



La poésie visuelle taiwanaise : un retour aux origines de l'écriture

Marie Laureillard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/72>

DOI : 10.4000/transtexts.72

ISSN : 2105-2549

Éditeur

Gregory B. Lee

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2007

Pagination : 33-47

ISSN : 1771-2084

Référence électronique

Marie Laureillard, « La poésie visuelle taiwanaise : un retour aux origines de l'écriture », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/72> ; DOI : 10.4000/transtexts.72

La poésie visuelle taiwanaise : un retour réflexif sur l'écriture

MARIE LAUREILLARD

Visual poetry, which has remained relatively unknown in mainland China, has experienced a definite success on Taiwan where it enjoyed special attention as soon as the late fifties, and was admired by artists all over the world for its link to image. Poets like Zhan Bing, or more recently Chen Li, took to playing with the different senses of Chinese characters by laying them out as they pleased on the page to create new meaning effects. The reader is encouraged to wonder about the sense and form of the writing characters submitted to him/her by somehow going back to the original character from which they stem from. Apart from any discursive message, Taiwanese visual poetry is based on a writing which is particularly open to the use of metaphor, the intrinsic power of which, just as the most diverse political and social concerns, is thus fully expressed with unforeseen force.

La poésie visuelle est un genre littéraire distinct, hors normes, qui exploite pleinement les ressources de l'écriture. Mouvement international né dans les années 1950, elle renouvelle la conception ordinaire que l'on a de la poésie en accordant une place prépondérante à la dimension visuelle du mot ou de la lettre et à l'espace dans lequel ils s'inscrivent, au détriment de la cohérence et des rythmes du langage commun. Représentée par Eugen Gomringer en Suisse, par le groupe *Noigandres* au Brésil, par Pierre Garnier en France, elle obéit donc à un principe fondamental : faire de l'écriture son matériau premier, à laquelle elle redonne tout son pouvoir en explorant d'autres voies que le lyrisme ou le discours. Ce faisant, elle se heurte souvent à l'incompréhension des tenants d'un art plus conventionnel, qui,

cherchant vainement à y retrouver le texte, le rythme et le style élaboré dont ils ont l'habitude, vont jusqu'à lui dénier sa qualité de poésie.

Il est bien naturel que les pays à écriture idéographique se soient montrés désireux d'adhérer à un tel mouvement en cherchant à redécouvrir les spécificités d'une écriture qui en fascinait tous les adeptes, tels Gomringer et les *Noigandres*.¹ S'inspirant des idées d'Ernest Fenellosa et d'Ezra Pound sur le caractère chinois, aujourd'hui jugées quelque peu simplificatrices, ceux-ci conçoivent le poème comme un idéogramme, dont la graphie participe du sens. La compréhension synthétique et la communication non verbale que celui-ci autorise sont érigées en modèle. Au Japon, plusieurs créateurs dont Kitasono Katsue 北園克衛 et Niikuni Seiichi 新国誠一 ont pleinement exploité les ressources de cette riche palette de signes d'écriture entretenant des liens plus ou moins étroits avec l'image.² Si la Chine se distingue par son absence au sein de ce courant, les poètes taiwanais, quant à eux, ont témoigné un vif intérêt pour cette quête d'une nouvelle forme de poésie.³

On sait à quel point l'aspect visuel de l'écriture, de tous temps, a joué un rôle déterminant dans la création poétique chinoise. François Cheng a montré comment les images s'enchaînaient bien souvent en vertu des composantes graphiques des caractères. Le foisonnement d'images propre à la poésie chinoise provient de la nature même des caractères, sortes de métaphores en puissance : ainsi, le caractère signifiant « tristesse » (*chou* 愁) se compose des éléments « cœur » et « automne », celui signifiant « loyauté » (*zhong* 忠) associe les idées de cœur et de milieu, le caractère « repos » (*xiu* 休) est constitué de l'homme et de l'arbre, « confiance » (*xin* 信) associe l'homme à la parole, et ainsi de suite. Le rapprochement de deux ou plusieurs d'entre eux peut produire les effets les plus variés.⁴ Au XXe siècle, bien que très admiratifs de la poésie occidentale, les poètes modernistes demeurent conscients des richesses et des potentialités de leur propre écriture. Ainsi Wen Yiduo 聞一多 (1899-1946) déclare-t-il dans *Les règles poétiques* (*Shi de gelü* 詩的格律)

¹Mary Ellen Solt (sous la direction de), *Concrete poetry : a Word View*, Bloomington, London, Indiana University Press, 1968, p. 14.

