' in which the operator types words. In '1 Poem' and '2 Poem', the operator chooses his words as he wishes. In the two '3 Poem' exhibits his choice is constrained by the lists and arrow directions given in the thesaurus. By using these arrows, a semantic schema of the haiku can be built up (see diagram) which shows that the semantic centre of the poem—with five arrows going to it and one going from it—is situated at slot No. 5.

These poems were produced by Margaret Masterman and Robin McKinnon Wood.

Slot 1 (—→4) (—→5)	Slot 2 (—→5) (—→6)	Slot 3 (—→5)	Slot 4 (—→6) (—→7)	Slot 5 (—→8)	Slot 6 (—→2)	Slot 7	Slot 8 (—→5)	Slot 9 (—→5) (—→8)
White	Buds	See	Snow	Trees	Spring	Bang	Sun	Flit
Blue	Twigs	Trace	Tall	Peaks	Full	Hush	Moon	Fled
Red	Leaves	Glimpse	Pale	Hills	Cold	Swish	Star	Dimmed
Black	Hills	Flash	Dark	Streams	Heat	Pffftt	Cloud	Cracked
Grey	Peaks	Smell	Faint	Birds	Sun	Whizz	Storm	Passed
Green	Snow	Taste	White	Specks	Shade	Flick	Streak	Shrunk
Brown	Ice	Hear	Clear	Arcs	Dawn	Shoo	Tree	Smashed
Bright	Sun	Seize	Red	Grass	Dusk	Grrr	Flower	Blown
Pure	Rain		Blue	Stems	Day	Whirr	Bud	Sprung
Curved	Cloud		Green	Sheep	Night	Look	Leaf	Crashed
Crowned	Sky		Grey	Cows	Mist	Crash	Child	Gone
Starred	Dawn		Black	Deer	Trees		Crane	Fogged
	Dusk		Round	Stars	Woods		Bird	Burst
	Mist		Square	Clouds	Hills		Plane	
	Fog		Straight	Flowers	Pools		Moth	
	Spring		Curved	Buds				
	Heat		Slim	Leaves				
	Cold		Fat	Trees				
			Burst	Pools				
			Thin	Drops				
			Bright	Stones				
				Bells				
				Trails				

3 POEM

THE SEMANTIC SCHEMA



* The star indicates a double linkage. For the system to be computable, only one of the arrows starred must be chosen.

1 Poem
eons deep in the ice
I paint all time in a whorl
bang the sludge has cracked

2 Poem
eons deep in the ice
I see gelled time in a whorl
pffftt the sludge has cracked

3 Poem
all green in the leaves
I smell dark pools in the trees
crash the moon has fled

3 Poem
all white in the buds
I flash snow peaks in the spring
bang the sun has fogged

Brion Gysin,
« I am that I am », 1960.

En parallèle, Brion Gysin initie une forme de poésie numérique avant l'heure avec son poème « I Am That I Am », élaboré en collaboration avec le mathématicien Ian Sommerville en 1959. Ce poème explore les permutations en réorganisant les mots selon une formule mathématique qui génère 120 variantes distinctes, dont il enregistre le résultat sur bande sonore. En 1965, cette expérience est poussée plus loin avec un ordinateur Honeywell, capable de produire des versions infinies du texte, inaugurant une approche de la poésie que l'on peut qualifier de « permutative ». Gysin démontre ainsi comment le numérique peut transformer le langage en un matériau textuel malléable, où des combinaisons en constante mutation créent une expérience poétique sans fin. Le poème permutatif de Gysin reflète une dimension essentielle de la poésie numérique : celle

de la textualité mouvante[45]. Cette poésie engage une exploration inédite du langage, où chaque permutation ajoute une nuance ou un changement de perspective, et le texte se métamorphose perpétuellement. Cette approche poétique met en lumière l'impact des systèmes informatiques dans l'art de l'écriture, introduisant des structures répétitives et aléatoires qui, paradoxalement, amplifient l'intensité symbolique du texte. En appliquant une logique mathématique au langage, Gysin et Sommerville ouvrent la voie à une poésie où les règles de permutation deviennent le moteur même de l'œuvre.

45 La textualité mouvante fait référence à un texte en constante transformation, où les permutations produisent une diversité continue de significations et de formes. Roger Laufer, *Le Texte en mouvement*, Presses universitaires de Vincennes, 1987.

Ces différentes expérimentations illustrent l'évolution des formes de poésie numérique, qui oscillent entre poésie générative, combinatoire, permutative et à contrainte algorithmique. La poésie concrète numérique se définit ainsi comme une exploration du langage où l'algorithme, le calcul et la structure syntaxique deviennent des parties intégrantes de l'œuvre. Au croisement entre forme visuelle et code informatique, la poésie concrète numérique repousse les limites de la textualité pour proposer une nouvelle expérience poétique. Nous pouvons donc affirmer que la poésie numérique est une poésie qui, tout en tirant parti des capacités de l'ordinateur, réinvente les structures poétiques traditionnelles et pose les bases d'une esthétique littéraire nouvelle, où le texte est à la fois produit, traité et renouvelé dans l'espace numérique.

Dans cette transition vers le numérique, deux innovations majeures se distinguent : l'introduction du mouvement et celle de la programmation. Alors que la poésie concrète joue déjà avec la spatialisation et la composition visuelle, le numérique libère davantage les mots de leur fixité. Grâce aux animations et aux scripts informatiques, le texte peut désormais être dynamique, se mouvant selon des paramètres précis, à l'instar des œuvres pionnières d'auteurs programmateurs. Ce passage de la page à l'écran ne permet pas uniquement de lire le texte, mais également de l'habiter autrement,

notamment avec les premières œuvres d'animation textuelle en 1983 et l'avènement de l'hypertexte de fiction en 1987. Ce nouveau cadre marque le début d'une poésie de l'écran, où le lecteur est convié non plus à un déchiffrage linéaire, mais à une exploration interactive, parfois aléatoire, des significations du texte. Ces formes s'affirment encore davantage avec l'arrivée d'internet, propulsant la création dans un espace collaboratif et participatif, où la multiplicité des interactions enrichit le sens et ouvre des dimensions de lectures inédites.

b —De la matérialité à l'immatérialité, une poésie intransposable sur papier.

La poésie concrète, née de la volonté de dissoudre les frontières entre le texte et son support, revendique une expression où le fond et la forme s'unissent dans une synergie unique. Décio Pignatari décrit ce concept par l'expression « structure contenu » : le poème est conçu comme un objet autonome où les signes, leurs formes, leurs dispositions, sont autant porteurs de sens que les mots eux-mêmes[46]. Cette matérialité du signe, omniprésente dans la poésie concrète traditionnelle, façonne le poème en exploitant les ressources visuelles, spatiales et tangibles du support papier. Or, l'arrivée de l'informatique et des environnements numériques bouleverse cette approche. Cette évolution en poésie numérique, motivée par l'émergence de la littérature numérique[47], ne se contente pas de transposer l'encre vers les pixels ; elle inaugure un espace cybernétique inédit, où l'œuvre se redéfinit à chaque avancée des outils et technologies, dans un environnement aux possibilités sémiotiques infinies.

Dans l'espace imprimé, les limites physiques du papier dictent les contraintes et les possibilités d'expression : un poème se déploie sur une surface finie, où chaque lettre, chaque espace vide, et chaque position sont immuables une fois l'encre déposée. La matérialité de la page implique une permanence et une unicité : chaque lecture du poème reste identique pour chaque lecteur et souvent complète en un coup d'œil. La poésie concrète dans l'espace imprimé s'attache profondément à la maté-

46 Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, « Plano-piloto para poésia concreta », première publication dans *Noigandres, n°4*, 1958, dans *Teoria da Poesia Concreta., Textos críticos e manifestos* 1950-1960, São Paulo, Duas Cidades, 1975, p.158.

47 La littérature numérique englobe toutes les œuvres littéraires créées pour et par le numérique, exploitant ses technologies (hypertextes, animations, interactivités, algorithmes).

rialité du signe. En effet, les éléments visuels et spatiaux de la poésie concrète – la forme des lettres, leur placement, l'usage des marges et des espaces blancs – sont autant de décisions figées par le poète pour rendre son œuvre unique et indivisible. Dans ce contexte, le poème s'impose comme un objet stable et unique, ancré dans la continuité d'un support physique. L'acte de lecture dans ce contexte est donc guidé, centré sur la page en tant qu'espace fini, où la matérialité du texte fait partie intégrante du message poétique. C'est cette matérialité qui assure une continuité, une mémoire physique dans le rapport de l'œuvre avec son lecteur. Par conséquent, la notion de l'espace littéraire est complètement chamboulée et renouvelée avec l'arrivée de l'informatique. En adoptant le numérique, la poésie concrète s'ouvre à un espace littéraire dématérialisé, sans bornes physiques.

Dans l'espace informatique nous ne sommes plus sur la page, avec un cadre, où les signes viennent se reposer sur une matière physique. En comparaison avec l'espace imprimé, l'espace virtuel propose une liberté sans précédent, un cadre potentiellement infini, à la fois pour le poète et pour le lecteur aussi. Dans un environnement numérique, les limites de l'espace tangible s'effacent. L'écran, bien qu'il puisse rappeler par ses dimensions la page papier, introduit des possibilités de profondeur, d'animation, de superposition et d'infinité, créant un espace qui peut s'étendre bien au-delà du cadre visible. L'espace virtuel, contrairement à l'espace imprimé, n'est pas figé.

Cette immatérialité qu'implique l'utilisation du numérique n'est pas qu'une question de support ; elle modifie aussi fondamentalement la nature du signe linguistique. Dans la poésie concrète imprimée, le signe est étroitement lié à son support physique, qu'il s'agisse de papier, d'encre ou de typographie. Mais avec l'arrivée de l'informatique, cette matérialité est remise en question et les signes numériques se libèrent de l'obligation d'une représentation physique directe. Jean-François Lyotard[48], dans l'exposition *Les Immatériaux*,

48 Jean-François Lyotard est un philosophe français associé au post-structuralisme et surtout connu pour son usage critique de la notion de *postmodernité*.

suggère l'idée d'une dématérialisation complète des signes[49]. Effectivement dans l'espace numérique, les signes ne sont pas directement visibles pour nous. Ils sont d'abord une séquence de code qui doit être interprété par la machine qui vient nous les rendre visible après une série de calcul qu'elle effectue en amont. Le signe devient une suite de nombres, un code lisible uniquement par les machines, intermédié entre le créateur et le lecteur. La matérialité des mots sur la page se transforme alors en un flux de données numériques, inscrites de façon intangible dans le dispositif électronique. L'informatique a fait du texte un ensemble de données fugaces, mobiles et multiples, modifiant le rapport que l'écrivain et le lecteur entretiennent avec l'œuvre littéraire elle-même. Jean-Pierre Balpe, est l'un un des premiers auteurs et théoriciens en France à s'intéresser au potentiel créatif littéraire de l'informatique. Il s'intéresse grandement à la question de la génération automatique de textes comme un mode de création littéraire et il explique : « de par ses spécificités, l'informatique provoque des textes d'autre nature (mobiles, évanescents, multiples, variables, aléatoires…) qui modifient le statut même de l'espace littéraire[50]. » Cette transition entre matériel et immatériel permet de repenser l'œuvre poétique, non plus comme une entité fixe, mais comme un processus en perpétuel renouvellement. Le support, libéré de ses contraintes physiques, transforme ainsi le texte en un phénomène volatile, malléable, et capable de muter constamment, à mesure que les programmes évoluent et se diversifient.

Selon Lyotard, en tant que séquences de données, ces signes n'ont de matérialité que lorsqu'ils sont affichés temporairement à l'écran, ce qui leur confère une réalité évanescente, en contraste avec les signes inscrits sur papier[51]. Ce phénomène d'éphémérité introduit une nouvelle temporalité dans la poésie concrète numérique, où le texte peut disparaître, se transformer ou se recomposer à chaque interaction, rendant chaque lecture unique et immédiate. Philippe Bootz dit : « qui frappe le plus dans cette voie nouvelle de la poésie, ce

49 *L'immatérialité* d'un texte est le thème central de l'exposition « Les Immatériaux », Thierry Chaput et Jean-François Lyotard, Centre Pompidou, 1985.

50 Jean-Pierre Balpe, « Présentation », *L'Imagination informatique de la Littérature*, édité par Bernard Magné et Jean-Pierre Balpe, Presses universitaires de Vincennes, 1991.

51 « Les Immatériaux », Thierry Chaput et Jean-François Lyotard, Centre Pompidou, 1985.

n'est pas l'introduction d'une technique mais bien, et de façon très abrupte, l'introduction structurelle de la durée au sein de la page. Jusqu'à présent, l'oral et l'écrit se trouvaient très nettement séparés et l'abord de l'un ou de l'autre faisait intervenir chez le lecteur ou l'auditeur des mécanismes différents. L'animation bouleverse cette donnée et il se peut que l'ordinateur soit, pour le développement de la littérature, à l'origine d'une nouvelle ère[52]. » La poésie numérique, par la programmation, propose une œuvre qui dépasse les limites de la page imprimée et s'inscrit dans un flux dynamique. Contrairement aux œuvres poétiques figées, le texte numérique est mouvant, instable, en interaction constante avec son environnement, et cette dynamique transforme la nature même de la lecture. Il ne s'agit plus d'appréhender un texte figé, mais d'entrer dans un dialogue avec une création vivante, susceptible de changer au fil des interactions du lecteur et des modifications technologiques. Chaque affichage de l'œuvre à l'écran est une actualisation temporaire, une manifestation de code invisible traduite en langage visuel. Cette temporalité numérique confère au texte une nature fuyante et transitoire : les mots apparaissent et disparaissent selon les interactions et les programmes, créant ainsi un rapport au temps inédit dans le domaine littéraire.

