

Dans une galaxie près de chez vous. Mises en abyme de la poésie numérique

Hélène Matte

Numéro 114, printemps 2013

Poésie autre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69173ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

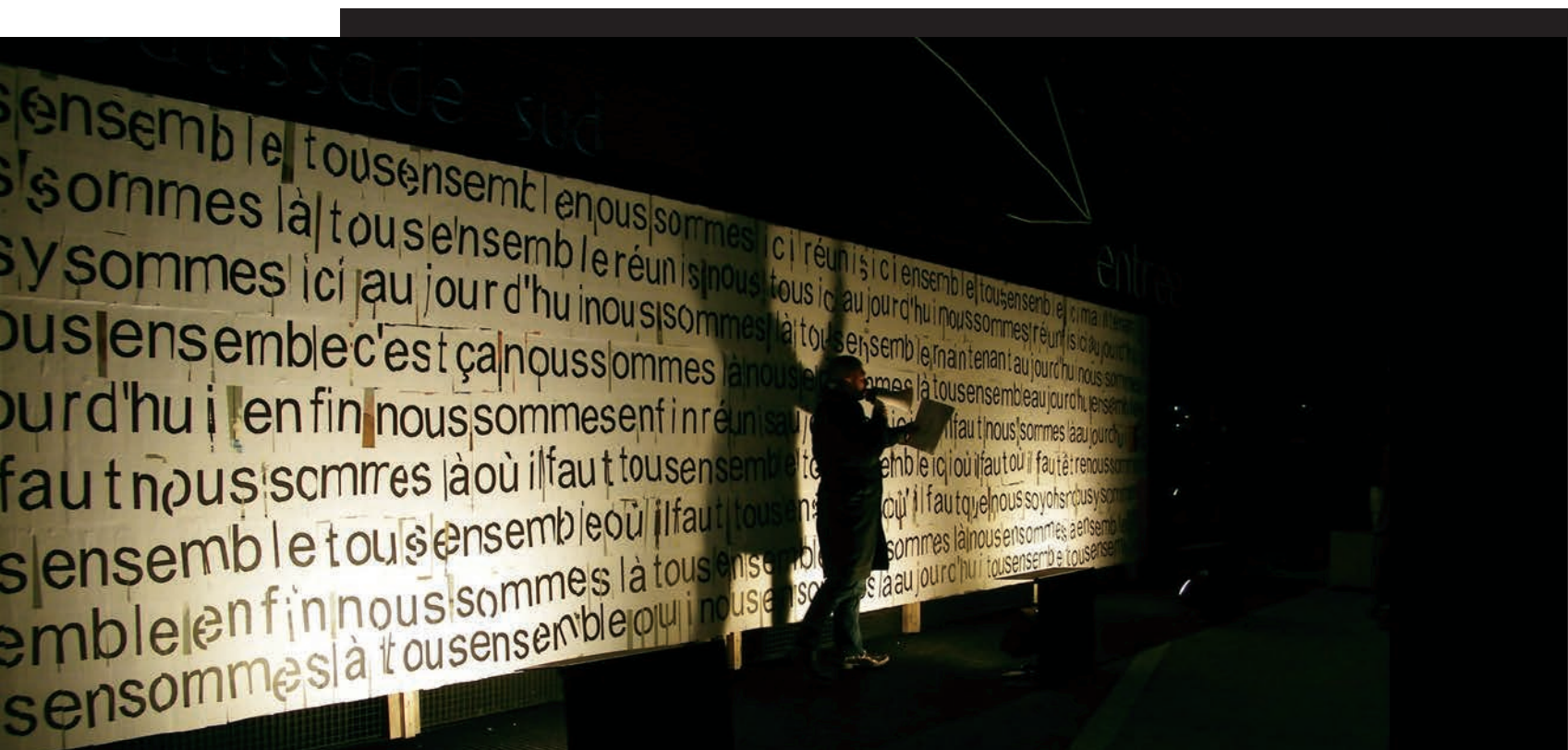
0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Matte, H. (2013). Dans une galaxie près de chez vous. Mises en abyme de la poésie numérique. *Inter*, (114), 44–47.