²On se reportera à ce propos à l'article fort instructif de Marianne Simon-Oikawa, « Écriture poétique, poésie de l'écriture : formes et enjeux de la poésie visuelle japonaise », *Ebisu*, numéro spécial 25, 2000, p. 153-191.

³Certains écrivains du continent cherchent aujourd'hui à mettre en valeur l'écriture, comme l'a montré Xu Shuang dans « Ecrire après Tian'anmen : l'image de l'eau dans *Paroles du temple* de Wang Yipei », in Anne Kerlan-Stephens & Cécile Sakai (sous la direction de), *Du visible au lisible : texte et image en Chine et au Japon*, Arles, Philippe Picquier, 2006, p. 193-202.

⁴François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1977, p. 76-78.

(1926) : « Le chinois est un langage visuel (...). La beauté visuelle du chinois, c'est quelque chose que les jargons occidentaux n'ont pas. »⁵ Les poètes visuels taiwanais privilégieront à leur tour cette dimension du texte. Ils donneront une vie, une force nouvelles aux caractères d'écriture en les isolant ou en les répétant dans l'espace de la page, invitant ainsi le lecteur à s'interroger sur leur structure, leur origine, leurs fondements.

Les initiateurs du mouvement

Zhan Bing 詹冰 (1921-2004) fait figure de pionnier en la matière. Après avoir reçu une éducation japonaise, il s'intéresse dès 1943 à l'aspect proprement graphique de l'écriture. Bien que devancé par Lin Hengtai 林亨泰 (né en 1924) et Bai Qiu 白萩 (né en 1937) sur la scène littéraire taiwanaise, il exercera une influence profonde sur les autres poètes en publiant ses propres créations à partir de 1965. Désireux de parvenir à une synthèse entre peinture et musique, il prédit un brillant avenir à la poésie visuelle fondée sur l'écriture chinoise, qui lui apparaît, ainsi qu'à Lin Hengtai, un matériau de premier ordre par sa multiplicité, ses résonances, ses virtualités.⁶ A l'instar d'un Eugen Gomringer ou d'un Pierre Garnier, Zhan Bing rêve d'une poésie supranationale, capable de transcender les frontières linguistiques grâce à son union étroite avec l'image.

Ainsi, dans son poème « La pluie » (*Yu 雨*) (*fig. 1*) publié dans son recueil *Globules verts* (*Lü xueqiu 綠血球*) en 1965, il aborde un thème auquel Apollinaire en son temps avait réservé un traitement particulier en disposant les vers obliquement sur la page (« Il pleut », 1916). Zhan Bing, quant à lui, n'hésite pas à faire éclater le registre verbal au profit d'une plastique graphique dynamique, selon un procédé des plus simples : six lignes sur neuf sont occupées par le seul caractère « pluie », répété plusieurs fois, suivi de points de suspension. Or, comme l'a rappelé Viviane Alleton avec justesse, les caractères chinois, même lorsqu'il s'agit de pictogrammes, ne livrent pas si facilement leur sens au novice. « Dans les graphies actuelles, l'image d'un objet n'est jamais très évidente et les tracés linéaires des caractères ne visent pas à dépeindre l'objet ni même à en esquisser la silhouette, c'est plutôt une notation de quelques-unes de ses particularités. On ne devine pas, à la simple vue, quel est l'objet représenté. Mais pour les usagers de l'écriture, qui savent à quel mot correspond un caractère, ces tracés sont évocateurs et concrets. »⁷ Anne-Marie

⁵Michelle Loi, *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois 1919-1949*, Paris, Gallimard, 1971, p. 402.

⁶丁旭輝 Ding Xuhui, *Taiwan xiandai shi tuxiang jiqiao yanjiu 台灣現代詩圖像技巧研究* (Recherche sur les techniques de l'image dans la poésie moderne à Taiwan), Taipei, Chunhui, 2000, p. 23.

⁷Viviane Alleton, *L'écriture chinoise*, Paris, PUF, 1984, p. 30.