Au lieu de se limiter à une séquence linéaire, la poésie numérique permet des parcours non linéaires, où le lecteur peut naviguer librement entre différentes sections d'un poème, interagir avec le texte, et même modifier son contenu en temps réel. Le texte devient alors un objet en mouvement, susceptible de se transformer, de réagir et d'évoluer sous l'influence de la programmation ou de l'interaction du lecteur. Cette transformation est accentuée par l'émergence de nouvelles formes littéraires à la fin des années 1980 et au début des années 1990, lorsque l'on assiste à un passage d'une littérature du livre à une littérature de l'écran. Pendant cette période, des pratiques innovantes comme l'animation de texte, l'hypertexte de fiction,

52 Philippe Bootz, préface au No.2 de la revue *ALIRE*, le texte comme «espace à lire», mise en scène.

et les poèmes interactifs commencent à émerger. Par exemple, le premier poème animé connu, deux mots de Roger Laufer, animé par Michel Bret en 1982[53], illustre cette nouvelle direction. Ce film, réalisé en images de synthèse sur un ordinateur PDP 11/400 à l'université Paris 8, présente une exploration visuelle et dynamique du texte, ouvrant ainsi la voie à des formes poétiques qui ne se contentent plus d'être statiques mais qui prennent vie sur l'écran[54].

53
Michel Bret, « Images (et jeux) de *mots* sur un texte de Roger LAUFER », poème animé en images de synthèse, Film 16 mm de durée 6', 1982.

54
Œuvre présenté à Cerisy-la-Salle en 1985 lors du colloque « la génération automatique de textes littéraires » : Laufer, Roger, « Les enfants du micro », Balpe, L'imagination informatique de la Littérature, Jean-Pierre & Magné, Bernard (coords.), Saint—Denis : PUV, 1991 : 93–104, en ligne, [http://seminaire.photo.ens.free.fr/archives/2003/couchot-bret/bret-bio.html], consulté le 10 octobre 2024.

Partie 2 — Création, réception et perception à l'ère numérique.

a — Une révolution des outils créatifs.

L'arrivée des premiers langages de programmation et d'outils algorithmiques dans les années 1950 a radicalement transformé le paysage de la création littéraire. Avec des langages comme Fortran, lancé en 1957, et Lisp en 1958, les poètes ont eu accès à des outils offrant des possibilités bien au-delà de celles offertes par la plume et le papier. Arrivée au moment où la poésie concrète atteignait son apogée, certains poètes n'ont pu s'empêcher de s'emparer de ces nouvelles techniques. En effet, la poésie concrète poussait déjà la création poétique dans ses retranchements. Ainsi, l'arrivée de l'informatique a permis d'aller encore plus loin, prolongeant les idées des avant-gardes et transgressant les règles poétiques traditionnelles bien au-delà de ce qu'ils auraient pu concevoir. Pour la première fois, les poètes et artistes avaient à leur disposition des outils capables d'exécuter des instructions répétitives ou conditionnelles, ouvrant un champ immense d'expérimentations avec des formes de textes automatiques et combinatoires. Ces langages ont permis de codifier des règles rigides ou aléatoires, de créer des conditions de récurrence ou de transformation, et même de recourir à des choix statistiques, rendant possible la génération de texte évolutif, échappant au contrôle précis de l'auteur. La poésie concrète et expérimentale de cette époque s'est rapidement appropriée cette technologie, exploitant les capacités de calcul et de permutation du texte d'une manière totalement inédite.

Durant cette même période, l'émergence du langage Lisp, conçu pour le traitement symbolique et le développement d'intelligence artificielle, a également offert aux écrivains et artistes une manière de manipuler des données de texte de façon particulièrement flexible. Utilisé notamment dans des laboratoires de recherche aux États-Unis, comme au MIT, Lisp inspire les créateurs qui cherchent à travailler sur la complexité du langage humain, en permettant la génération de textes qui répondent non seulement aux règles syntaxiques, mais qui peuvent aussi simuler une logique plus avancée, comme des enchaînements discursifs conditionnés par le contexte d'un énoncé précédent. Cette capacité à créer des textes intelligents, dynamiques et en quelque sorte « interactifs » va, dès les années 1960, influencer de futurs développements dans la poésie numérique et le langage génératif[55], jetant les bases de l'hypertexte[56] et des narrations non-linéaires.

Dans les années 1960 également, avec l'IBM 7090, un ordinateur de seconde génération, les capacités des programmes de traitement textuel se perfectionnent, permettant des calculs plus rapides et une capacité de stockage qui autorise une manipulation plus complexe et plus volumineuse du texte. Cette manipulation par permutation, au-delà du langage humain, introduit dans le processus de création littéraire une temporalité de génération continue, où chaque exécution du programme donne naissance à un poème nouveau et unique, sans intervention directe de l'auteur. Cette approche marque le début d'une poésie permutative, où la machine et ses capacités d'algorithme deviennent des instruments de réinvention constante. Dans ce contexte, des logiciels innovants tels que le PHRASE[57] développé par Jean A. Baudot à Montréal en 1964, jouent un rôle clé dans cette transformation. En programmant un vocabulaire de 100 mots, Baudot peut générer des vers libres, expérimentant ainsi une écriture dématérialisée. Les réactions des écrivains contemporains à son projet témoignent de l'impact de cette nouvelle approche sur la poésie de l'époque. D'autres initiatives, comme

55 Johanna Diaz, « Petite histoire de l'Intelligence Artificielle. Partie 2 », 2017, en ligne sur ActuIA [https://www.actuia.com] consulté le 10 octobre 2024.

56 En 1960, Ted Nelson invente la notion d'«hypertexte» qui correspond à une structure organisée d'informations textuelles. Certaines données sont liées de sorte qu'il est possible de circuler entre elles par l'activation de liens. Le récit n'est plus linéaire, mais déconstruit et c'est le lecteur qui crée.

57 Jean A. Baudot, ingénieur en électronique, publie *La Machine à écrire*, aux éditions du Jour, recueil de vers libres programmés par ordinateur à partir du logiciel PHRASE.

Vue d'un ordinateur IBM 7090 en cours d'utilisation.

les HAIKUTYPE-POEMS[58] de John Morris ou encore Poetry Generator de Rosemary West[59], continuent à explorer ces possibilités, témoignant de l'engouement croissant pour la poésie générative et algorithmique, et pour l'usage du numérique, non plus dans une idée d'exécution mais également de conception.

Vers la fin des années 1960 et dans les années 1970, d'autres langages et outils de programmation, comme BASIC, ou LISP se démocratisent et permettent aux artistes et poètes de tester plus facilement des projets sur des ordinateurs accessibles dans les universités ou les institutions de recherche. Avec BASIC, les poètes peuvent programmer des boucles de phrases, des répétitions, des permutations et même des interactions aléatoires sans avoir besoin des systèmes massifs comme les ordinateurs de recherche. Avec LISP, on signe le début des intelligences artificielles. Ces œuvres se popularisent, et certains poètes comme Harold Cohen, artiste pionnier de l'art génératif, utilisent ces logiciels

58 John Morris publie en 1967 dans le Michigan Quaterly Review, « How To Write Poems With A Computer » des haïkus, générés à partir d'un logiciel appelé « HAIKUTYPE-POEMS ».

59 La programmeuse américaine développe POETRY GENERATOR, basé sur des modèles pour les PC DOS. Il est à l'origine vendu en tant que produit de consommation, puis devient le logiciel gratuit d'un « Creativity Package ».

pour construire des programmes capables de créer des compositions picturales ou textuelles, selon des règles semi-aléatoires qui donnent au lecteur ou spectateur une impression d'œuvre vivante et en perpétuelle transformation[60].

Les premiers langages de programmation et les avancées algorithmiques ont introduit une révolution conceptuelle et pratique dans le processus créatif des poètes, bouleversant leur rapport à l'écriture et à la forme poétique. Pour les poètes de l'époque, ces outils ouvrent des possibilités qui ne relèvent plus seulement de la plume et du papier, mais d'un dialogue avec la machine où les règles, les permutations, et l'aléatoire peuvent générer de nouveaux modes d'expression.

Au fur et à mesure, la programmation s'est largement démocratisé, avec l'arrivée des *Personnal Computers* et des logiciels de programmation comme Processing et P5.js conçus spécifiquement pour les artistes et designers, et par extension, les poètes. Autrefois, l'écriture poétique était souvent un processus laborieux, nécessitant un profond engagement artistique et une maîtrise des techniques littéraires. Aujourd'hui, de nombreux logiciels et langages de programmation permettent aux poètes de créer des œuvres complexes avec une facilité et une accessibilité sans précédent. Des langages tels que Python, avec des bibliothèques comme Natural Language Toolkit (NLTK) et TextBlob, ont également rendu la programmation accessible aux poètes. Grâce à des tutoriels et des ressources en ligne, les poètes peuvent apprendre à utiliser ces bibliothèques pour créer des œuvres génératives qui explorent la structure et le sens du langage d'une manière innovante. Aussi, les langages web tels que HTML5, CSS3, et JavaScript ont également révolutionné la poésie numérique. Grâce à ces technologies, les poètes peuvent créer des œuvres en ligne qui engagent le lecteur de manière dynamique. Par exemple, un poème peut se réorganiser à chaque fois qu'un lecteur interagit avec le texte, proposant une expérience unique à chaque lecture. Cette capacité

60 Johanna Diaz, « Petite histoire de l'Intelligence Artificielle, Partie 2 », 2017, en ligne sur ActuIA [https://www.actuia.com] consulté le 10 octobre 2024.

à adapter le contenu en fonction de l'interaction du lecteur représente un changement fondamental dans la façon dont la poésie est perçue et vécue.

Ce passage de la création manuelle à la création assistée par ordinateur a permis aux poètes de déplacer leur attention de l'objet achevé vers le processus lui-même, en explorant des compositions en perpétuel mouvement. C'est à dire que la capacité à utiliser des algorithmes pour générer du texte transforme l'écriture en un acte de programmation, où le poète devient concepteur de règles plutôt que seul auteur d'un contenu figé. En utilisant des algorithmes et des programmes, les poètes peuvent coder des instructions qui définissent la structure, les répétitions, ou les permutations du texte, permettant ainsi des compositions générées automatiquement. Cela leur a offert une forme de libération vis-à-vis des contraintes traditionnelles de la page. Désormais, le texte peut être généré par la machine à partir d'un ensemble de règles logiques établies par le poète.

b — De l'auteur au programmeur : vers une reconfiguration de l'acte d'écriture.

II—2—b

L'avènement du numérique provoque une évolution radicale dans la manière dont les poètes conçoivent et produisent leur art. Au début de cette ère technologique, de nombreux poètes collaborent avec des informaticiens, des ingénieurs et des programmeurs pour explorer les nouvelles possibilités offertes par les ordinateurs. Véronique Perriol[61] nous explique que : « une telle pratique poétique demande une connaissance de la programmation, c'est pourquoi les poètes ont recours à des ingénieurs, des mathématiciens et des informaticiens[62]. » Ce phénomène a vu le jour au cours des années 1980, lorsque des machines autrefois réservées à des secteurs spécifiques deviennent accessibles au grand public, incitant ainsi des artistes à expérimenter avec ces nouveaux outils. Des figures telles que Silvio Roberto de Oliveira, Eduardo Kac et Daniel Santiago commencent à interagir avec ces professionnels, des ingénieurs, des mathématiciens, des programmeurs, ce qui ouvre la voie à une approche collaborative du processus créatif. Car, bien qu'ils soient en possession des outils, ces auteurs ne possèdent pas la connaissance de la programmation requise pour ce genre d'exercice. Par exemple, en 1982, Eduardo Kac, pionnier de la poésie numérique, a vu dans le minitel une plateforme innovante pour son poème « Não », symbolisant la fusion entre technologie et art littéraire. Or, il ne peut pas aboutir à son idée tout seul, et a recours à une aide professionnelle. En travaillant en

61 Véronique Perriol est directrice artistique et docteure en histoire de l'art contemporain, spécialiste de l'interdisciplinarité et sur les pratiques expérimentales en poésie, en art ou en musique.

62 Véronique Perriol, « De la poésie concrète à la poésie numérique : les premières expérimentations au Brésil, Partie 2 », p.5, consulté en ligne le 27 septembre 2024, [https://www.lechasseurabstrait.com].

collaboration avec ce que nous pouvons appeler des techniciens, des échanges permettent aux poètes de dépasser les limites de la plume et du papier, en intégrant des éléments de codage et de programmation dans leurs créations poétiques. Ces expériences démontrent comment les poètes franchissent les barrières, en intégrant des compétences techniques en programmation et des compétences mathématiques dans leur processus créatif. Par cette fusion des disciplines, l'acte d'écriture se transforme en une expérience collective, où chaque voix contribue à l'élaboration du poème numérique.

Pour beaucoup de poètes, cette capacité à automatiser la génération de texte permet de redéfinir l'intention et le rôle de l'auteur. Car dans cette dynamique, le poète devient également un programmeur, maîtrisant un nouveau langage : celui du code. Véronique Perriol parle même de « poète programmeur[63] » Loin d'être simplement un scribe, le poète-programmeur conçoit des algorithmes et des structures qui orchestrent les éléments du poème. Par exemple, Albertus Marques, qui crée des « Electric Poems[64] » dès 1961, utilise un IBM pour générer des œuvres qui exploitent la permutation et l'aléatoire. Néanmoins, cette maîtrise technique n'est pas seulement une compétence additionnelle, mais elle redéfinit le rôle même de l'auteur. Ce dernier devient architecte de son œuvre, capable de prévoir des occurrences poétiques et d'établir des dynamiques interactives. La complexité de cette transformation réside dans le fait que la poésie n'est plus confinée à une page, mais se déploie à travers un langage qui lui est propre, celui de la programmation. Les outils numériques, loin d'être de simples supports, deviennent des co-créateurs dans l'élaboration de l'œuvre. Dans cette perspective, l'œuvre poétique est à la fois un texte et un ensemble d'instructions. La question de la performance dans la poésie numérique devient alors essentielle.