Dans une galaxie près de chez vous

Mises en abyme de la poésie numérique

HÉLÈNE MATTE

Aborder la poésie actuelle, c'est faire face à un ensemble de pratiques hétérogènes qui non seulement transgressent les frontières du livre, mais bousculent la notion de poésie elle-même. Cinquante ans après McLuhan, il s'avère toujours aussi pertinent de considérer les mœurs par le biais du média qu'elles empruntent ; de concevoir comment la forme et la matière qui les constituent influencent les sensibilités, comment les modes de lecture que nous employons donnent des indices sur notre comportement mais surtout sont susceptibles de le transformer. En 1962, Marshall McLuhan (1911-1980) publie *La galaxie Gutemberg*¹. Dans cet ouvrage ambitieux, il avance la thèse que « toute l'expérience occidentale était façonnée par l'arrivée de l'imprimerie »². Selon McLuhan, l'Occident est passé de l'Antiquité aux Temps modernes, d'un mode oral-tactile à un mode dominé par le sens de la vue. La prépondérance d'un seul mode de perception et la répétabilité exacte rendue possible par la technique conduisent à l'uniformisation. Aussi, le passage d'une lecture à haute voix à une lecture silencieuse est celui d'une vie collective à une vie individuelle. Persuadé que l'âge typographique et mécanique est suivi par l'âge électronique, McLuhan nous avise de nouveaux bouleversements et d'un retour éminent à la collectivisation. L'âge électronique annoncé se révèle aujourd'hui une ère dominée par le mode numérique dont l'usage s'est incrusté au quotidien. C'est donc sur la piste d'une *poésie numérique* que nous avançons ici, moins pour en énoncer une illusoire définition que pour aller à la rencontre de pratiques contemporaines. Singulières, celles-ci sont révélatrices des nouveaux rapports qu'implique l'emploi de l'ordinateur – et sa constellation d'applications – entre l'auteur, son œuvre et le « lecteur ».

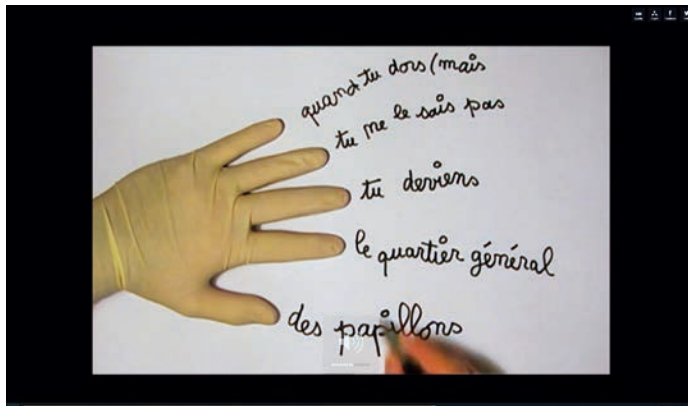
> Frédéric Dumond, *chers amis*, performance sur le parvis d'Onyx, Nantes, 2009. Photo : © Nicolas Gautron.

Mise en abyme de l'outil et mise à l'écart du lyrisme

La poésie numérique se fait nécessairement avec un ordinateur, par une médiation de la machine. Comme le signale Philippe Bootz, l'ordinateur est une « machine totale, capable de simuler n'importe quelle autre y compris elle-même. Dès lors, la frontière entre les œuvres qualifiées de numériques et les autres dépend en grande partie du statut accordé à ces simulations³. » Aussi, si beaucoup usent de l'ordinateur dans l'optique d'une écriture conventionnelle orientée vers le média livre, d'autres considèrent l'ordinateur ou même leur propre fonction d'auteur non seulement pour leur usage, mais en tant que « données culturelles ». Depuis l'époque des romantiques, les artistes se plaisent à délaissier le classicisme pour déplacer les paradigmes de représentation, la critique s'accompagnant d'une appropriation de nouvelles techniques qui souvent en exalte les spécificités. La poésie n'y échappe pas. Quelles seraient donc les spécificités d'une poésie dite numérique ?

