

<REVISTA TEXTO DIGITAL>

ISSN 1807-9288

- ano 5 n.1 2008 -

<http://www.textodigital.ufsc.br/>**Formes poétiques visuelles & ordinateur****Tibor Papp**

L'histoire de la poésie visuelle commence avec le poète grec Simias de Rhodes (325 aY. J.-C.)¹ mais certains spécialistes vont jusqu'au *Disque de Phaistos* 1700 aY. J.-C.². La formalisation des poèmes visuels remonte au traité de *l'Encyclopédie allégorique* de Raban Maur (784-856). Du XVI^e au XVIII^e siècle, nombreux sont les ouvrages traitant les données formelles, ainsi du *The Arte of English Poesie* de George Puttenham, jusqu'à la *Vita poetica* de Lukács Moesch qui traitent aussi bien les formes géométriques (cube, triangle, etc.) que les données cabalistiques de certains poèmes.

Les oeuvres de poésie visuelle se divisent en deux groupes distincts. Dans le premier nous trouvons les poèmes visuels statiques, inscrits sur un support rigide, tel le papier et dans le deuxième, les poèmes visuels dynamiques, dont le mouvement fait partie intégrante de l'oeuvre. Les poèmes dynamiques ont émergé au vingtième siècle, d'abord comme des machines (tels les poèmes mécaniques de l'anglais Kenelm Cox³) ou comme des objets soumis à des mouvements latents, tel les cadrans solaires de Ian Hamilton Finlay puis, plus près de nous, comme inscriptions sur écrans cathodiques (avec tout ce que cela implique concernant la réalité de l'inscription et de sa durée).

La poésie visuelle est l'expression artistique de la langue visible dont les unités - dans les cas les plus simples, proches de la langue écrite-et-parlée - sont les graphèmes et non les sons. Les palindromes en sont l'incarnation même ; leurs fonctionnement dépend de la trace, c'est-à-dire, ils sont assujettis à une matérialité du signifiant

sur un support⁴.

Les poèmes visuels statiques peuvent être déployés au point de vue formel selon leurs éloignements de la normalité de la langue écrite-et-parlée. Sous cet aspect, nous avons deux ensembles, les oeuvres du premier respectent la syntaxe de la langue écrite-et-parlée, celles du deuxième ne la respectent pas. Dans chaque ensemble, il y a deux sous-groupe d'oeuvres. Dans l'un, le déroulement est linéaire ou chrono-logique tandis que dans l'autre il ne l'est pas. Le degré zéro de la poésie visuelle est constitué donc par des *textes composés de lignes horizontales, sans mise en scène spatiale*. Dans cette première catégorie (degré zéro, ou catégorie A), nous avons à distinguer quatre espèces d'oeuvres : les premières : A₁ respectent la syntaxe et sont linéaires, par exemple le poème intitulé *7 palindromes* d'André Thomkins⁵ ; les deuxièmes : A₂ respectent la syntaxe mais ne sont pas linéaires, tel les *contratextes* de Reinhold Koehler⁶ ; les troisièmes : A₃ ne respectent pas la syntaxe mais elles sont linéaires, comme la *Ballade des Mordus* de Maurice Lemaître (« frarô zalu kéapri norévé / nayakoler koramin atürsi » etc. qui rappellent les vers bien connus : « Frères humains, qui après nous vivez, / N'ayez les cuers contre nous endurcis, » etc.) ; les quatrièmes: A₄ ne respectent pas la syntaxe et ne sont pas chrono-logiques, comme beaucoup d'oeuvres de la poésie concrète, dont l'une des plus célèbres est selon les mots de Norbert Lynton « le filtrage d'une colonne de e à travers un bataillon de o »⁷ de Ernst Jandl qui mérite d'être cité ici, car avec les moyens de l'ordinateur, le mouvement indiqué par Norbert Lynton est facilement réalisable.



Nous n'entrerons pas dans les détails pour ce qui concerne les autres catégories, dans lesquels il y a toujours quatre sous-groupes, toutefois pour en avoir une idée générale, nous noterons pour la catégorie B qu'elle rassemble des oeuvres aléatoires, des oeuvres composées de graphèmes sans lexèmes, la catégorie C rassemble les calligrammes (comme ils sont connus et font l'objet de beaucoup de confusion, citons un exemple pour chaque sous-groupes : C₁, Gregory

Corso Bombe ⁸ C₂ : Francis Picabia, *Femme* ⁹; C₃ : Ian

Hamilton Finlay, *Fille au pair* ¹⁰; C₄ : Pino Masnata : *Tavola parolibere* ¹¹), dans la catégorie D on trouve des figures géométriques simples, dans la catégorie E des assemblages schématiques, dans la catégorie F des schémas typographiques, dans la catégories G les oeuvres résultant de contraintes toposyntaxiques, dans la catégorie H les oeuvres visuelles combinatoires, et dans la dernière, dans la catégorie I, des logogrammes.