La reconfiguration de l'acte d'écriture soulève des questions profondes quant à la nature même de la création littéraire. Cette nouvelle manière de concevoir l'écriture

63 Véronique Perriol, « De la poésie concrète à la poésie numérique : les premières expérimentations au Brésil, Partie 2 », p.5, consulté en ligne le 27 septembre 2024, [https://www.lechasseurabstrait.com].

64 Albertus Marques, « Poesia neoconcreta não objeto : poema elétrico », *Projeto construtivo brasileiro na arte : 1950-1962*, catalogue d'exposition dirigé par Aracy A. Amaral, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p.156.

pousse à réfléchir à la nature même du poème. La question se pose alors : concevoir le poème devient-il plus important que le poème lui-même ? Dans cette optique, le poème est un processus, une expérience vivante plutôt qu'un produit fini. Pour mieux comprendre cette évolution, il convient d'explorer des exemples techniques et esthétiques dans la poésie numérique. Prenons par exemple le travail de Jean-Pierre Balpe avec ses générateurs de texte[65], qui sont conçus pour gérer à la fois la syntaxe et la sémantique. Il interroge nos présupposés au sujet du langage, de l'écriture et de la littérature. C'est à dire que contrairement à un générateur combinatoire, qui se contente de mélanger des mots de manière aléatoire, Balpe crée des systèmes qui simulent des processus d'écriture. Son approche demande une nouvelle méthodologie d'analyse qui se concentre moins sur le texte fini que sur la programmation des processus d'écriture.

Cette perspective fait écho à la notion de performance, où le texte devient fluide, évoluant en temps réel. L'analogie entre poésie numérique et poésie performative est alors renforcée, car les deux se nourrissent d'un engagement avec le moment présent et d'un potentiel d'interaction. Avec cette nouvelle approche, où concevoir un poème peut devenir plus important que le poème lui-même, les poètes, en programmant des générateurs de textes, se concentrent sur la structure et les mécanismes qui permettent à la poésie d'émerger, souvent en collaboration avec des informaticiens. Les processus de création deviennent donc des dialogues entre l'auteur et la machine, où les algorithmes jouent un rôle fondamental dans la production du sens. Cette notion de « méta-auteur[66] », évoquée par Jean-Pierre Balpe, invite à repenser le rôle traditionnel de l'écrivain. Le programme, considéré comme une partition[67], devient un texte en soi, tout en étant au service d'une expérience poétique éphémère. Cela pose la question de la valeur de l'œuvre : est-elle dans la matérialité du poème fini ou dans la conception des algorithmes qui le génèrent ? La poésie numérique, à ce stade, apparaît comme un territoire d'expérimen-

65 Philippe Bootz en donne la définition suivante : un générateur automatique de texte crée des textes à partir d'un dictionnaire de mots et d'une description informatique des règles d'assemblage de ces mots. dans Philippe Bootz, Les Basiques : la littérature numérique, en ligne, consulté le 12 octobre 2024 [http://www.olats.org].

66 Jean-Pierre Balpe, « Méta-auteur », article paru dans la revue *ALIRE* de septembre 1994, en ligne, consulté le 12 octobre 2024 [http://articlesdejpbalpe.blogspot.com/2013/06/meta-auteur.html].

67 Cette idée trouve écho dans le travail de Carl Fernbach Flarsheim, qui, suggérait que les poèmes pourraient être considérés comme des programmes pour ordinateurs pouvant être perçu comme une partition poétique, chaque exécution produisant un résultat différent, influencé par le contexte et les choix d'algorithmes.

tation, un espace où l'acte d'écrire se déploie dans la dynamique de l'instant, semblable à une performance en direct. Paul Valéry écrivait « C'est une révolution, un changement immense, qui était au fond de mon histoire c'est de reporter l'art que l'on met dans l'œuvre à la fabrication de l'œuvre. Considérer la composition même comme le principal, ou la traiter comme œuvre, comme danse, comme escrime, comme construction d'actes et d'attentes. Faire un poème est un poème[68].»

Dans cette perspective, l'œuvre poétique est à la fois un texte et un ensemble d'instructions. La question de la performance dans la poésie numérique devient alors essentielle. Comme le souligne Dick Higgins dans son ouvrage *Computers for the Arts*[69], les ordinateurs, bien qu'« aveugles et incroyablement stupides », sont capables de générer des œuvres poétiques sous le contrôle de programmes soigneusement élaborés. L'idée d'un « marteau programmé » qui exécute des actions sans se préoccuper de l'exécution permet de comprendre comment les artistes peuvent se concentrer sur la conception et la création, tandis que la machine s'occupe des détails techniques[70]. Cette séparation des rôles permet d'explorer des formes nouvelles de poésie qui émergent non seulement de l'inspiration humaine mais aussi de la capacité des algorithmes à jouer un rôle créatif.

À l'intersection de l'écrivain et de l'informaticien, la question du statut du concepteur d'un texte devient complexe. Qui est réellement l'auteur lorsque le poème émerge d'une collaboration entre un écrivain et un programmeur ? L'inventeur du poème, qui imagine le processus créatif, ou le technicien qui traduit cette vision en code ? Cette dualité pose des questions sur la création, l'inspiration et le style. Balpe écrit : « le Méta-auteur est celui qui tout en acceptant la responsabilité des textes produits ne peut s'y sentir totalement impliqué […] en position d'auteur, il est à la fois en position de lecteur dans la mesure où il ne découvre ses textes qu'au moment d'une écriture qui ne lui

68
Paul Valéry, *Ego scriptor*, Gallimard, Paris, 1973.

69
Dick Higgins, *Computer for the Arts*, Abyss Publications, Somerville, mass, 1968.

70
Il y explique que les ordinateurs sont « comme la plupart des outils, sourds, aveugles et incroyablement stupides. Si stupides, en réalité, qu'ils ne peuvent pas imaginer comment faire une faute une fois qu'ils ont été programmés à faire ce qu'on attend d'eux.
Ce qui les rend différents des autres outils. Imaginons un marteau qui, une fois programmé à construire une table, pourrait agir de son propre fait, sans possibilité d'endommager ou de fendre le bois. Cela laisserait le charpentier libre de se concentrer sur le design de la table et de ne pas s'occuper des difficultés de l'exécution. »

appartient plus[71]. » Dans ce contexte, une œuvre ne peut plus être considérée comme l'aboutissement d'un acte d'écriture solitaire, mais comme un produit d'interactions multiples. Ce dialogue constant entre la machine et l'homme questionne les notions de création et d'originalité, brouillant les frontières entre le génie individuel et le travail collaboratif. Ainsi, l'œuvre devient une synthèse d'éléments en constante évolution, une collection d'idées et de réponses produites au sein d'un cadre algorithmique.

Enfin, cette évolution du rôle de l'auteur et la transformation de l'acte d'écriture mettent en lumière les enjeux fondamentaux de la poésie à l'ère numérique. Le poème n'est plus simplement une expression de l'individu, mais un phénomène qui s'inscrit dans un réseau complexe d'interactions, de références et de possibilités. Chaque texte généré est une invitation à l'exploration, à la redéfinition de l'art poétique, mais aussi un appel à repenser notre rapport à la littérature, à la créativité et à la technologie. En tant que designers graphiques et numériques, nous avons la responsabilité de naviguer dans cet espace en constante mutation où chaque choix de conception peut influencer la façon dont le poème est perçu et vécu. Ainsi, nous ne sommes pas seulement témoins de cette transformation, mais aussi des acteurs qui contribuent à façonner l'avenir de la poésie, en intégrant les langages et les logiques du numérique dans notre compréhension de l'art littéraire. Dans cette démarche, la poésie numérique ouvre un nouveau champ d'expérience, une terra incognita à explorer, où chaque mot, chaque code, chaque programme devient une nouvelle occasion de réinventer le sens et la beauté de l'écriture.

71 Jean-Pierre Balpe, « Méta-auteur », article paru dans la revue *ALIRE* de septembre 1994, en ligne, consulté le 12 octobre 2024 [http://articlesdejpbalpe.blogspot.com/2013/06/meta-auteur.html].

c — De nouveaux espaces de création.

II—2—c

093

L'arrivée du numérique et d'Internet a profondément transformé les espaces de création poétique, offrant de nouvelles plateformes pour concevoir, publier et partager des œuvres littéraires. Avant Internet, la diffusion de la poésie reposait principalement sur des supports matériels comme le papier, la disquette et le CD-ROM, comme l'illustrent des œuvres de poètes brésiliens tels qu'Eduardo Kac et Arnoldo Antunes. Kac, en 1993, a publié un livre hypertexte intitulé *Storm*[72] d'abord sur disquette, puis en ligne, marquant une étape cruciale dans la transition numérique de la poésie. Cependant, internet a ouvert un univers plus vaste où les poèmes ne sont plus limités par les contraintes physiques et peuvent être diffusés à un public global sans limites de temps ou de lieu.

Avec Internet, la poésie a trouvé non seulement un espace de diffusion mais aussi un nouvel outil d'interactivité, offrant aux lecteurs une participation active. L'hypertexte, une notion popularisée dans les années 1960 par Ted Nelson, permet de lier des éléments textuels entre eux, créant un réseau où le lecteur peut naviguer librement, brisant ainsi la linéarité du texte traditionnel. Cette structure favorise une lecture exploratoire où chaque lecteur devient co-créateur de l'œuvre en sélectionnant ses propres chemins. Des exemples comme le logiciel Storyspace[73], développé par Jay David Bolter et ses collaborateurs, ont permis aux poètes

72
Eduardo Kac, Tempêtes, 1993, hypertexte interactif, 14,5 x 9,9 x 12,6 po (36,8 cm, 25,1 cm, 32 cm), édition de trois.

73
Storyspace est le premier logiciel pour créer, éditer et lire de la fiction hypertexte développé en 1980. Il peut également être utilisé pour écrire et organiser de la fiction et de la non-fiction destinée à l'impression.

et écrivains de concevoir des récits non-linéaires où chaque lecture offre une expérience unique, engageant le lecteur dans une forme de création partagée[74]. Les années 2000, avec l'avènement du Web 2.0, ont encore renforcé cette interactivité en intégrant le multimédia et en facilitant les interactions sociales autour de la poésie. Les réseaux sociaux, les forums, et les plateformes collaboratives ont permis aux poètes de se regrouper dans des espaces partagés, où ils pouvaient échanger, co-écrire et même proposer des créations collectives en temps réel. Ces espaces favorisent une poésie participative, où la frontière entre auteur et lecteur devient floue. Les œuvres peuvent être constamment enrichies, modifiées ou réinterprétées par d'autres contributeurs. Par exemple, des forums dédiés à la poésie ou des groupes sur les réseaux sociaux permettent aux poètes de partager des versions successives de leurs textes, recueillant des commentaires en temps réel, créant une nouvelle dynamique dans laquelle l'œuvre devient le fruit d'une intelligence collective. Dans ces œuvres, l'écriture devient un environnement immersif qui engage plusieurs sens à la fois et où encore, l'expérience esthétique est aussi importante que le contenu textuel lui-même.

Un autre champ d'exploration poétique dans l'ère numérique est celui des jeux vidéo, qui ouvrent des possibilités inédites d'interaction et de narration. Certains créateurs explorent le potentiel poétique des jeux en intégrant des textes dans des environnements interactifs où les joueurs sont invités à découvrir des fragments poétiques cachés, à traverser des paysages textuels ou même à créer leurs propres poèmes en interagissant avec des éléments du jeu. Ces jeux offrent des espaces de création poétique qui s'éloignent du texte linéaire, encourageant une interaction sensible et personnelle avec le monde de l'œuvre.

Les expositions numériques, enfin, représentent des lieux privilégiés pour la poésie contemporaine, où les installations interactives permettent de toucher un

74 Selon Jay David Bolter et Michael Joyce, « Hypertexte et écriture créative », *Actes de l'ACM Hypertext 1987*, Chapel Hill, 1987, Caroline du Nord, États-Unis, p.41–50.

public plus large tout en proposant des expériences innovantes. Des artistes-poètes créent des œuvres où le texte se mélange à la projection visuelle, aux sons et aux mouvements du public. Ces expositions transforment la lecture en une expérience spatiale et sensorielle, où le poème devient une installation vivante. Par exemple, les installations de poésie générative, où les mots sont générés en temps réel selon des algorithmes programmés, réagissent aux mouvements des visiteurs, rappelant que l'espace même de l'œuvre est sans cesse en transformation.

Partie 3 — L'experience de la poésie concrète dans le contexte numérique.

a — Immersion et interactivité.

099

II—3—a

La poésie concrète a toujours cherché à redéfinir les limites entre le texte et l'image, et avec l'essor des technologies numériques, elle s'engage dans une transformation profonde, non seulement dans ses formes et structures, mais aussi dans les interactions qu'elle suscite entre l'auteur et le lecteur. La poésie concrète, devenue poésie concrète numérique, prend appui sur les outils informatiques pour renouveler son mode de création, sa diffusion et son expérience, tout en suscitant de nouvelles réflexions sur l'interactivité et la place du lecteur. Ainsi, dans le domaine du numérique, l'immersion et l'interactivité se positionnent comme des enjeux fondamentaux qui redéfinissent le rapport à l'œuvre. Au-delà d'un simple effet de modernité, ces éléments offrent une expérience où le lecteur devient un acteur de sa lecture, explorant des significations mouvantes au sein d'un espace poétique qui évolue selon ses actions.