Un sentimentalisme expérimental

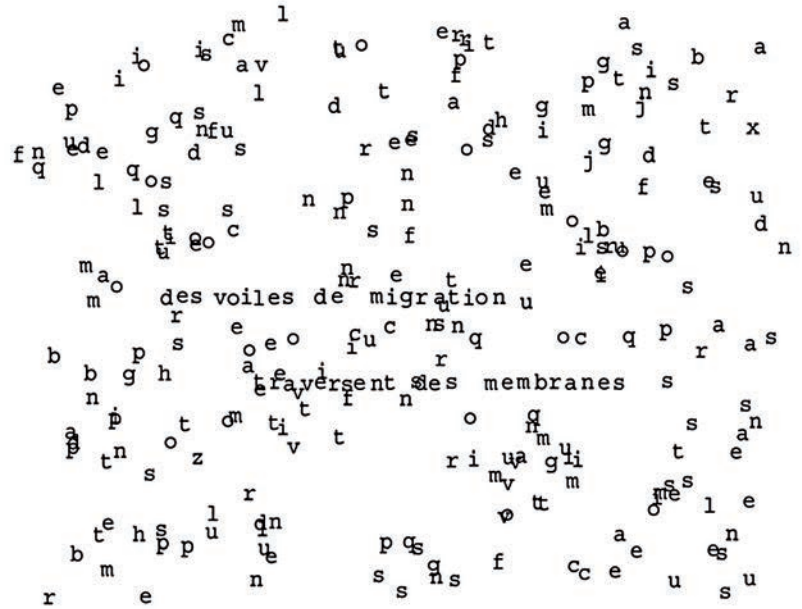
Numériques seulement parce que disponibles sur Internet, les *Poèmes d'amour* [sic] d'Armand Le Poète, alias Patrick Dubost, mettent en abyme l'acte poétique en parodiant la sensiblerie romantique. Ces vidéos présentent la main de l'« auteur » s'appliquant à composer des vers amoureux et maladroits. Le pathétisme tourne au comique, appuyé par des compositions musicales enjouées. Premier constat : l'écriture est mobile. Non seulement l'acte d'écrire est représenté mais, de toute façon, la fixité de l'écriture sur écran ne peut être qu'un leurre camouflant le flux d'énergie qui rend visible l'image⁴.



Jouant d'ironie, c'est parfois sa propre numérisation que la poésie souligne. Il en est ainsi de l'œuvre sonore de Joël Hubaut intitulée *Put-put*, véritable hymne à l'individualité défaitiste (et à la tonitruance artistique⁵). Listant durant plus de 15 minutes les actions d'un *je* exacerbé, Hubaut conjugue en fin de compte des verbes liés au technologique tout en se gavant des effets sonores que cet usage permet :

Je... Je voudrais pouvoir renifler à trois cents mètres [...]. Je scanne à fond, gavé de Nuts et de Coca. Je suis un gros con. Et je télécharge. Et je télécharge. Et je télécharge. Et je télécharge. [...] Et je surfe comme un zombie input-output. Put-put. [...] Et je bip-bip mon hypertexte rivé sur mon écran. [...] Et je confonds le maquereau et le hareng. Et je confonds le pernot avec le pastis. [...] Je sample. Je sample. Je sample. [...] Je suis un abruti. [...] Je suis un débile atomisé, HTML. Je suis un débile atomisé, HTML. Je suis un débile atomisé, HTML. [...] Je développe mon espace numérique. Et je ne sais même pas choisir un bon melon⁶...