L'organisation générale des poèmes visuels repose sur des idées directrices, parmi lesquelles les *structures toposynthaxiques* qui sont à la base des poèmes dont la disposition des constituants dans l'espace est le propre de l'oeuvre ; les *structures iconosyntaxiques* métamorphosent les signes graphiques ou typographiques ; les *métaphores*

graphiques (ou formelles) agissent par un détournement des schémas graphiques ou typographiques en faveur d'une lecture poétique (les calligrammes sont des métaphores graphiques), et les *structures quasi linéaires* qui donnent lieu à des poèmes visuels dont le texte repose sur une spécificité de lecture (par exemple les palindromes).

Les *structures toposynthaxiques* sont les plus faciles à aborder. Il s'agit – en simplifiant un peu – d'une mise en page qui, par un emplacement judicieux, donne de telles ambiguïtés à la lecture, qu'on ne puisse plus la considérer comme unique et linéaire. L'analyse de la lecture du texte éparpillé sur une page nous donne *9 unités de coupes* dont le déchiffrement se fait selon les axes de la surface. L'incertitude du choix entre les axes crée une tension de lecture, surtout dans les unités de coupe intitulé *Pont*, *Fourchette* et *Échelonné*.

Exemples¹²:



Certaines formes toposyntaxiques, globales (géométriques) de blocs de texte donnent une base structurante pour quelques genres poétiques, parmi lesquels citons la forme logo-

mandala, fréquente dans la poésie concrète. Ce type de poème se conforme aux propriétés suivantes :



Exemple : «Moulin¹³, un logo mandala de Pierre Garnier



Les *structures iconosyntaxiques* métamorphosent les signes graphiques ou typographiques.

Exemple : (poème de Pierre Garnie¹⁴)



Les *métaphores graphiques* ou formelles agissent par un détournement des schémas graphiques ou typographiques en faveur d'une lecture poétique, et ceci même après l'arrivée des ordinateurs, l'ouvrage de Claude Maillard *Machines vertige* en est l'exemple parfait. Cette oeuvre est basée sur l'extension du répertoire. Le répertoire est utilisé ici de façon iconique, par une démarche métagraphique, apparentée à la métaphore.

Les *structure quasi linéaires* jouent l'écriture contre la voix. Ses unités sont graphiques (les lettres) et non les sons. Exemple : les palindromes ou les textes du type lettriste, comme les vers qu'on a vus plus haut, extraits de la *Ballade des Mordus* de Maurice Lemaître.

Avant de considérer l'ordinateur comme un lieu privilégié de la poésie visuelle dynamique, nous remarquerons qu'il est (muni de logiciels appropriés) un outil hors pair pour réaliser toute sortes de poèmes visuels statiques¹⁵. Dans certains cas, l'oeuvre ne permettra pas de déceler sa provenance quant à sa fabrication, car l'auteur s'est servi de l'ordinateur uniquement pour sa vitesse d'exécution, mais dans d'autres cas, le passage par l'ordinateur d'un texte visuel laissera des traces spécifiques, fortement connotées sur le papier ou autres supports rigide¹⁶. Notons encore, qu'à partir de chaque type de poèmes visuels appartenant aux différentes catégories citées plus haut on peut entreprendre la création de poèmes visuels dynamiques.

Il n'est pas inutile de rappeler, que depuis l'arrivée des ordinateurs un changement profond est intervenu par rapport au papier ; l'essentiel de ce changement est le cinétisme (latent ou réel) de l'inscription. Le fait en lui-même existait déjà dans les oeuvres cinémato-graphiques ou en vidéo avec des inscriptions fabriquées, mais sur ordinateur elles sont (elles peuvent être) les fruits d'un acte spontané. Ici, le déjà et toujours là de l'oeuvre sur le support donne sa place à une surface en gestation. Au lieu d'être présent, le texte arrive, apparaît, disparaît. L'apparition peut être globale et instantanée ; elle peut être un enchaînement d'arrivées successives d'éléments concomitants ou juxtaposés. Un contrôle s'exerce aussi bien sur les intervalles de temps de l'arrivée des éléments, que sur l'emplacement de l'inscription et sur la ou les directions de son déploiement.