Jean-Pierre Balpe évoque cette dynamique dans *L'Imagination informatique de la Littérature*[75] où il associe la réactivité d'un texte numérique aux actions du lecteur, suggérant que ce dernier peut non seulement parcourir le texte, mais également en modifier la trajectoire où la structure activité devient ainsi la pierre angulaire de l'œuvre numérique, car elle transforme le texte en un espace de dialogue. En effet nous parlons de dialogue car l'immersion dans la poésie concrète

75
Jean-Pierre Balpe, « Présentation »,
L'Imagination informatique de la Littérature,
Sous la direction de Bernard Magné
et Jean-Pierre Balpe, Presses universitaires de
Vincennes, Saint-Denis, 1991.

numérique repose sur des dispositifs informatiques qui rendent possible un échange direct et évolutif entre l'œuvre et le lecteur. À l'inverse de la poésie imprimée, souvent figée dans une séquence statique, la poésie numérique se déploie à travers des processus dynamiques, programmés pour réagir aux actions du lecteur, à ses parcours de lecture, voire à ses interventions sur le texte lui-même. Ainsi, elle se fonde sur des technologies qui permettent de manipuler et de transformer le texte en temps réel, redéfinissant la notion même de texte en tant que support fixe et linéaire.

La poésie concrète numérique s'appuie sur divers dispositifs techniques pour créer une interaction avec le lecteur. Parmi les techniques les plus courantes, nous trouvons l'utilisation d'hyperliens et de scripts programmés (JavaScript, HTML5, CSS3, Python, Processing…), qui permettent d'afficher ou de modifier du contenu en fonction des actions du lecteur. Ces technologies favorisent une lecture qui n'est plus linéaire, mais arborescente et interactive. L'interactivité dans la poésie numérique peut revêtir plusieurs formes distinctes dont, dont la diversité témoigne des nombreuses dimensions qu'offre le numérique.

On distingue ainsi les œuvres basées sur le simple clic, comme les clip-poèmes d'Augusto de Campos, qui permettent de transformer les mots en un seul mouvement. Par ce geste apparemment anodin, le lecteur perturbe l'organisation initiale des lettres, introduisant ainsi une signification toujours renouvelée, notamment dans des œuvres comme « Ininstant », où le simple survol des mots en modifie la couleur ou les reforme pour créer de nouveaux mots comme « bastante » (assez) et « restante » (reste)[76]. Ce geste pourtant simple, cache une complexité poétique profonde, car elle transforme un acte de lecture en un acte de création. Ce type de poésie concrète numérique prouve que le lecteur n'est plus seulement celui qui lit ; il devient celui qui agit, impliqué dans un processus de création sensible. L'interaction par clics est une des formes les

76 Augusto de Campos, « Ininstant », série clip-poèmes, 1999, en ligne, consulté le 14 octobre 2024, [https://www.augustodecampos.com.br/clippoemas.html].

plus basiques, mais aussi les plus riches, de la poésie numérique. En cliquant sur certaines parties du texte ou sur des éléments visuels, le lecteur peut accéder à des fragments de poèmes cachés, changer la disposition des mots, ou ouvrir des liens vers d'autres pages ou sections. Cela transforme le lecteur en explorateur, lui permettant de découvrir le poème de manière fragmentée et non linéaire. Chaque clic devient une décision, un choix qui change l'orientation de la lecture et participe à une forme d'interprétation active du texte.

0101

Augusto de Campos, «Ininstant», série clip-poèmes, 1999, capture d'écran

Dans un autre exemple, le défilement peut jouer un rôle central en dévoilant des mots et des phrases au fur et à mesure que le lecteur fait avancer la page, ou dans d'autres cas, l'effet de scroll nous est imposé. Cette interaction transforme le rythme de la lecture, qui est désormais modulé par la vitesse du défilement. De plus, les effets d'animation ou de parallaxe permettent de spatialiser le texte, donnant au lecteur une sensation de profondeur et de mouvement qui enrichit la compréhension du poème. Chaque mouvement de défilement devient alors un acte de lecture, où le lecteur découvre progressivement le texte dans un voyage immersif.

(pages suivantes) Julien d'Abrigeon, «Proposition de voyage temporel dans l'infinité d'un instant», capture d'écran du 08 décembre 2024 à 14h37.

dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce
dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 déce

manche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
24. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre
cembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8
manche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
24. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre
cembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8
manche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024.

écembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le d

36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h
36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h
e dimanche 8 décembre 2024. **le dimanc**
2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanc
2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanc
2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanc
2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanc
2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanc

embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
embre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le

e dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre
e 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8
3 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le
e dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre
e 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8
3 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le

e dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8

imanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. 14 h 36, 14 h

h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h
h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,

che 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre
che 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre
che 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre
che 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre
che 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre
che 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre

Par exemple, dans le poème Proposition de voyage temporel dans l'infinité d'un instant, Julien d'Abrigeon exploite le défilement pour transformer la page en un espace-temps[77]. Le défilement ici nous est imposé, ici, la page n'est pas fixe : elle s'étend au fil de la lecture, et le défilement devient une expérience centrale. Dans cet espace, l'œuvre de Julien d'Abrigeon invite le lecteur à faire l'expérience de la simultanéité de l'instant et de l'étendue temporelle. À chaque action de défilement, le lecteur semble voyager dans une durée où chaque instant s'étire, résonnant avec le titre du poème. L'espace de la page devient un espace-temps singulier où l'instant présent semble infini, tandis que le passage d'un mot à l'autre renforce l'idée de parcours temporel, comme si chaque ligne, chaque vers représentait une succession de moments à traverser. L'intérêt de l'interactivité ici, est que le poème n'existe qu'une seule fois Ce poème correspondant à la durée précise d'un instant, se détruit au bout de quelques secondes pour en laisser apparaître un nouveau. À chaque réactualisation du lecteur, ou selon le moment où il l'active, le poème sera toujours différent.

Nombreuses sont les autres interactions permettant au lecteur de s'investir dans le poème, ainsi, un poème numérique peut être conçu pour répondre aux entrées du lecteur, où chaque action provoque une réaction différente – l'apparition ou la disparition de mots, des animations, des effets sonores ou des changements de typographie. Cette fluidité du texte est caractéristique de la poésie numérique qui ne se fixe pas dans une structure figée mais évolue, tout comme le sens, selon les actions de l'utilisateur.

77 Julien d'Abrigeon, « Proposition de voyage temporel dans l'infinité d'un instant », en ligne, consulté le 14 octobre 2024, [http://tapin.free.fr/HEURE.htm]

2024. le dimanche 8 décembre 2024.

le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024.

le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024.

le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. 14 h 36, 14 h 36,

14 h 36, 14 h 36, 14 h 36, 14 h 36, 14 h 36, 14 h 36, 14 h 36, 14 h 36, 14 h 36, 14 h 36, 14 h 36, 14 h 36, le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024.

le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024.

le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. 14 h 36, 14 h 36, 14 h 36,

14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36, le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024.

le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. 14 h 36, 14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36,14 h 36, le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024.

le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024.

le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024.

le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024. le dimanche 8 décembre 2024.

b — Modifications des modalités de lecture.

II—3—b

Le recours aux technologies d'hypertexte et aux scripts permet également d'envisager des créations plus complexes où l'interaction devient un élément structurant. Avec l'avènement des hypertextes, par exemple, le lecteur est libre de naviguer dans le poème à sa guise, de faire surgir des textes et des liens qui ne suivent aucune organisation prédéfinie, ce qui évoque l'idée de « poème-réseau ». À cet égard, le travail d'André Vallias avec A LEER Antilogia laboríntica[78] propose une véritable exploration du texte par des liens hypermédia qui connectent les différents poèmes de l'auteur dans un enchaînement intertextuel. Dans ce cas, l'interactivité repose non seulement sur la technique, mais sur un système de liens intratextuels, où chaque lecture diffère selon les choix du lecteur. Ces parcours navigables s'éloignent de l'agencement d'un texte stable pour se situer dans un modèle de fragmentation où la signification émerge au gré des liens sélectionnés, ce qui crée une expérience poétique unique pour chaque lecteur.

78 André Vallias, A LEER (Antilogia Laboríntica), 1997, en ligne, consulté le 15 octobre 2024, [http://www.refazenda.com/aleer]

La nature non linéaire et modulaire des œuvres numériques modifie profondément la manière de lire. Avec le numérique, le texte cesse d'être un simple vecteur d'information ; il devient également un objet d'interaction et de manipulation. Philippe Bootz, en évoquant la littérature numérique, souligne que lire un texte numérique, ce n'est pas seulement lire son contenu final, mais également « lire les processus qui produisent le

texte[79] » et se pencher sur le déploiement des différents états qu'il peut prendre à chaque interaction. Ainsi, la lecture devient une opération dynamique, où l'interface, les algorithmes et le code qui sous-tendent l'œuvre influencent directement le contenu perçu par le lecteur.

79 Philippe Bootz, Les Basiques : la littérature numérique, en ligne, consulté le 12 octobre 2024 [http://www.olats.orgl].

c — Le rôle actif du lecteur dans l'œuvre.

Certains poèmes numériques invitent le lecteur à devenir co-créateur en lui offrant la possibilité d'insérer du texte. Par cette saisie, le lecteur peut ajouter ses propres mots, qui viennent compléter ou transformer le poème. Cette dimension de personnalisation permet une interaction unique et intime, car le poème s'adapte aux mots du lecteur, créant une œuvre hybride et éphémère. Cette forme d'interaction abolit la séparation entre l'auteur et le lecteur, rendant ce dernier acteur direct dans la construction du sens.

Les hypertextes, comme structure narrative numérique, révolutionnent cette expérience. Contrairement à la page imprimée, qui impose une linéarité et un ordre de lecture immuable, l'hypertexte met en place un système de navigation multi-voies, où chaque lien représente une porte vers un développement alternatif du texte. Cette fragmentation exige une lecture active où l'utilisateur établit ses propres parcours interprétatifs, rendant chaque expérience de lecture unique. Dans le poème numérique, les typologies d'interactions, telles que le choix des liens ou le clic pour faire apparaître du texte supplémentaire, perturbent le rapport traditionnel au texte et poussent le lecteur à interpréter non seulement les mots mais aussi l'ensemble du dispositif de lecture. L'expérience de lecture devient de fait un parcours individualisé, où les choix du lecteur modifient le développement et l'interprétation du poème.

Dans le domaine de la poésie numérique, le lecteur n'est plus un récepteur passif ; il devient un co-créateur de l'œuvre. Cette relation active entre le lecteur et le texte remet en question la hiérarchie traditionnelle entre l'auteur et le public. Roland Barthes explique dans son célèbre écrit « La mort de l'Auteur », que puisque le texte ne dégage pas un sens unique et son construit par la lecture, on assiste à la fin de l'hégémonie de l'auteur omniscient[80]. Avec l'hypertexte, par exemple, la signification du poème n'est plus fixée a priori, mais dépend des choix de navigation du lecteur, qui agence et ré-agence des fragments de texte, modifiant ainsi la progression narrative et poétique. Selon Véronique Perriol, cette évolution peut être perçue comme un déplacement du rôle du lecteur vers celui de l'auteur, remettant en question l'autorité créative initiale et donnant une place centrale à l'expérience de réception du texte, elle dit : « Le récit n'est plus linéaire, mais littéralement déconstruit et c'est le lecteur qui crée, à la rigueur, une forme de linéarité lors de sa lecture[81]. »

L'une des spécificités les plus marquantes de la poésie concrète numérique est la place centrale qu'elle accorde au lecteur, devenu co-créateur de l'œuvre. En effet, chaque interaction avec le texte, qu'elle soit un clic, un mouvement ou une saisie, influe sur le déroulement du poème et le transforme. Cependant, cette participation active soulève des questions fondamentales sur la liberté réelle du lecteur dans l'espace numérique. Bien que le lecteur puisse naviguer dans l'œuvre, il reste contraint par les limites programmatiques imposées par l'auteur. Le lecteur ne peut interagir qu'avec ce qui a été préalablement codé, et ses choix sont orientés par les options préconçues du programme. Jean Clément évoque ce paradoxe en suggérant que l'interactivité de la poésie numérique est souvent une illusion[82]. Les options offertes au lecteur ne sont que les choix prévus par l'auteur, qui conserve en réalité le contrôle de la structure et des possibles de l'œuvre. Cette maîtrise algorithmique introduit ainsi un niveau de contrôle implicite, malgré l'apparente liberté d'interaction. Le

80 Roland Barthes, « La mort de l'Auteur » (1968), *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.61-67.

81 Véronique Perriol, « De la poésie concrète à la poésie numérique : les premières expérimentations au Brésil », Partie 2, p.14, consulté en ligne le 27 septembre 2024, [https://www.lechasseurabstrait.com/revue/IMG/pdf_partie2_numerique.pdf].

82 Jean Clément, « Préface. Une Littérature problématique », *Un laboratoire de littératures*, édité par Serge Bouchardon, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2007.

lecteur doit composer avec les balises, les limites de navigation, et la logique sous-jacente du programme, qui influence la lecture. La notion de code ouvert pourrait potentiellement offrir un espace de liberté authentique pour le lecteur, car elle permettrait une interaction directe avec le programme de l'œuvre. Dans ce cadre, le lecteur ne serait plus seulement un utilisateur, mais également un programmateur, participant directement à la création et à la modification de l'œuvre. Cependant, cette ouverture du code n'est pas courante dans la poésie numérique, car elle soulève des problématiques complexes liées à la propriété intellectuelle, à la sécurité des données et à la durabilité des œuvres. La poésie numérique pose donc la question de la liberté réelle du lecteur, tout en mettant en lumière le rôle toujours présent de l'auteur-programmeur dans la définition de l'expérience poétique. En redéfinissant l'interaction, elle permet au lecteur de participer activement au processus de création, bien qu'il reste parfois encadré par les limites technologiques et programmatiques de l'œuvre elle-même. Cette évolution représente une révolution dans l'expérience de lecture et ouvre la voie à des recherches futures sur les relations entre texte, technologie et participation. La poésie numérique propose ainsi une expérience où l'engagement du lecteur est essentiel pour que l'œuvre prenne tout son sens, redéfinissant profondément la nature de l'interprétation poétique dans le contexte numérique.