Chez Dubost comme chez Hubaut, il y a parodie de la subjectivité, le lyrisme se faisant grossier. Chez l'un il est sensiblerie, chez l'autre il est effacement devant le constat d'une perte de sensibilité (figurée par l'odorat et la voix robotique). Le refus du stéréotype de l'auteur et son devenir-machine sont corollaires : sont-ils l'indice de l'appréhension d'une perte de la singularité ou, au contraire, celui d'un fantasme d'objectivité poétique ? Ces jeux de mise en abyme de l'acte d'écriture et de son outil ne sont pas



le propre du numérique. Or, probablement parce que l'interface facilite la distanciation, la mise à l'écart de la subjectivité s'y prête aisément. Elle est d'ailleurs constante chez Anne-James Chaton⁷ dont les litanies sont constituées par échantillonnage, par exemple fragments trouvés à même les journaux ou encore liste d'acronymes de groupes paragouvernementaux et de compagnies⁸. Cette tendance, qui ici mêle le collage au *ready-made*, trouve vraisemblablement ses racines dans les avant-gardes : « La recherche de "l'impersonnalité vraie", pour reprendre l'expression de René Ghil, qui s'impose comme réaction au romantisme et à toute délimitation de la littérature à ses fonctions subjective et expressive, trouve une justification au début du XX^e siècle dans le désir de ramener la littérature à l'expression du collectif et de rompre avec le lyrisme égotiste du XIX^e siècle⁹. »

Aussi, elle ressurgit aujourd'hui dans des pratiques de littérature aléatoire ou combinatoire, dite « algorithmique »¹⁰ ou générative, et s'associe historiquement aux projets oulipiens¹¹ dont le plus célèbre exemple est *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau à l'ALAMO¹². Ainsi, la poésie numérique est redevable d'une certaine histoire de l'art, et les « nouvelles » technologies n'inventeraient rien de nouveau au genre poétique. Philippe Castellin insiste : « Toutes les supposées spécificités du numérique, l'aléatoire, l'interactivité, l'intégration des médias, le *live*, le réseau, l'éphémère, le non-objet, l'*event*, le procès, ont été formulées dès le début ou le milieu du XX^e siècle, mises en œuvre par les poètes des poésies visuelles, sonores, vidéo ou performatives. [...] La poésie numérique donc, n'innove pas sur le programme, pas même sur les concepts. »

> Frédéric Dumond, *Text*.
© frédéricdumond

< Patrick Dubost,
Poèmes d'amour n°22
d'Armand Le Poète,
captation d'écran.

Mise en abyme de la lecture et renouvellement lyrique : le lieu du regard

Dans *Machines à écrire*, Isabelle Krzykowski démontre comment la littérature est passée d'un propos enthousiaste ou effarouché *sur* la machine à un propos *par* la machine. Aussi, si les œuvres posent une distanciation de ou par l'acte d'écriture, d'autres proposent des dispositifs poétiques qui mettent en abyme l'acte de lire lui-même. La poésie animée et l'hypertexte apparaissent comme des formes particulièrement appropriées à cet effet. Ces espèces d'aveux phénoménologiques du poème ne légèvent-ils pas le lyrisme, supposément évacué, au lecteur alors acculé à sa propre subjectivité ?

Le poème animé *Text*¹³ de Frédéric Dumond offre un exemple patent. Sur une surface blanche, des dizaines de lettres sont disséminées¹⁴. Muettes, elles bougent à peine, comme suspendues au vide d'une page. Par vagues, elles se déplacent, se rassemblent et se dissocient pour former tour à tour des vers dont le propos fait écho à ce mouvement et à celui de leur réception. Ici, l'écriture animée se fait calligramme. Elle se construit en déconstruisant l'écran, comme Mallarmé a mis en évidence la page par le poème typographique *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹⁵. La lecture, à la fois temporelle et spatiale, se dédouble. Cette modulation rend poreux le sens qui, finalement, n'est que le miroir dépoli de sa lecture. Peut-être qu'ici, *Text* se veut une expérience totale au même titre qu'*Un coup de dés* : poème ultime, quintessence du « média livre ».