Les éléments d'une oeuvre visuelle sur ordinateur doivent se confronter tout au long de leurs réalisations à trois constituants hors-langue : **le temps**, la **topographie** et le **mouvement**.

Le texte est immuable sur le papier, sa lecture est unique ; par contre, sur l'écran il a une durée, des temps forts, des temps faibles qui influencent et changent la lecture n'excluant pas la contradiction. Il y a un temps d'attente, puis un temps (le moment) d'apparition, ensuite un temps de présence qui est la somme des temps d'états statiques,

cinétiques, scintillants ou non scintillants, latents ou réels du texte, ensuite vient le temps (l'instant) de la disparition, qui est généralement suivi par un temps d'écho.

Du point de vue topologique, un texte doit se conformer au sens de l'écriture et de lecture (voir les 9 unités de coupe) et au système de coordonnées de la surface (en deux dimensions réelles, en trois dimensions suggérées, etc.)

Le mouvement du texte en littérature visuelle est fonction du temps et du déplacement de ses éléments graphiques dans l'espace. La présence des deux facteurs donne un mouvement réel, tandis que sans déplacement on a un mouvement virtuel (par exemple : apparition-disparition).

L'effet sur le texte de ces constituants hors-langue peut être pervers et/ou contradictoire. Un écart du sens résultant de deux lectures d'un même et unique texte peut être obtenu par une lecture suivant le déploiement temporaire des éléments et par une autre lecture qui le contredira effectuée selon la topologie de ces mêmes éléments du texte. On peut considérer que ce type d'effet créant des ambiguïtés de sens selon les modalités (temporaires ou topologiques) de la lecture est le prolongement logique de ce que nous a révélé l'analyse concernant les axes de la lecture en situation statique.

Les oeuvres visuelles sur ordinateur sont différentes selon qu'elles apparaissent sur un écran de texte semi-graphique, ou sur un écran graphique plus puissant.

Les oeuvres, liées à un écran semi-graphique sont celles qu'on a pu voir sur Minitel.¹⁷ La pauvreté graphique et cinétique de cet appareil n'a pas empêché les créateurs de donner la mesure de leur talent. En contemplant les oeuvres, on peut vite se rendre compte de l'importance des constituants hors-langue dans une structure textuelle. Il faut tout de même remarquer, qu'à nos connaissances, c'est seul sur l'écran cathodique du Minitel qu'on trouve des poèmes visuels statiques prévus pour être présentés au public. Les oeuvres de Didier Bay, de Ben, de Charles Dreyfus, de Pierre Garnier en sont les exemples. On retrouve dans un certain nombre de textes, présentés sur Minitel, la linéarité rappelant en ceci la catégorie A des poèmes visuels statiques, mais la lecture – respectant ou non la syntaxe de la langue écrite-et-parlée– influencée par le temps, la topographie et le mouvement, est complètement changée, détériorée, si l'on veut, retardée ou

métamorphosée, en tout cas donne une intensité, une tension qui n'existerait pas sans ces facteurs ; le mouvement réel ou latent, la présence et l'écho du texte fixent un cadre visuel pour les morceaux présentés par Fred Forest, Olivier Kaepelin, Roberto Brocco et Claude Faur ; des textes linéaires et un mouvement virtuel président les poèmes de Frédéric Develay, Philippe Bootz, Mathieu Benezet, Jean-François Bory et Sarenco. L'exploitation formelle de la topographie est évident dans les oeuvres de John Cage et Nanni Balestrini, tandis que Jean-Paul Curtay et Tibor Papp composent leurs poèmes à partir des figures géométriques, des contraintes toposyntaxiques, des calligrammes et des logogrammes. L'oeuvre de T. Papp « *Comme la vanille en poudre* », par exemple, se termine par un calligramme dynamique, c'est-à-dire par le mouvement réel d'une pendule dont le graphisme est composé du mot « et » (image normale à gauche et inversée à droite) ainsi qu'un trait reliant le mot au point central du haut du cadran.

Les créateurs littéraires - en général - n'ont pas d'accès aux ordinateurs et aux écrans superpuissant, mais la qualité des écrans graphiques commercialisés depuis quelques années peut être considérée comme satisfaisante. Sur écran graphique, la liberté du poète visuel est quasi illimitée.

Étant donné que les poèmes visuels dynamiques sont composés de plans (ou écrans) successifs, leurs analyses peuvent être divisées en deux, la première consisterait à examiner les formes des plans selon les critères des poèmes visuels statiques, la deuxième analyserait les unités dynamiques délimitées par l'homogénéité des effets (qui peuvent être les simples prolongements temporaires de la forme statique initiale). Un poème visuel dynamique se composerait donc d'une succession d'unités dynamiques d'effets différents.