Chapitre III
Vers un paradigme de l'écriture poétique numérique.

Partie 1
La systématisation
de l'écriture poétique
dans la poésie concrète
historique.

a — Les systèmes comme
méthodologie poétique,
premières tentatives.

b— Vers une poésie structurée
par le mécanisme.

c — De la contrainte
à la programmation poétique.

Partie 2
Vers un système visuel
vecteur d'émotions.

a — De l'intuition au système.

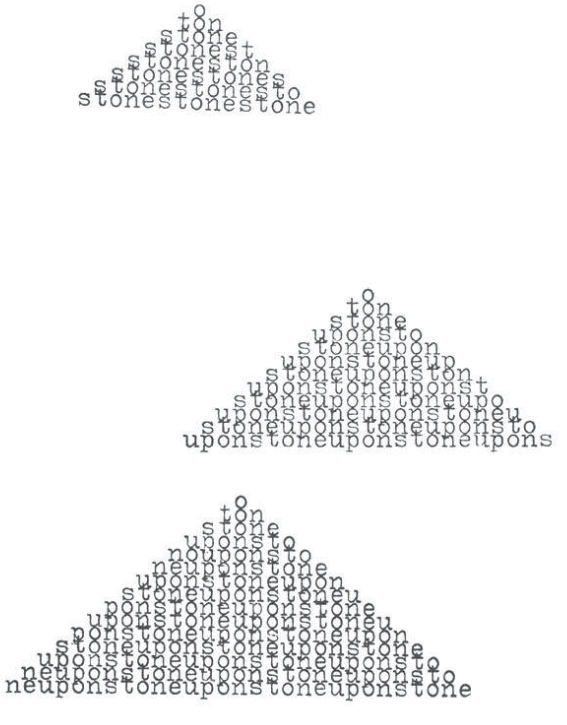
b — Systématisation comme
libération ou enfermement ?

c — La typographie comme
langage poétique, déconstruire
la froideur des algorithmes.

Partie 1 — La systématisation de l'écriture poétique dans la poésie concrète historique.

0117

Dongle Moore,
«Les pyramides de Gizeh»,
1970, sérigraphie, 66×49,7cm.



III—1—a

SP RALE SP R SP

SP SP S S S S

SP R SP RALE SP I R SP

SP SP S S S S

S SP SP

S S

SP R SP RALE SP R SP

SP SP S S S S

SP SP

S S

SP R SP RALE SP R SP

SP SP S S S S

S SP SP

S S

SP R SP RALE SP R SP

SP SP S S S S

SP SP

S S

SP R SP RALE SP R SP

SP SP S S S S

S SP SP

S S

SP R SP RALE SP R SP

SP SP S S S S

S SP SP

S S

SP R SP RALE SP R SP

SP SP S S S S

S SP SP I

S S

SP R SP RALE SP R SP

SP SP S S S S

SP I RALE SP R SP

La poésie concrète, dès ses origines, a repoussé les frontières de l'expression littéraire en exploitant la matérialité du langage, sa dimension visuelle et son inscription dans des systèmes graphiques complexes. Ce mouvement a rapidement intégré des méthodologies inspirées des sciences, des mathématiques et de la mécanique, ouvrant la voie à une approche plus systématique de la création poétique. Mais la question que nous posons ici est donc la suivante : comment la poésie concrète s'est-elle inscrite historiquement dans cette logique systématique ?

La notion de système peut être définie comme un ensemble structuré d'éléments interconnectés, qui interagissent selon des règles définies pour atteindre un objectif ou produire un résultat spécifique[83]. Ce concept s'applique à divers domaines, tels que les sciences, l'art et la littérature. Dans la poésie concrète des débuts des années 1950, c'est l'auteur qui définit le système, mais c'est également lui qui l'exécute. Dans un cadre artistique ou littéraire, l'idée de système est souvent perçue comme une méthode d'organisation du texte ou un mécanisme opératoire. Dans le cas d'une méthode d'organisation, le système structure les composants (lettres, mots, typographie, espace, etc.) en suivant des principes ou des contraintes formelles. Nous distinguons trois principes fondamentaux de contraintes formelles dans l'organisation du texte : le principe visuel, le principe rythmique et le principe typographique.

La contrainte formelle constitue probablement la première tentative de systématisation de la poésie que nous pouvons observer. Déjà dans les *Technopaegnia*, des contraintes formelles de représentation étaient utilisées. Ce type de création relève des principes visuels, où le placement des composants (lettres, mots, etc.) est déterminé par l'image que le poème doit représenter une fois achevé. Dans ce contexte, les lettres et les mots ne se limitent pas à leur rôle sémantique, mais agissent également comme des formes

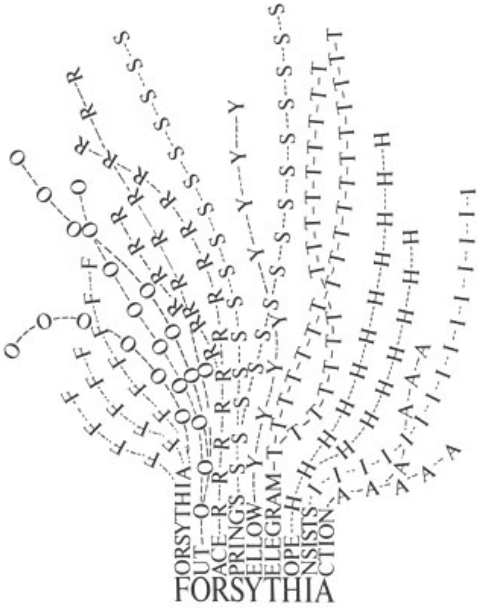
83 Michel Blay, Dictionnaire des concepts philosophiques, « Système », p.1003-1004, Larousse In Extenso, 2013.

0119

(page de gauche) Ruth Wolf-Rehfeldt, « Untitled Spirale », fin 1970.

III—1—a

abstraites ou pictographiques. Ils peuvent composer des portraits, des formes géométriques, des objets ou encore des paysages, illustrant ainsi une fusion entre la poésie et l'art visuel.



Mary Ellen Solt,
«Forsythia Forsizia»,
1965, sérigraphie
sur papier, 89×58cm.

0120

III—1—a

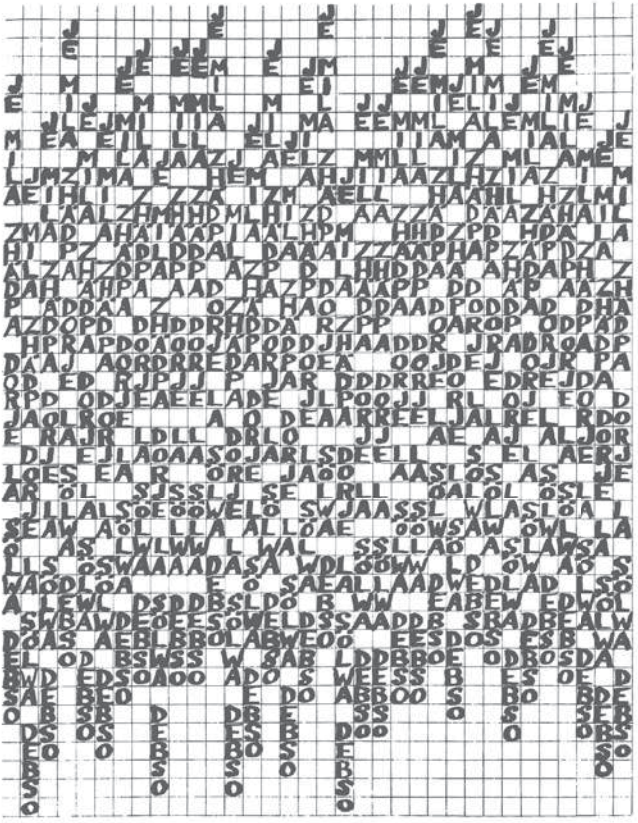
Klaus Peter Dencker,
«Announcement», (Anzeige), 1970.

0121

III—1—a

La seconde méthode d'organisation, située entre une contrainte formelle, une contrainte rythmique, et une contrainte quasi mathématique, est l'utilisation de la grille. Une utilisation déjà visible dès l'Antiquité romaine dans les Carmina Quadrata du Raban Maur dont nous parlions dans le premier chapitre. Le texte est alors disposé selon des structures régulières indiqué par le principe de la grille, ce qui souvent, laisse apparaitre un certain motif sur la page. Dans notre premier exemple, nous regardons l'oeuvre, «1st Milarepa Gatha», de Jackson Mac Low, car ce poème à la particularité de laisser la grille apparente dans le poème final, ce qui nous permet de bien comprendre comment les lettres sont agencées entre elles.

memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori
memento mori



(page de gauche)
Vittore Baroni,
«Momento Mori 1», 1988.

Jackson Mac Low,
«1st Milarepa Gatha», 1961.

III—1—a

0123

Dans un second exemple, c'est l'oeuvre de Rob Giampietro, « Snowflakes », datant de 2008 qui nous intéresse. Inspiré par le travail de Emmett Williams, notamment par son projet « Sweethearts »[84], Rob Giampietro reprends le même principe de composition mais plus abouti cette fois-ci. En effet les mots sont placés sur une grille, ce qui permet à l'artiste d'écrire son poème de manière linéaire, de gauche à droite et de haut en bas, mais la grille lui permet de placer les mots, les lettres de façon à créer des espaces qui nous permettent de lire le mot « Snowflakes » en répétition qui tombe sur la totalité de la page. Le poème se lit comme-ci : « No owls as we wake now. As flakes fake snow, we fake OKs. So now we owe. Lakes soak. Oaks flake. No snow owls. No snow as we wake. »

84
Emmet Williams, « Sweethearts », poème extrait du livre *Sweethearts*, Edition Hansjorg Mayer, Stuttgart, Allemagne, 1967.

Rob Giampietro, « Snowflakes », 2008.

0124

Au fil de l'évolution de la poésie concrète, ces contraintes formelles ont évolué vers un certain minimalisme, où l'attention pouvait être portée sur une seule lettre, devenue le point focal du poème. Cette contrainte impliquait que le placement de cette lettre conditionne l'organisation de tout le reste du poème. Un exemple notable est l'œuvre « Um Movimento » de Décio Pignatari, dans laquelle les mots sont alignés en fonction de la position de la lettre « M » qu'ils contiennent. Autrement dit, la disposition des mots sur la page est déterminée par l'emplacement de cette lettre spécifique dans chaque mot, mettant en évidence une approche à la fois visuelle et conceptuelle de la poésie.

0125

Décio Pignatari,
«Um Movimento», non daté.

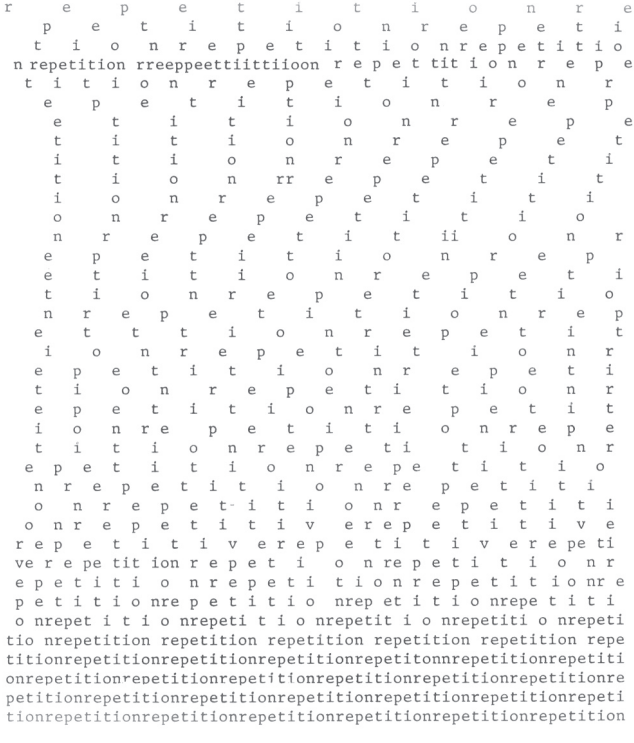
```
      u m
        m o v i
        m e n t o
    c o m p o n d o
  a l é m
                d a
n u v e m
      u m
    c a m p o
          d e
    c o m b a t e

        m i r a
    g e m
          i r a
                d e
      u m
          h o r i z o n t e
p u r o
    n u m
        m o
        m e n t o
v i v o
```

III—1—a

Dans les principes rythmiques, les composants du poème sont organisés en fonction de la métrique ou de la cadence. Que ce soit à travers la matière typographique ou les espaces blancs, le poème doit évoquer un rythme dans sa composition finale, où chaque élément joue un rôle essentiel. Les caractéristiques fréquemment observées dans un poème rythmique incluent la répétition, la variation ou encore l'alternance dans la disposition des mots ou des caractères. Par ailleurs, certains poèmes concrets conservent un intérêt pour le rythme auditif, bien que l'aspect visuel prédomine. Dans ces cas, les espaces blancs ou les césures graphiques agissent comme des silences ou des respirations, renforçant ainsi l'impact rythmique global de l'œuvre.

0126

III—1—a



Contribution de LrahSMITH
à «Le chef cosmique une soirée
de béton» de bpNichol, Oberon
Press, 1970.

(pages précédentes)
Franz Mon, Sans titre, années 1960, impression typographique, 33×69,7cm.

rus in ur be
us in ur bear
s in her bare rue
in ur be eros
ur bs eros
eros sin
bare room

III—1—a

Le dernier principe formel que nous identifions est celui de la contrainte typographique, qui repose principalement sur l'utilisation de la matière textuelle elle-même. En effet, chaque police de caractère possède une personnalité visuelle qui influence la perception du texte la neutralité d'une sans-serif, l'expressivité d'une serif, ou encore l'impact de polices plus décoratives. On observe également une possibilité de variations stylistiques : l'emploi du gras, de l'italique, ou des tailles différentes permet de hiérarchiser ou de rythmer les éléments du poème, jouant ainsi un rôle essentiel dans la composition visuelle et le message global de l'œuvre.