Le poème *Text* frôle ce qu'aujourd'hui le numérique vise souvent, soit l'interactivité. La considérant, le poème tend à esthétiser sa dimension éthique. Luc Dall'Armellina écrit à ce sujet : « Ici on peut trouver à peu près tous les cas de figure, des dispositifs ou œuvres qui malmènent leurs lecteurs, d'autres qui sont pédagogiques avec eux, d'autres encore qui les invitent à prendre les commandes, etc.¹⁶ » Dall'Armellina ne manque pas de jouer lui-même de ces possibilités au sein d'une performance où il interagit avec un poème programmé qui prend la forme d'un générateur de votes. L'œuvre souligne l'impertinence d'une réponse réduite à un *oui* ou un *non* lors de prises de décisions complexes.

Les poèmes-projets

Les parangons artistiques ayant servi notre propos jusqu'à maintenant procèdent souvent de mises en abyme, soit de la figure de l'auteur, de leur outil d'écriture ou du processus de lecture. Alexandra Saemmer rapporte une œuvre hypertextuelle soulignant la convention de sa forme en même temps que son mode d'emploi : « Déjà, par son titre, le poème *Explication de texte*, de Boris du Boullay

semble s'inscrire dans cette utilisation pragmatique du

lien¹⁷. » Sur quoi elle ajoute : « La poétique structuraliste considère les figures avant tout comme des dispositifs d'accentuation du message, caractéristiques de la fonction poétique du langage : selon Gérard Genette, elles sont la manière qu'a la littérature de se signaler elle-même¹⁸. » Plus qu'une figure poétique, cette « autosimilarité » se retrouve également dans « le principe des fractales ou de la récursivité en mathématiques »¹⁹. Est-ce la raison pour laquelle le mode numérique serait propice à la mise en abyme ? Sans avancer davantage dans ces spéculations, notons plutôt une dernière forme de mise en abyme, celle grâce à laquelle les œuvres se réfèrent directement à leur statut d'« œuvre » et intègrent à leur (re)présentation les antécédents artistiques ou culturels dont elles se réclament.

Du livre de Mallarmé au livre mal armé, réalisé sous la direction de Franck Ancel, « théoricien et praticien des arts médiatiques »²⁰, est à ce propos exemplaire. Premier livre des éditions numériques Gravitons, il est téléchargeable gratuitement. À vrai dire, il s'agit plus d'un projet que d'un livre proprement dit. La déclinaison écrite qu'il a présentée à l'*ArtistBook International*²¹ a donné lieu à une installation ainsi qu'à une « soirée texte, image, son » dont la trame sonore²², réalisée en collaboration avec de nombreux artistes, est aussi téléchargeable gratuitement. Franck Ancel, son concepteur, écrit : « Nous avons eu l'idée de strates et de couches pour les entrées

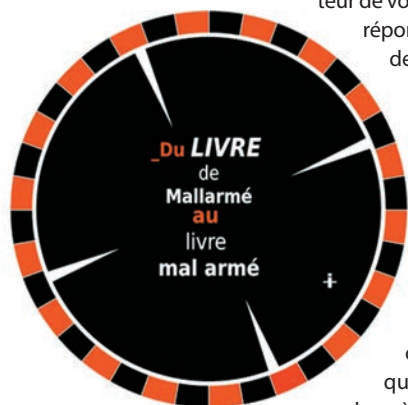
du livre, dont finalement il n'existe ni fin ni commencement, et dont on ne sort plus, une fois la première page ouverte²³. » Si nous considérons l'ensemble des ressources humaines impliquées et la notoriété de nombre d'entre elles, force est d'admettre que le projet a l'allure d'une campagne de communication à grand déploiement. À moindre échelle, nous trouvons un semblable élan auprès de Daniel Canty. Dans sa version papier, le projet *A7* comprend une affiche grand format représentant un personnage et des icônes qui accompagnent le récit. Ce dernier étant disponible en ligne²⁴, il est aussi question d'une version interactive, elle-même divisible selon les contextes de diffusion, c'est-à-dire selon le média (la machine) par lequel la lecture s'accomplit. Ces deux projets de livres numériques n'ont ni début ni fin. Aussi, ils se colportent sous diverses déclinaisons. N'est-ce pas là le propre du numérique ?