Les unités dynamiques les plus simples sont ceux où il y a mouvement de texte et/ ou formation de texte échelonné ou rythmé dans le temps. Les pièces de *La fatigue du papier* de Frédéric Develay puisent leur dynamisme de l'apparition du texte et la durée (constamment exposée à une incertitude de présence) de ce même texte. L'unité dynamique typique (partant d'une idée de texte, en générale, horizontal) dans les oeuvres de Philippe Bootz est le mouvement des graphèmes formant, déformant, reformant et redéformant les unités lexicales. Un mouvement vertical saccadé de texte (« par ou recule tu sinon contre toi ») dans *Les très riches heures de l'ordinateur no 2* de T. Papp. La formation en mouvement de plusieurs mots en même temps (donc en désordre) en sens

vertical dans le *Dressages informatiques no 4* de Claude Maillard-Tibor Papp et la formation d'un mot d'une manière

aléatoire dans la pièce *Storms* d'Eduardo Kac, poète d'origine brésilienne vivant aux États-Unis.

En suivant d'une manière analogique (mais tout de même lointaine) des catégories de la poésie visuelle statique, le type B de l'unité dynamique peut être basée sur la formation d'une bribe de texte ou d'un mot par la présentation successive et aléatoires de l'ensemble de ses graphèmes comme c'est le cas dans les *Dressages informatiques no 6*. La même unité dynamique est exploitée dans le *Vendégszbevegék no 3* de Tibor Papp où un carré de 49 case est rempli successivement et d'une manière aléatoire par les mots qu'on peut composer avec 7 lettres données. Une autre unité dynamique – toujours à ce deuxième niveau – peut être basée sur le passage imperceptible (pour ne pas dire sur la métamorphose) des graphèmes en lexèmes comme c'est le cas dans *Mange-texte* de Jean-Marie Dutey.

Pour l'unité dynamique du type C dont l'effet principal est la formation d'un calligramme dynamique je rappelle la pendule sur Minitel, cité plus haut et aussi une autre pendule dans *Les très riches heures de l'ordinateur no 4*.

Toujours dans *Les très riches heures de l'ordinateur no 4*, on peut déceler des unités dynamiques dont l'effet principal est un mouvement schématique (donc du type E), ainsi la danse de la lettre « L » ou la traversée de l'écran des bribes de textes en un mouvement rappelant les trains et/ou les locomotives.

En allant plus loin, à la place des schémas typographiques des poèmes visuels statiques, nous trouvons sur les écrans des schémas qu'on peut considérer comme schémas d'écriture électronique – dans sa forme dynamique, nous avons par exemple les heures ou les secondes qui défilent. Une unité dynamique de ce type (F) se trouve dans *Dressages informatiques no 4* où les années défilent dans un petit cadre pour arriver à 1789.

Pour le moment, vue la quantité relativement restreinte des oeuvres, les contraintes toposyntaxiques formelles (du type I) ne sont pas décelables. Le logo-mandala dynamique n'existe pas encore, bien que son apparition – j'en ai l'intime conviction – ne se ferait pas attendre.

Les possibilités toposyntaxiques et métrosyntaxiques donnent des unités de structures convergentes et divergentes. Dans les unités de structure divergente, le temps et l'espace se contredisent. Ce type de structure confronte le lecteur à un mode d'écriture qui fonctionne en même temps selon deux syntaxes, celle de la parole, régie par le temps et celle de l'écriture, régie par la topologie.

La structure est souvent divergente dans les déplacements ou les vagabondages des lettres sur l'écran. Notamment, dans certaines oeuvres de Philippe Bootz le départ d'une lettre, quittant un mot change le sens de ceci et change aussi le sens du mot auprès duquel il va accoster. Peter Rose, le poète américain déplace plusieurs lettres en même temps, suggérant des sens par ci, par là, mais après un ballet bien réglé, ces lettres s'associent pour former un ensemble définitif.

Parmi les structures convergentes, citons encore la rime topographique. Il s'agit des signes formels ou des graphèmes qui ont plus ou moins la même taille, et qui apparaissent dans des intervalles réguliers au même endroit de l'écran. Dans la 6^e pièce de *Dressages informatiques*, la syllabe **cam** apparaît plusieurs fois au même endroit, mais elle est chaque fois complétée avec un groupe de lettres différentes pour former des mots différents ; *camisole, camille, camomille, came* etc.