Ces système (à contrainte formelle) met en interaction les éléments entre eux. Chaque composant dépend intrinsèquement de sa relation avec les autres. Dans ce contexte, l'organisation n'est pas une contrainte secondaire ; elle devient la matière première de la création poétique. Ce système offre une perspective conceptuelle précieuse pour comprendre comment la poésie peut dépasser le geste individuel et se transformer en un dialogue dynamique entre organisation, intention et hasard.

Dom Sylvester Houédard, «
Le bassin aux grenouilles», 1965,
d'après Matsuo Bashō.

Mary Ellen Solt,
«Lobelia», 1964.

b — Vers une poésie structurée par le mécanisme.

III—1—b

Dans le prolongement de la systématisation comme méthode d'organisation du texte, la poésie structurée par le mécanisme marque une transition cruciale. Il ne s'agit plus seulement de définir des contraintes ou des cadres conceptuels, mais d'adopter des outils ou des processus mécaniques pour guider ou automatiser la création poétique. Nous pouvons citer une nouvelle fois, Jean-Pierre Balpe qui nous expliquait : « le Méta-auteur écrit les dispositifs. Et cela, comme vous vous en doutez certainement, change complètement la conception de la littérature[85]. » Ce glissement met en lumière une nouvelle posture de l'auteur : celui-ci devient un concepteur de règles et un orchestrateur de systèmes, où le processus de création repose sur le fonctionnement autonome ou semi-autonome de mécanismes. Nous parlerons alors de système en tant que mécanisme opératoire, c'est à dire que celui fonctionne comme une machine, ou un programme, chaque élément joue un rôle précis et produit des effets prédicables ou calculés.

85
Œuvre présenté à Cerisy-la-Salle en 1985 lors du colloque « la génération automatique de textes littéraires » : Laufer, Roger, « Les enfants du micro », Balpe, *L'imagination informatique de la Littérature*, Jean-Pierre & Magné, Bernard, 1991.

0131

La structuration de la poésie par le mécanisme marque une étape charnière dans l'histoire de la création poétique. Elle illustre une transition de l'expression individuelle vers des processus guidés par des outils, des règles ou des technologies. Ces mécanismes, tout d'abord analogiques puis computationnels, introduisent une forme de rationalité dans l'acte poétique, tout en laissant place à des émergences imprévisibles, voire

poétiques, qui redéfinissent les contours de l'écriture. Nous distinguerons 3 principes différents : le principe linguistique; le principe mathématique; le principe technologique. Ces trois principes permettent aux poètes de structurer leur création autour de mécanismes précis, qu'il s'agisse de règles de composition strictes ou de l'usage d'outils mécaniques.

Le principe linguistique, c'est avoir recours à des règles strictes ou des contraintes, où l'écriture devient un jeu combinatoire gouverné par des formules. Contrairement à une écriture spontanée ou libre, ces contraintes définissent un cadre qui pousse l'auteur à explorer des formes nouvelles et à dépasser les limites de la langue. L'auteur impose ces règles à son processus de création, et peuvent s'appliquer à différents niveaux de langage : phonétique ; lexical ; syntaxique ; sémantique ; ou structurel. Les contraintes phonétiques et sonores reposent sur des répétitions, des éliminations ou des organisations sonores spécifiques. Par exemple des allitérations ou assonances systématiques, comme des répétitions volontaires de sons spécifiques pour structurer le texte. Par exemple le lipogramme est une contrainte. C'est un texte qui exclut une ou plusieurs lettres (ex. *La Disparition* de Georges Perec, qui ne contient pas la lettre « e »). Les contraintes lexicales quant à elles limitent ou orientent le choix des mots. C'est un usage exclusif de certains champs lexicaux (imaginons ne choisir que des mots en lien avec la mer dans un poème marin). Les acrostiches sont également des contraintes lexicales, le premier caractère ou le premier mot de chaque ligne forme un mot ou une phrase. Les contraintes syntaxiques sont en revanche l'imposition de règles sur la structure des phrases, l'utilisation de phrases d'une longueur fixe ou la construction de textes uniquement à partir de phrases interrogatives ou affirmatives.

Dans le cas de principe technologiques nous pouvons prendre en exemple les outils mécaniques comme la machine à écrire. Ils ont souvent guidé ces organisa-

tions par leurs propres contraintes, La machine à écrire a joué un rôle clé dans l'évolution de la poésie concrète, car elle introduit des contraintes spécifiques liées à sa mécanique et à sa typographie à chasse fixe. Ces limitations, loin d'être un obstacle, ont souvent été utilisées comme des outils créatifs pour structurer les textes et expérimenter avec leur présentation visuelle. En effet,

III—1—b

(page de gauche)
Bob Cobbing, sans titre, 1966.

sur une machine à écrire chaque caractère occupe le même espace horizontal (monospacing), qu'il s'agisse d'un « i » ou d'un « m ». Cela engendre une régularité visuelle unique, favorisant des compositions géométriques et des alignements parfaits. Ainsi, les poètes peuvent manipuler cet espacement pour créer des figures ou des motifs textuels, transformant ainsi la page en une surface graphique. Les dimensions de la page sont dictées par la taille du rouleau et la largeur

f agment
fragmen
fra ment
men
g e t
f a t
fr gme
fr m
ra
a m
a
ag
ag e
agm
ag t
ag n
a me
a en
a e t
ra m
f m
f
r e
fr gmen
fr g ent
fr gme t
fr gm nt
fr gm n
fr gm t
fr g nt
f g e
fr g e
fr g n
r
fr
g

g t
g e
g n
gm
m t
m n
me
e t
r en
nt
f ent
n
me t
gm t
gm n
g nt
r gm t
f a me
r me t
a me t
f me t
r g en
r g ent
r gment
r gm n
fr gm
f a m
f ag
f ag e
agmen
agm nt
agme t
ragme t
ragmen
ra ment
ent

en
a e
r g
f a
a m n
gme
g en
e t
f t
f g
f en
f e
r e t
r me
f me
m
f m n
r m n
r m t
ra me
ra en
ag en
r ment
fr men
fr me t
fr m nt
fr ent
ra men
ra me t
ra m nt
ra ent
fra en
fra e t
rag en
rag e t

f ag en
f ag e t
fra me t
fra men
fr ment
f a ment
f gment
f ment
a ment
agment
f g ent
gment
ragment
f agmen
f agme t
f a ent
ragme
ra m n
ra m t
ragm t
ragm
r g e t
f a m n
f a m t
f a e t
f g e t
f m t
fr t
f g t
f e t
f gm t
f ag t
fr g t
fr e t
f a me t

(page de droite)
Fragments de fragment, contribution de Timm Ulrichs à la «*poésie expérimentale*», de Bohumila Grögerová et Josef Hiršal, Prague, Odeon, 1967.

maximale du texte. Ces limites encouragent des expérimentations avec la disposition des mots dans un espace contraint. Par exemple, des poèmes en forme de colonnes ou des lignes interrompues pour suggérer des rythmes particuliers. Contrairement à l'ordinateur ou à l'imprimerie, la machine à écrire ne permet pas de jouer avec la taille des caractères, les couleurs, ou des polices variées. Cette simplicité force le poète à se concentrer sur l'agencement spatial des mots, les répétitions, la densité, les motifs, et les alternances de majuscules et minuscules pour créer des effets. Aussi, les erreurs mécaniques, comme une lettre frappée en double ou mal alignée, peuvent introduire des éléments imprévus dans le poème, qui sont parfois intégrés dans le processus créatif.

Dans la continuité de l'idée de la grille, nous observons des contraintes mathématiques ou logiques. C'est un système qui joue sur l'utilisation de contraintes numériques. Ce sont les premières tentatives de poésie combinatoire qui mèneront plus tard à la création de l'OuLiPo. Ici, il s'agit de l'utilisation de séquences, de probabilités, ou de permutations… Les systèmes mathématiques possèdes de nombreux principes dont nous expliquons les fondements.

Dans un premier temps, regardons l'un des premiers fondements des mathématiques, les séries et les progressions. En effet de nombreux poèmes sont construit à partir de l'utilisation de suites mathématiques comme les suites arithmétiques, géométriques ou encore la suite de Fibonacci[86] qui est définie par la relation de récurrence suivante un+1=un+un–1. u n + 1 = u n + u n – 1[87].

Nous observons aussi dans de nombreux cas, le principe de permutation. C'est à dire la recombinaison d'un ensemble fixe d'éléments pour créer différentes configurations de ce même texte. Soit un poème, ou les phrases et les mots sont réordonnés pour devenir un nouveau poème, avec un nouveau sens. Dans les permutations,

86
Le poème de Fibonacci est une forme de poésie s'appuyant sur la suite de Fibonacci. Chaque vers du poème doit compter autant de pieds que la somme des deux précédents, soit 1/1/2/3/5/8/13…

87
César Tomé, «Poemas Fibonacci», sur *Cuaderno de Cultura Científica*, 18 avril 2018, en ligne, consulté le05 octobre 2024. [https://Fculturacientifica.com/archivepoemas/fibonaccifederation.html]

nous remarquons un caractère factoriel, c'est à dire que toutes les possibilités de permutations différentes d'un ensemble donné peuvent être calculés. (Exemple : Si un poème contient trois mots (« lumière », « poussière », « caresse »), il y a 3!(3x2x1)=6 arrangements possibles.)

Il existe aussi le principe de combinaison, qui est lié de près à celui de la permutation. Le principe de combinaison, consiste en une sélection d'éléments spécifique parmi un ensemble pour produire des variations, par exemple dans les poèmes combinatoires, chaque lecture devient un arrangement différent qui offre une version unique.

Les principes algorithmiques sont quant à eux des règles séquentielles, qui dictent les étapes précises

Raymond Queneau, Cent mille milliard de poèmes, 1961.

pour générer ou transformer un texte, par exemple un poème ou chaque mot est remplacé par son synonyme dans un dictionnaire donné, en suivant un algorithme de substitution, est un poèmes algorithmique à caractère combinatoire.

0137

Les systèmes mathématiques sont la principale systématisation utilisé par les membres de l'Oulipo. L'OuLiPo, c'est l'Ouvroir de Littérature Potentielle créé en 1960 par Raymond Queneau et le mathématicien François Le Lionnais. C'est un groupe de recherche littéraire composé d'écrivains et de poètes qui a pour but de découvrir de nouvelles potentialités du langage à travers des jeux d'écriture, c'est-à-dire des structures pouvant produire de la littérature « en quantités énormes, infinies[88] ». l'Oulipo est fondé sur le principe de la contrainte (mathématique et algorithmique). les membres fondateurs se plaisaient à se décrire comme des « rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir ». Pour ce faire, ces expérimentateurs, comme ils se nomment, se donnent des contraintes, c'est-à-dire un certain nombre de règles fixes, intangibles et prédéfinies qu'ils utilisent de façon systématique pour produire un texte. Une des règles les plus connues est la méthode S+7 créée en 1961 par Jean Lescure. Elle consiste à changer tous les substantifs d'un texte donné en prenant le 7e mot qui le suit dans un dictionnaire de référence.

88 Philippe Bootz, *Les basique de la littérature numérique*, [http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/1_basiquesLN.php], consulté le 21 octobre 2024.

III—1—b

Les règles mathématiques permettent de générer un grand nombre de variations à partir d'un ensemble limité de matériaux, c'est d'une certaine façon le début d'une automatisation de la création poétique. L'aspect rigoureux des mathématiques confère une structure stable, mais peut aussi produire des effets aléatoires contrôlés. Mais le système fonctionne selon ses propres règles internes, parfois indépendamment de l'intervention humaine. Cette approche mécanisée prépare le terrain pour la poésie générative et algorithmique sur informatique, où les systèmes ne sont plus statiques mais dynamiques et interactifs.

c — De la contrainte à la programmation poétique, repenser la création poétique à l'ère numérique.

III—1—c

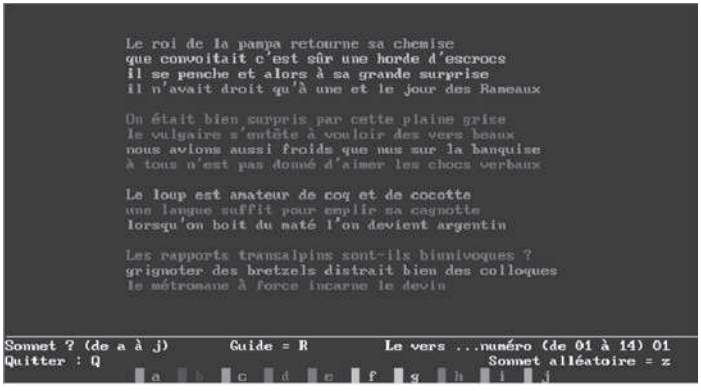
0139

À l'ère numérique, cette systématisation s'amplifie et se réinvente grâce à l'introduction de l'ordinateur et des logiciels, transformant radicalement le rôle de l'auteur et les modalités de production. On découvre alors un potentiel génératif, car l'ordinateur peut produire des résultats variés, parfois infinis, à partir d'un nombre limité de règles. Le texte devient dynamique, il peut être fixe ou évolutif, permettant des variations ou des interactions entre ses parties ou avec son environnement (lecteur, auteur, machine). De tels principes, comme ceux évoques plus tôt, ne pouvaient manquer de rencontrer l'informatique, et plus que tout, une machine telle que l'ordinateur capable de manipuler le langage.