Si, comme soulevé ci-dessus, la poésie numérique n'invente rien, notons qu'elle convoque néanmoins une typologie inédite. Daniel Canty par exemple désigne par *installatron* une « installation électronique ». Plus scrupuleusement, la liste des « figures d'interface média »²⁵ proposée par Alexandra Saemmer offre un second exemple. Elle inspire d'ailleurs à elle seule un poème basé sur l'anaphore qui se déclinerait ainsi : *rétroprojection interfacique, néantisme interfacique, incubation interfacique, involution interfacique, pléonasmisme interfacique, hasardisation interfacique, antagonisme interfacique*. L'*interface*, voilà peut-être enfin l'élément qui expliquerait cette persistance de la mise en abyme, cet espace mis en scène, cette mise en scène de l'espace, sur laquelle se reflète comme dans un miroir le lecteur aussi bien que l'auteur. Jean-Pierre Bobillot, enfin, propose des termes qu'il convient de rapporter ici. Il utilise la dénomination *cyberpoésie* plutôt que le dérivé anglophone *e-poésie*. Surtout, dans la foulée de ce qu'il nomme *auditure*, « incluant et démultipliant dans la poésie sonore ou action les caractères et les ressources de la voix propre du corps proférant », il invite à considérer la *claviture* (ou *clavécranture*) et l'écranature qui « incluent dans la cyberpoésie les caractères et les ressources de la gestualité propre du corps traçant »²⁶.

Mode d'emploi : la poésie comme processus

Il est futile de tenter de définir la poésie numérique. À l'instar de Philippe Boisnard²⁷, nous dirons plutôt qu'il y a des poésies numériques, manifestes dans une variété d'approches. Francis Édeline va même jusqu'à dire : « Toute poésie est un programme : programme formel et sonore du sonnet, programme sémantique d'un réseau métaphorique, etc. On pourrait soutenir que le plaisir pris à une œuvre est celui de découvrir son programme²⁸. » Or, si le machinisme sépare aisément voix, image, corps et texte, le numérique parfois à mettre en œuvre un nouveau *simultanéisme* dont les premiers principes furent élaborés par Henri-Martin Barzun au début du dernier siècle. De fait, plusieurs démarches artistiques actuelles répondent à cette ambitieuse entreprise, dont la dernière présentée ici est le fruit des recherches d'Adrien Mondot. Informaticien et jongleur, son « projet », un logiciel nommé eMotion, vise à « ramener la sémantique au cœur du mouvement » et à se démarquer en matière d'« écritures numériques ». Bien que « le langage [soit] toutefois contraint de rendre la simultanéité par le biais de la successivité »²⁹, Mondot, comme c'est le cas avec les précédentes avant-gardes, cherche à dépasser la linéarité en appliquant son projet aux spectacles vivants et aux installations plastiques : « La ligne de temps (*timeline*) est le standard pour tous les logiciels s'attachant à agencer des événements en un temps arbitraire, que ce soit dans le domaine sonore ou visuel. Cependant cette approche n'est pas forcément adaptée au *live* : la temporalité propre au plateau s'accommode mal des durées fixes, et c'est là tout l'intérêt du spectacle vivant, ces infinies variations à chaque représentation. Aussi eMotion conçoit l'agencement temporel comme une suite d'événements, une suite d'actions, contrôlées séquentiellement ou non, plus à l'image d'une console lumière, pouvant être automatisée ou bien contrôlée manuellement³⁰. »

Il est toutefois remarquable que la cohésion entre le numérique et l'« art vivant » semble ici encore privilégier la dimension visuelle. Comme au cinéma à ses débuts, le son se juxtapose au corps muet, au service de l'image. Le simultanéisme, notamment avec le cinéma, a quelquefois espéré « réaliser le vieux rêve des naturalistes : peindre la société telle qu'elle est perçue à travers un objectif, sans interprétation déformante





> Adrien Mondot, *Hakanai*, étape de recherche, création 2013. © AMCB

ou réductrice »³¹. Les démarches comme celle de Mondot dépassent ces prétentions et assument l'idée d'une « réalité augmentée ». Le spectacle vivant tend à une kinesthésie ouverte à l'interprétation, sans occulter les dimensions humaines et techniques du message.