La dernière unité dynamique est basée sur un ensemble de mots formant une phrase complète, mais jamais visible dans sa totalité. Les mots de la phrase apparaissent d'une manière instantanée sur l'écran, jamais au même endroit, jamais dans la même direction et jamais dans l'ordre (temporaire) fixé par la syntaxe. Après deux ou trois répétitions (en désordre donc) le lecteur intériorise le sens de la phrase, qu'il le veuille ou non. Cette unité dynamique demande à être creusée pour bien saisir tout ce qui peut en sortir. Il peut être un arme redoutable dans la panoplie du poète visuel et aussi redouté en cas d'utilisation abusive. On peut en avoir un exemple dans *Les très riches heures de l'ordinateur no 2*.

En ce qui concerne le poème visuel dynamique sur ordinateur, – au delà les données formelles – nous ne pouvons pas ignorer certaines caractéristiques intrinsèques, nous devons mettre en évidence qu'il est basé sur une succession d'unités dynamiques mais qu'il n'en est pas la simple somme, car trois constituants – propres à l'ordinateur – le

combinatoire, l'aléatoire et le **dialogue** s'y mêlent intimement.

L'approche formelle de la poésie visuelle dynamique est à son début ; si nous voulons pénétrer, comprendre et, partant, jouir des oeuvres poétiques visuelles sur ordinateur, nous n'avons pas d'autres choix, nous devons persévérer dans nos recherches.

Paris, septembre 1994.

1. Voir l'article de T. Papp in *Les sciences de l'écrit*, Éditions de Retz, Paris 1993, p. 425-426.

2. Dick Higgins, *Pattern Poetry, Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, 1987. 275 pages.

3. Kenelm Cox, in *Gloup and Woop*, edited by Bob Lobbing, Arc Publications, Kent, 1974.
Pour plus de détails voir le texte de Philippe Dubois : « La lettre et ses miroirs » in *Écritures*, Éd. Le Sycomore, Paris, 1982. pp. 159-196.

4. Pour plus de détails voir le texte de Philippe Dubois : « La lettre et ses miroirs » in *Écritures*, Éd. Le Sycomore, Paris, 1982. pp. 159-196

5. André Thomkins, *7 pslindromes*, in *Typoésie* de Jérôme Peignot, Ed. Imprimerie Nationale, Paris 1993, p. 248.

5. Reinhold Kmebler, *contratexte* (extraits) in *Typoésie* de Jérôme Peignot, Ed. Imprimerie Nationale, Paris 1993, p. 303

6. Norbert Lynton, in *Art International IX/9-10*, 1965, p. 24.

7. Gregory Corso, *Bombe*, Ed. City Light Book, Sans Francsco, 1958.

8. Gregory Corso, *Bombe*, Ed. City Light Book, Sans Francsco, 1958.

9. Francis Picabia, *Femme*, in la revue *291*, Paris, 1916.

10. Ian Hamilton Finlay, « Fille au pair », in *Typoésie* de Jérôme Peignot, Ed. Imprimerie Nationale, Paris, 1993. p. 274.

11. Pino Masnata, « Tavola parolibere », in *Calligramme*, de Jérôme Peignot. Ed. Chêne. Paris, 1978. p. 101.

12. L'idée et les exemples des *unités de coupe* viennent de l'article de Rodolfo Hinostroza, in *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* de Stéphane Mallarmé. Edition mise en oeuvre et présentée par Mitsou Ronat, réalisée par Tibor Papp. Avec la participation de : Philippe Dôme, Jean-Pierre Faye, Rodolfo Hinostroza, Claude Minière, Bruno Montels, Paul Nagy, Jacques Roubaud. Ed. Change errant/d'Atelier, Paris, 1980.

13. Pierre Garnier, Moulin, in *Pierre et Ilse Garnier* de Francis Edeline, Ed. Yellow Now, Liège, 1981. p.46.

14. idem. p. 54.

15. Voir par exemple le livre entièrement créé sur ordinateur de Claude Maillard, Tibor Papp: *Icônes/Ikonok*. Éd. d'atelier / Magyar Műhely. Paris-Wien-Budapest, 1991. 48 p.

16. Par exemple *Machines vertige, en cours de scène et d'actes* de Claude Maillard. Éd. Le temps du non. Paris, 1993. 221 p.

17. Art-Accès. Fondé par Orlan et Frédéric Develay. Pour plus de détail, voir Tibor Papp, *Műzsóval vagy műzsa nélkül? Irodalom szâmitógépen* (Avec ou sans muse? Littérature sur ordinateur), Édition Balassi, Budapest 1992. 208 pages.