Avec l'arrivée des ordinateurs, les contraintes linguistiques, formelles ou technologiques traditionnelles sont devenues des algorithmes et des scripts. Cette évolution permet aux poètes de définir des règles ou des procédures que la machine exécute, générant ainsi des œuvres poétiques nouvelles et souvent imprévisibles. Ici, ce n'est plus l'auteur qui exécute ses propres règles, mais une machine. La programmation impose des cadres spécifiques – syntaxe, logique conditionnelle, boucles – qui rappellent les contraintes littéraires traditionnelles. Cependant, elle introduit également une dimension d'automatisation et de calcul complexe, impossible à atteindre manuellement. En effet un programme peut réorganiser des phrases, ajouter des

variations aléatoires ou appliquer des schémas mathématiques complexes en quelques secondes.

L'oeuvre du membre de l'Oulipo, Raymond Queneau, Cent mille milliards de poèmes sera adapté de nombreuses fois en programmation informatique et deviendra une référence principale dans le champ de la poésie numérique. C'est ce qui prouve son caractère systématique, l'oeuvre pourtant pas pensé pour être exécuté par une machine peut effectivement l'être. Une des version programmée de cette oeuvre les plus notable est celle de Tibor Bapp[89] réalisée en 1988, destinée à être lue sur écran et non sur papier. Cette version est tout à fait conforme au projet de Queneau. Il est d'ailleurs beaucoup plus facile d'explorer les diverses permutations sur écran que dans le livre où la manipulation des languettes s'avère vite une mission impossible. Là où un poète comme Raymond Queneau créait manuellement un système de combinaisons limité par le médium papier, un programme informatique peut produire des milliers, voire des millions, de variations en temps réel.



L'Alamo, Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs, est un groupe créé en 1981 par Paul Braffort et Jacques Roubaud, deux figures centrales de l'Oulipo[90]. Ce collectif s'inscrit dans la continuité des explorations Oulipiennes, mais en

89 Tibor Papp est un poète qui programme en assembleur sur un ordinateur Amstrad le tout premier poème numérique animé. Les très riches heures de l'ordinateur n° 1 et le projette sur 10 écrans lors du festival Polyphonix 9 à Paris les 12 et 13 juin 1985.

90 L'Alamo, par les 17 membre de l'Alamo, en ligne, consulté le 22 octobre 2024, [http://www.alamo.free.fr/pmwiki.php?n=Alamo.Historique].

Tibor Papp, «Cent mille milliards de poèmes», œuvre programmée, 1989.

exploitant les possibilités offertes par les outils informatiques et les mathématiques avancées pour approfondir la création littéraire. Le nom Alamo évoque à la fois une référence historique et une continuation logique de l'Oulipo, mettant en avant l'idée d'un espace de résistance littéraire et d'expérimentation. Selon Jacques Donguy, ce groupe explore la collaboration entre les humains, les mathématiques et les machines pour repousser les limites de l'écriture[91]. L'Alamo vise à appliquer des principes mathématiques à l'écriture littéraire, en s'appuyant sur des outils informatiques, à développer des programmes informatiques capables de générer des textes littéraires en suivant des contraintes spécifiques et à étudier l'interaction entre création humaine et machine, en expérimentant avec la poésie, la prose et d'autres formes littéraires. Leur démarche s'appuie sur l'idée que les ordinateurs, grâce à leur puissance de calcul, peuvent systématiser, amplifier et même réinventer les contraintes littéraires traditionnelles explorées par l'Oulipo.

91 Jacques Donguy, *Poésies expérimentales – Zone numérique* (1953-2007), Les presses du réel, 2007, p.310—311.

0141

Au-delà de l'exécution, l'ordinateur devient également un co-créateur, L'ordinateur n'est pas seulement un outil passif ; il devient un co-créateur. La poésie générée par des algorithmes est souvent le résultat d'une interaction entre les intentions du poète et les capacités du système numérique.

Les outils numériques permettent aux poètes d'explorer des domaines inaccessibles par les moyens traditionnels, tels que l'animation, l'interactivité ou l'immersion. Les poèmes numériques peuvent inclure des éléments dynamiques, où les mots se déplacent, changent de forme ou se transforment en temps réel. Et les poètes peuvent concevoir des œuvres où le lecteur joue un rôle actif, influençant la forme ou le contenu du poème.

III—1—c

Dans ce nouveau paradigme, le rôle de l'auteur évolue. Le texte final est souvent une surprise, même pour son créateur. la poésie à l'ère numérique invite à repenser les notions d'esthétique et de valeur poétique. Le texte

devient fluide, transformable, et souvent éphémère. L'œuvre n'est plus une entité fixe, mais un flux constant de variations. Chaque lecture devient unique, une expérience irréplicable.

0143

II—2—a

Partie 2 — Vers un système visuel vecteur d'émotions.

La transition entre intuition poétique et systématisation marque une évolution cruciale dans la création littéraire. Alors que l’intuition repose sur une approche subjective, souvent spontanée et émotionnelle, la systématisation repose sur des règles et des cadres structurels. À l’ère numérique, cette tension trouve une nouvelle dynamique : la machine devient une co-créatrice, introduisant des éléments d’aléatoire, de complexité et d’interactivité dans le processus poétique. Les avancées technologiques, notamment dans les domaines de l’intelligence artificielle (IA) et des algorithmes génératifs, ont permis de repenser la systématisation poétique. La machine, bien qu’initialement conçue comme un simple outil, devient un partenaire actif dans le processus créatif.

Les systèmes numériques permettent d’incorporer des éléments d’imprévisibilité dans la création. Les algorithmes peuvent générer des combinaisons de mots, de phrases ou de formes visuelles qui échappent à l’intuition humaine. Cette approche rappelle les explorations Oulipiennes, mais avec une puissance démultipliée. La machine est capable de gérer des systèmes beaucoup plus complexes que ce que l’esprit humain peut concevoir. Par exemple, des algorithmes peuvent intégrer plusieurs contraintes à la fois, combinant des schémas linguistiques, typographiques et visuels. Par exemple, un poème génératif peut répondre simulta-

nément à des contraintes rythmiques, sémantiques et esthétiques, créant une œuvre multidimensionnelle.

La collaboration entre l'humain et la machine redéfinit le processus poétique. Loin de simplement exécuter les idées de l'auteur, la machine enrichit la création par des propositions nouvelles. L'interaction homme-machine donne naissance à une poésie où la frontière entre l'intuition humaine et la logique systémique s'efface. L'œuvre devient un espace hybride, à la fois rationnel et émotionnel.

Les algorithmes modernes, en particulier ceux reposant sur des principes de calcul avancés comme les réseaux neuronaux ou les fractales, sont capables de créer des motifs et des configurations d'une profondeur et d'une richesse inattendues. La machine peut explorer des milliers de variables en temps réel, générant des agencements complexes d'images, de mots, ou de sons qui défient notre intuition créative. Ces œuvres sont le fruit d'opérations mathématiques ou logiques réalisées à une vitesse et avec une précision inaccessibles à l'esprit humain. La capacité des machines à créer des œuvres d'une complexité inatteignable par l'esprit humain est fascinante mais impose des défis majeurs. Ces créations, qu'elles soient textuelles ou visuelles, peuvent devenir illisibles pour le spectateur, transformant la lisibilité en une notion relative. La machine excelle à gérer des variables infinies, générant des structures inédites, mais l'humain peut se sentir exclu face à des œuvres trop hermétiques. Cette complexité questionne la nature de l'art : une œuvre doit-elle être compréhensible pour être significative ? Loin de rejeter cette richesse, l'interaction homme-machine ouvre des possibilités : la machine devient une co-créatrice, et l'humain un médiateur qui réorganise ou interprète. La lisibilité pourrait ainsi être redéfinie, non comme une contrainte, mais comme une exploration multisensorielle et interactive.

b — Systématisation comme libération ou comme enfermement ?

L'utilisation de systèmes dans la création poétique pose un double défi : si ces systèmes offrent un cadre propice à l'innovation et à l'exploration, ils peuvent également restreindre la liberté créative et conduire à une forme de rigidité formelle. La systématisation, en tant que méthode d'organisation, influence non seulement le processus de création, mais aussi la manière dont le rôle de l'auteur et la nature de l'œuvre poétique sont redéfinis.

Loin d'être perçue comme un obstacle, la contrainte est souvent valorisée comme une source de créativité. En imposant des règles strictes, les poètes se libèrent des automatismes de pensée et explorent des formes nouvelles. Nous parlons d'invention dans la contrainte. Des mouvements comme l'OuLiPo ou la poésie concrète en son sens le plus large montrent que les systèmes – qu'ils soient typographiques, mathématiques, ou linguistiques – peuvent stimuler les poètes et proposer des résultats et des idées inattendues. Par exemple, les grilles typographiques ou les algorithmes génératifs, dont nous parlions plus tôt, forcent le poète à repenser la relation entre forme et contenu. Raymond Queneau, a su montrer par son oeuvre *Cent mille milliards de poèmes*, qu'un simple jeu combinatoire peut produire une richesse infinie de possibilité poétiques, et replacé dans un cadre numérique encore plus.

La systématisation c'est aussi ce que nous pourrions définir de liberté par le cadre. En effet la systématisation offre une certaine structure dans laquelle le poète peut expérimenter en toute liberté. La contrainte agis alors comme un guide, réduisant l'anxiété de l'infini, pour concentrer l'effort créatif. C'est le cas dans le travail sur les haïkus assisté par ordinateur de Margaret Masterman et Robin McKinnon Wood, avec leurs règles de syllabes fixes, ils illustrent comment une forme rigide peut engendrer une poésie riche en texte et en émotions.

Mais la systématisation peut aussi s'avérer comme un danger dans l'idée un formalisme excessif, ou d'une perte d'humanité. Car si les systèmes offrent des possibilité infinies, ils comportent aussi le risque de réduire la poésie à un exercice purement mécanique ou formaliste. L'excès de systématisation peut engendrer une perte de spontanéité, d'émotion et de connexion humaine que nous recherchons souvent en poésie.

La poésie est le type de littérature qui nous connecte le plus directement aux émotions que l'on veut transmettre et ressentir. Or une poésie trop dépendante des règles ou des algorithmes peut aussi donner des résultats « froids », voire dénudés de toute sensibilité. Le poème s'expose alors à un risque; celui de devenir un simple produit technique, perdant son essence humaine qui le rends universel. C'est le cas dans certains poèmes aléatoires, qui produisent des textes dénués de sens ou d'émotions, relevant d'avantage de l'expérimentation technique que d'une expérience artistique authentique.

En plaçant la machine au coeur du processus, la poésie peut perdre son caractère personnel, l'auteur se distancie alors de son oeuvre, devenant parfois un simple opérateur de système plutôt qu'un créateur à part entière. De plus, l'utilisation répétée des mêmes systèmes peut aboutir à des oeuvres parfois trop similaires, manquant de diversité et d'innovation dans le résultat final.

III—2—c

Dans une approche systémique, l'auteur conçoit les règles, les algorithmes ou les paramètres qui guideront la création poétique. Il agit comme un architecte ou un ingénieur, imaginant les cadres dans lesquels l'œuvre se déploiera. En poésie générative, l'auteur définit les variables (lexique, structure, syntaxe) et le programme exécute le reste. L'œuvre finale peut être une surprise pour son propre concepteur. Dans le contexte numérique, l'auteur partage le processus créatif avec des systèmes informatiques ou des intelligences artificielles. Ce dialogue enrichit la création, mais soulève des questions sur l'attribution et l'originalité. La systématisation, surtout dans le cadre numérique, introduit une part d'aléatoire ou d'indéterminé. L'auteur accepte de céder une partie de son contrôle à la machine, laissant la logique systémique ou algorithmique prendre des décisions imprévisibles. Le débat sur la systématisation repose sur une tension fondamentale : les systèmes peuvent à la fois libérer la création en proposant des cadres innovants et enfermer le poète dans une logique formelle qui limite l'expression.

La systématisation dans la poésie incarne un paradoxe : elle est à la fois une source infinie d'inventivité et un risque de formalisme étouffant. L'enjeu pour les poètes est de trouver un équilibre entre la structure et la spontanéité, entre l'innovation technique et l'émotion humaine. Ce débat est particulièrement pertinent à l'ère numérique, où la puissance des machines offre des possibilités illimitées, mais où la poésie doit préserver son essence : être un moyen de relier profondément l'auteur, l'œuvre et le lecteur.

c — la typographie comme langage poétique, déconstruire la froideur des algorithmes.

0155

En tant que designer graphique passionné par la typographie, je perçois la création de caractères comme un terrain fertile pour réinventer le langage poétique à l'ère numérique. Si la poésie concrète a brisé les conventions traditionnelles en explorant la matérialité du texte, la typographie peut aller encore plus loin, non seulement comme un outil de lisibilité, mais comme un vecteur d'émotion et de sens, évoluant en harmonie avec le poème qu'elle habille.

Les ordinateurs, grâce à leur capacité à analyser et interpréter des données complexes, offrent des opportunités inédites pour la poésie et la typographie. Des capteurs peuvent capturer des éléments intimes, comme le rythme cardiaque, la tonalité de la voix, ou encore des gestes, et traduire ces signaux en transformations visuelles ou textuelles. La poésie peut ainsi devenir un miroir direct de l'âme : un système qui réagit et dialogue avec les émotions du lecteur ou du poète lui-même.

III—2—c

J'imagine une typographie « poétique » générative, où chaque caractère devient une entité vivante, capable de réagir au contexte de son affichage, ou à des données extérieures, à l'humeur du texte ou à l'interaction du lecteur par exemple. Ces caractères pourraient changer de forme, de densité ou de texture en fonction de l'intensité des mots ou des rythmes qu'ils accompagnent. Par exemple, un caractère pourrait s'effacer doucement

pour évoquer une fragilité, ou se densifier et se fragmenter pour incarner une tension poétique. Ou alors un poème pourrait ajuster ses formes typographiques en fonction des battements de cœur d'un lecteur, avec des caractères qui s'étirent, vibrent, ou se cassent pour refléter des états émotionnels. Cela transforme la typographie en une interface sensible, où design systémique et intimité se rencontrent.