Logorhythmie

La *poésie numérique* ne constitue pas un genre, elle est un terme générique pour des pratiques variées. L'utilisation d'interfaces, la labilité du texte autant que l'héritage qui le porte prédisposent néanmoins à une distanciation, présentée ici sous divers types de mises en abyme. Si les poésies numériques portent les mêmes problématiques que les précédentes, telles que l'interactivité ou le déplacement de la subjectivité – les deux pouvant avoir trait à une collectivisation de l'œuvre –, les moyens qu'offre le numérique en permettent parfois l'exacerbation.

McLuhan opposait une vision à sens unique et linéaire du savoir à une conception « mosaïque » de la connaissance où tous les sens étaient convoqués. La poésie actuelle s'adapte aux moyens qui s'offrent à elle, emprunte les voies qui s'ouvrent, frappe aux portes qui se ferment, se faufile et se métamorphose. La lecture qu'elle offre ne se donne pas seulement à voir ; elle appelle d'autres sens et, parfois, l'investissement du corps en entier. Aussi, par son adresse, elle interpelle le corps social, plus ou moins initié. Ainsi, la poésie se dit elle-même. Elle s'expose dans des mises en abyme, se réfère à ce qui se joue en elle. Et pourtant, elle ne se borne pas : elle déborde. Sa situation hors-livre, revendiquée depuis le début du XX^e siècle, se rallie ainsi aux propos de McLuhan quand il affirme que « le langage est métaphore en ce sens qu'il ne fait pas qu'emmagasiner l'expérience mais la transporte ou la traduit d'un mode à un autre »³². ◀

NOTES

- 1 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto University Press, 1962.
- 2 *Id.*, *La galaxie Gutemberg*, HMM, 1968, 4^e de couverture.
- 3 Philippe Bootz, « Une poétique fondée sur l'échec », in Alexandre Gherban et Louis-Michel de Vaulchier (dir.), *Poésie numérique*, Passage d'encre, 2008, p. 9.
- 4 *Cf.* P. Bootz, *ibid.*
- 5 L'humilité est ici, comme chez d'autres artistes, toujours ambivalente. Elle est une figure de style. « Le même geste, qui refuse toute pertinence à l'identité de l'auteur, affirme néanmoins sa nécessité irréductible. » (Giorgio Agamben, *Profanations*, Rivages, 2005.)
- 6 Joël Hubaut, « Put-put », in Julien Blaine, Jean-François Bory, Bernard Heidsieck et Joël Hubaut, 3 *contre 1* [CD-ROM de poèmes et performances], Trace Label, 1999.
- 7 www.aj.chaton.free.fr (réf. du 28 novembre 2011).
- 8 *Uni acronym* (en collaboration avec Alva Noto).
- 9 Isabelle Krzywkowski, *Machines à écrire : littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, ELLUG, 2010, p. 195.
- 10 P. Bootz, « Vers un multimédia contraint et a-média », 2002, cité dans I. Krzywkowski, *op. cit.*, p. 170.
- 11 Du moins en Occident. Serge Bouchardon, Evelyne Broudoux, Jean Clément et Luc Dall'Armellina dans *Poésie numérique* (*op. cit.*) ne manquent pas de rappeler que l'antique *Yi King* (*Le livre des mutations*) « fait partie des cinq premiers livres chinois (-1766) et que Leibniz le considérait comme l'ancêtre de l'arithmétique binaire » (p. 30). « Pour le lire, le lecteur doit jeter des baguettes dont la disposition détermine le choix du texte parmi 64 possibilités. » (p. 113) Soulignons par ailleurs qu'*OuLiPo* désigne « Ouvroir de littérature potentielle ».
- 12 L'Atelier de littérature assistée par la mathématique et l'ordinateur effectuait des recherches en ce sens déjà en 1975. Les premières expérimentations « permutationnelles » remonteraient à 1959, fruits des « travaux de Théo Lutz en Allemagne et [de] ceux de Brion Gysin aux États-Unis » (Serge Bouchardon, « La littérature numérique : filiations, histoire et préservation », *Poésie numérique*, *op. cit.* p. 106).
- 13 Frédéric Dumond et Mathieu Foulet, *Text* [animation flash], Incidences, coll. « Le point sur le i », 4 min 30 s ; [en ligne], réf. du 30 novembre 2011, www.fredericdumond.free.fr/actu/spip.php?article16.

- 14 Visuellement, le poème se confondrait avec le *Portrait* de J. Hirsal et B. Grögerova (1967), si ce n'était que les lettres animées se lisent en mouvement à l'écran. *Cf.* Jacques Donguy, *Poésies expérimentales : zones numériques* (1953-2007), Les presses du réel, p. 110.
- 15 Composé en 1897, le poème a été publié en 1914 dans la *Nouvelle revue française*.
- 16 Luc Dall'Armellina, in A. Gherban et L.-M. de Vaulchier (dir.), *op. cit.*, p. 91.
- 17 Alexandra Saemmer, « Quelques réflexions sur une poétique de l'interaction », *ibid.*, p. 126.
- 18 *Id.*, p. 124.
- 19 « Mise en abyme » [en ligne], *Wikipédia*, réf. du 2 décembre 2011, www.fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme.
- 20 *Cf.* Franck Ancel, « Global Poetic System », *Doc(k) 5*, 2001 ; mise à jour : « Global poétique système », *Doc(k)s*, 2011.
- 21 Centre George Pompidou, Paris, 2010 ; *cf.* Nicolas Gary, *Du livre de Mallarmé au livre mal armé, entreprise de l'ebook global* [en ligne], 30 décembre 2010, réf. du 27 novembre 2011, www.actualitte.com/les-maisons/du-livre-de-mallarme-au-livre-mal-arme-entreprise-de-l-ebook-global-23466.htm.
- 22 Conçue par Olivier Guillerminet, « ingénieur en développement informatique *freelance* ».
- 23 F. Ancel, cité dans N. Gary, *op. cit.*
- 24 www.ay-one.net/interactif.html.
- 25 *Cf.* A. Saemmer, *op. cit.*, p. 123 ; *id.*, *E-Formes : écritures visuelles sur supports numériques*, Université Saint-Étienne, 2008.
- 26 Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore : élément de typologie historique*, Le Clou dans le fer, 2009, p. 69.
- 27 *Cf.* Philippe Boissard, in A. Gherban et L.-M. de Vaulchier (dir.), *op. cit.*, p. 12.
- 28 Francis Édeline, *ibid.*, p. 101.
- 29 « Simultanisme » [en ligne], *Larousse*, réf. du 2 décembre 2011, www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/simultanisme/177074.
- 30 Adrien Mondot, *eMotion* [en ligne], réf. du 3 octobre 2011, www.adrienm.net/emotion/eMotionDossier.pdf, p. 4.
- 31 « Simultanisme, littérature » [en ligne], *Encyclopædia Universalis*, www.universalis.fr/encyclopedie/simultanisme-litterature.
- 32 M. McLuhan, *op. cit.*, p. 15.

HÉLÈNE MATTE est une poète issue des arts visuels qui dit, une artiste plasticienne qui écrit. Détentriche d'une maîtrise en arts visuels, elle poursuit présentement un doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran à l'Université Laval. Elle collabore régulièrement à des revues d'art et de littérature à titre d'auteur et offre des conférences sur les poésies. En tant que gestionnaire ou coordonnatrice, elle a participé depuis 1999 aux activités de plusieurs centres d'artistes et événements culturels. Par sa démarche interdisciplinaire, elle interroge particulièrement le dessin, l'art action et les poésies hors livre. Elle compte à son actif plusieurs expositions, spectacles littéraires et performances en Europe, au Canada et ailleurs en Amérique. www.helene-matte.com