Ces systèmes typographiques programmés pour la poésie offriraient un nouveau langage, à la croisée de l'esthétique et de la technologie. Ils pourraient répondre à des paramètres prédéfinis, tels que la longueur du poème, le ton ou même des données en temps réel (comme les pulsations d'un lecteur portant un capteur). Ce processus ajouterait une dimension humaine et interactive à la poésie numérique, réintroduisant une spontanéité et une profondeur émotionnelle qui pourraient compenser la froideur parfois attribuée aux créations algorithmiques.

Cette approche envisage toujours la poésie comme un système, à l'instar du design systémique. Mais là où le design vise souvent à rationaliser et organiser, la poésie introduit une dimension d'intimité et de profondeur émotionnelle. Dans cette vision, les systèmes ne sont pas rigides ni mécaniques, mais sensibles et organiques, capables de capturer l'essence même de l'instant ou de l'individu. La poésie devient alors le moyen de communication de l'âme, un espace où la logique algorithmique et l'expression humaine fusionnent.

Le design de caractères devient alors un acte poétique en soi : il dépasse le rôle utilitaire pour devenir un langage sensible, amplifiant et interprétant les émotions véhiculées par le texte. Tout comme la poésie concrète a exploré l'espace de la page imprimée, cette typographie générative pourrait explorer les écrans et les données comme des champs vivants où le texte se transforme en écho direct des intentions du poète ou des réactions du lecteur.

En intégrant l'analyse et l'interprétation des données à cette exploration, la poésie et le design trouvent un équilibre nouveau entre système et spontanéité. Ils nous rappellent que, même dans un monde dominé par les algorithmes, il est possible de créer des œuvres capables de capturer l'intime et de dialoguer avec nos âmes. La poésie, en tant que langage de l'émotion, peut ainsi être réinventée comme un pont entre la froideur du numérique et la chaleur de l'expérience humaine.

Con
clu
sion

Conclusion

La poésie concrète numérique, telle que nous l'avons explorée dans ce mémoire, apparait être à la fois une continuation et une rupture. Au terme de cette exploration, il apparaît clairement que la poésie concrète, loin de s'effacer face aux bouleversements numériques, a su se réinventer. Si elle hérite des questionnements sur la matérialité du langage et sur l'interaction entre texte et espace, elle introduit des mutations profondes : le mot devient mouvant, interactif, et parfois, programmé. Les supports électroniques ont élargi le terrain d'expression de la poésie concrète, transformant les poèmes en œuvres dynamiques et interactives, tout en préservant l'essence même de ce mouvement : une quête d'autonomie du langage.

Mais à mesure que ces évolutions enrichissent le champ créatif, elles confrontent également le créateur et la créatrice à des défis inédits. Où situer la frontière entre automatisation et création ? Le langage peut-il encore être perçu comme une matière organique dans un environnement numérique souvent dominé par la froideur des algorithmes ?

Face à ces interrogations, ce mémoire souligne la nécessité de repenser notre rapport aux outils, en affirmant que la technique, bien qu'omniprésente, ne doit jamais supplanter la sensibilité de l'auteur. Dans cet équilibre fragile réside la promesse d'une poésie concrète numé-

rique qui ne soit pas seulement performative, mais profondément expressive.

Cette exploration pose une question en suspens : et si, au-delà des supports et des technologies, la véritable transformation de la poésie concrète résiderait dans la manière dont nous approchons le langage ? Les formes numériques, malgré leur apparente froideur, pourraient-elles finalement nous ramener à l'essence même de cette discipline : une célébration de la forme, du rythme et de l'espace, où chaque signe devient une invitation à ressentir ? Je laisse a chacun le soin de tracer sa propre voie dans cette réflexion, en espérant que les pages qui précèdent lui auront donné envie, à son tour, de redécouvrir la poésie des mots.

Bibliographie

Bibliographie

Albertus Marques,
« Poesia neoconcreta não objeto : poema elétrico »,
Projeto construtivo brasileiro na arte : 1950-1962,
catalogue d'exposition dirigé par Aracy A. Amaral,
Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, São Paulo,
Pinacoteca do Estado, 1977.

Alexandra Saemmer,
« Structures temporelles et logiques du récit
hypertextuel », Ri.L.Un.E. –
Revue des Littératures de l'Union Européenne,
juil. 2006, n° 5, en ligne, [http://rilune.org/index.
php?option=com_content&view=article&id=43:struct
ures-temporelles-et-logiques-du-recit-hypertextuel&ca
tid=18&Itemid=106].

Alexandra Saemmer,
E-Formes : écritures visuelles sur supports numériques,
Colloque « E-Formes », 1, Saint-Étienne 2005,
actes d'un 1er colloque organisé à Saint-Étienne
les 4 et 5 novembre 2005, Publication de l'Université
de Saint-Étienne : 2008, Art Travaux.

Augusto de Campos, Décio Pignatari,
Haroldo de Campos,
« Plano-piloto para poesia concreta »
(première publication dans Noigandres, n°4, 1958),
dans *Teoria da Poesia Concreta. Textos criticos e
manifestos 1950-1960*, [São Paulo], Duas Cidades, 1975.

Carole Spearin McCauley,
Computers And Creativity,
Praeger Publishers, New-York, 1974.

César Tomé,
« Poemas Fibonacci »,
sur Cuaderno de Cultura Científica,
18 avril 2018, en ligne, [https://Fculturacientifica.com/
archivepoemas/fibonaccifederation.html].

Christian Vandendorpe,
*DU PAPYRUS À L'HYPERTEXTE, ESSAI SUR
LES MUTATIONS DU TEXTE ET DE LA LECTURE*,
Paris, La Découverte, 1999.

Dick Higgins,
Computer for the Arts,
Abyss Publications, Somerville, Mass, 1968.

Dick Higgins,
PATTERN POETRY, Guide to an Unknown Literature,
Albany, State University of New York Press, 1987.

Encyclopædia Universalis,
Alexandra Saemmer, Jean Clément,
LITTÉRATURE NUMÉRIQUE,
en ligne, [http://www.universalis-edu.com/
encyclopedie/litterature-numerique/].

Estelle Zunino,
*Conquêtes littéraires et quête spirituelle,
Jacopone da Todi (1230[?]-1306)*,
Paris, Presses Université Paris-Sorbonne, 2013.

Ferdinand de Saussure,
Cours de linguistique générale, 1916.

Eugen Gomringer,
« vom Vers zur Konstellation.
Zweck und Form einer neuen Dichtung »,
Augenblick, jahrgang 1 helf 2, 1955.

Haroldo de Campos,
« Evolução de Formas : Poesia Concreta », (1957),
dans *Teoria da Poesia Concreta.
Textos criticos e manifestos* 1950-1960, op.cit.

Jacques Donguy,
« Entretien avec Augusto de Campos »,
São Paulo, 12 mai 1992,
dans *Poésure et Peintrie, « d'un art, l'autre »*,
catalogue d'exposition, Marseille, Centre de la vieille
Charité, 12 février — 23 mai 1993, Marseille, Musées de
Marseille, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Jacques Donguy,
Une génération, 1960-1985,
Paris, Henry Vernier, 1985, p.11.

Jacques Donguy,
Poésies expérimentales – Zone numérique (1953-2007),
Les presses du réel, 2007.

Jean Baudot,
*La machine à écrire, mise en marche et programmée
par Jean A. Baudot*,
Montréal, les Éditions du Jour, 1964.

Jean Clément,
« Préface. Une Littérature problématique »,
Un laboratoire de littératures,
édité par Serge Bouchardon, Éditions de la Bibliothèque
publique d'information, 2007.

Jean Clément,
« L'hypertexte, une technologie intellectuelle
à l'ère de la complexité »,
dans C. Brossaud et B. Reber (dir.),
*Humanités numériques 1, Nouvelles technologies
cognitives et épistémologie*,
Paris, Hermès Lavoisier, 2007.

Jean-Pierre Balpe,
« Méta-auteur », article paru dans la revue ALIRE de
septembre 1994, en ligne, consulté le 12 octobre 2024,
[http://articlesdejpbalpe.blogspot.com/2013/06/meta-
auteur.html].

Jean-Pierre Balpe,
La Génération automatique de textes en langue naturelle,
Paris, Eyrolles, 1986.

Jacques Derrida,
De la grammatologie,
Paris, Les Editions de Minuit, (1967), 1997.

Jean-Pierre Balpe,
« Trois mythologies et un poète aveugle »,
1997, en ligne, [http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Creation.html].

Joséphine Diaz,
« Petite histoire de l'Intelligence Artificielle, Partie 2 »,
2017, en ligne sur ActuIA, [https://www.actuia.com/dossiers/quelques-elements-concernant-lhistoire-de-lintelligence-artificielle-22/].

Jay David Bolter et Michael Joyce,
« Hypertexte et écriture créative »,
Actes de l'ACM Hypertext
1987, Chapel Hill, 1987, Caroline du Nord, États-Unis.

Luis Angelo Pinto, Décio Pignatari,
« Nova linguagem, nova poesia », 1964, dans
Teoria da poesia Concreta, Textos Criticos e Manifestos
1950-1960.

Michel Blay,
Dictionnaire des concepts philosophiques, « Système »,
p.1003-1004, Larousse In Extenso, 2013.

Michel Foucault,
Les mots et les choses, 1966.

Michel Bret,
« Images (et jeux) de mots sur un texte de Roger Laufer », poème animé en images de synthèse,
Film 16mm de durée 6 , 1982.

Monique Maza, Alexandra Saemmer,
E-Formes : écritures visuelles sur supports numériques,
Colloque « E-Formes », 1, Saint-Étienne 2005, actes d'un 1er colloque organisé à Saint-Étienne les 4 et 5 novembre 2005, Publication de l'Université de Saint-Étienne : 2008.

Oulipo,
La littérature potentielle
(créations Re-créations Récréations), Paris, 1973, Gallimard.

Philippe Bootz,
Un historique de la génération numérique de textes,
en ligne, [http://www.ieeff.org/f18bootz.pdf].

Philippe Bootz,
Les basiques de la littérature numérique,
[http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/1_basiquesLN.php].

Philippe Bootz,
Préface au No.2 de la revue *ALIRE,*
le texte comme « espace à lire », mise en scène.

Philippe Bootz,
ALIRE : Une expérimentation de poésie informatique en lecture privée,
en ligne, [http://www.serandour.com/articles/bootz-09dec2000.pdf].

Paul Valéry,
Ego scriptor,
Gallimard, Paris, 1973.

Pierre Garnier,
« Poésie concrète et spatiale »,
Communication et Langage, No.5.

Pierre Garnier,
« Manifeste pour une poésie visuelle et phonique », *Les Lettres*, No.29, éditions André Silvaire, 1963.

Rucar Yan,
Fidget de Kenneth Goldsmith,
entre poésie visuelle et norme procédurale,
Protée, 2011.

Roland Barthes,
« La mort de l'Auteur » (1968), Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, p.61-67.

Stéphane Mallarmé,
Un coup de dé jamais n'abolira le hasard,
2 juillet 1897, poème typographique, Paris, imprimerie Firmin-Didot.

Tibor Papp,
Les Très Riches Heures de l'Ordinateur n°4,
ALIRE No.1, janvier 1989 ; réédition dans Philippe Bootz (Dir.), *Le Salon de Lecture Électronique*.
Villeneuve d'Ascq : MOTS-VOIR, 1995.

Theo Lutz,
« Stochastische Texte », *Augenblick 4,*
1959, H. 1, S. 3-9, projet expliqué en ligne, [https://www.stuttgarter-schule.de/lutz_schule_en.htm].

Véronique Perriol,
« De la poésie concrète à la poésie numérique : les premières expérimentations au Brésil, Partie 2 »,
[https://www.lechasseurabstrait.com/revue/IMG/pdf_partie2_numerique.pdf].

Yasmina Milles,
« LA LITTERATURE, LE PAPIER ET LE NUMERIQUE : Trois hypothèses de lecture », publication électronique,
2017.

Merci

Merci à mon tuteur Sébastien Morlighem,
pour son encadrement bienveillant,
ses conseils éclairés, ainsi que son soutien
tout au long de la rédaction de ce mémoire.

À Mado, Frank et ma grande soeur,
pour leurs précieuses relectures
et leur regard attentif, qui ont grandement
contribué à affiner ce travail.
Merci à Noémie pour ses relectures d'expert,
minutieuses, son oeil
et pour m'avoir insufflé la confiance
nécéssaire à mener ce projet.

À touts mes amis de l'ESAD,
et spécialement Lucile et Adrien,
merci pour l'énergie collective,
leurs créativité inspirante, et les bons
moments partagés pendant
ces années d'apprentissage.
Et à Anouk pour la force, la joie,
les rires, et pour avoir toujours
eu une place sur son canapé
pour travailler.

Merci à ma grande soeur, et mon amie
Joséphine, pour leurs encouragements
constants et leur foi indéfectible
en mes capacités.

À Esteban, merci pour les délicieux
petits plats, et son soutien,
tout au long de cette écriture
qui m'ont apporté énergie et réconfort
...et pour la douce procrastination.

Et enfin, merci à vous,
lecteurs et lectrices.

Co
lo
phon

De l'Encre à la Lumière,
La Poésie Concrète à l'Ère du Design Numérique.

Mémoire de DNSEP, ÉSAD d'Amiens,
2024-2025, Marie Chevalier.

P a p i e r s

Olin Design Rough Bright White 90g/m².
Papier 100% chiffon, fait à la main, 120g/m² environ.
Papier fluo 80g/m².

T y p o g r a p h i e s

Solitas Serif conçue
par Jeremy Dooley de Insigne Design.
Söhne Mono Buch & Kraftig
conçue par Kris Sowersby
de Klim Type Foundry (2019).

L i e u d ' i m p r e s s i o n

Achevé d'imprimé à l'ÉSAD d'Amiens,
en décembre 2024 et relié à la maison.