Christin a souligné le paradoxe selon lequel ces derniers, tout en ayant gardé l'apparence de figures, n'en sont plus par un déplacement de fonction sensible jusque dans nos modernes pictogrammes.⁸ Dans le caractère « pluie », les traits verticaux figurent les trombes d'eau qui tombent du ciel lui-même évoqué par le trait horizontal, tandis que les quatre points en imitent les gouttes. En attirant l'attention sur ce dernier élément graphique que les points de suspension semblent prolonger dans l'espace, Zhan Bing a-t-il voulu donner quelques indices au non sinophone sur la signification du poème ? A-t-il cherché à renforcer l'image d'une pluie torrentielle ? Il ne fait pas de doute que pour le poète, comme pour le lecteur familier du chinois, l'image est perceptible dans le caractère. Plusieurs poètes japonais l'ont montré, en jouant des effets typographiques les plus divers.⁹

Par ailleurs, trois vers insérés entre les lignes, moins déroutants pour le lecteur, fournissent un contrepoint lyrique au spectacle si habilement suggéré : « Les larmes qui coulent des étoiles », « Les fleurs n'ont pas apporté de parapluie », « Le cœur de mon poème est trempé, lui aussi » . Tout en conférant au poème une tonalité à la fois mélancolique et humoristique, ils renforcent la sensation d'humidité qui s'en dégage par le recours à des caractères comportant le radical « eau » : « couler » (*liu* 流), « larme » (*lei* 淚), « mouillé » (*linshi* 淋湿).

Avec « Autoportrait » (*Zihuaxiang* 自畫像) (fig. 2), Zhan Bing franchit un pas de plus : le texte en est absent. Libre au lecteur de le reconstituer à sa guise à partir des données graphiques et thématiques qui lui sont proposées. Trois caractères choisis avec soin sont répartis à l'intérieur d'un espace circulaire cerné d'un trait. Au centre, unique, *lei* 淚, signifiant « larme », laisse imaginer le poète en pleurs. Sur le pourtour, les caractères « étoile » (*xing* 星) dans la partie supérieure et « fleur » (*hua* 花) dans la partie inférieure, reproduits plusieurs fois et rayonnant dans toutes les directions. Le poète, entre parterre fleuri et ciel étoilé, entre éphémère et éternité, verse des larmes face au monde, entraîné dans un cycle sans fin. Sorte de diagramme à décrypter en forme de miroir, l'ensemble, rappelant les trigrammes par sa configuration, pourrait bien être interprété comme une métaphore de la vie humaine¹⁰.

⁸Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001, p. 42.

⁹Marianne Simon-Oikawa, « Pour une poétique de la pluie : l'écriture et ses métamorphoses dans la poésie visuelle japonaise contemporaine », *Ecriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient*, Textuel n°40, p. 119-147.

¹⁰Chen Sixian 陳思嫻, « A Study of Modern Taiwan Concrete Poetry », mémoire de maîtrise, université Nanhua, 2004, p. 41.

雨
雨雨雨雨雨
星星們流的淚珠兒
雨雨雨雨雨
雨雨雨雨雨
花兒們沒有帶雨傘
雨雨雨雨雨
雨雨雨雨雨
我的詩心也淋濕了
雨雨雨雨雨

Fig. 1: "Pluie" de Zhan Bing.

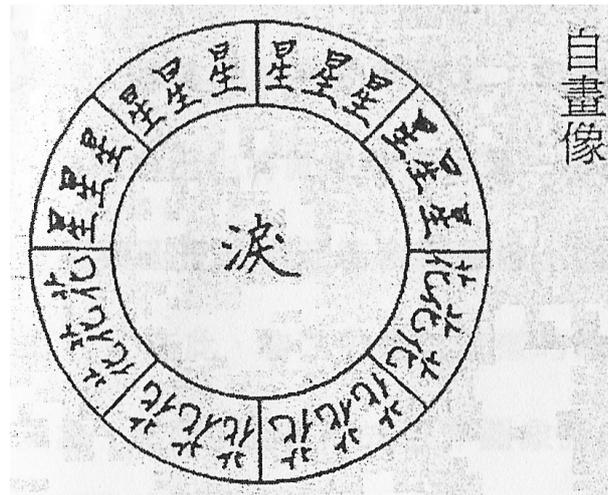


Fig. 2: "Autoportrait" de Zhan Bing.

Jeux graphiques : répartition en blocs et répétition

Poète prolifique, Chen Li (né en 1954) a redonné toute leur importance aux caractères dont il a souligné lui-même la saveur. Pictogrammes, homonymes, idéophonogrammes dotés d'un même élément sémantique lui inspirent les jeux graphiques les plus divers, fondés sur le réseau de connotations qui leur sont attachées.

La position des caractères dans l'espace de la page est fondamentale car elle participe de la signification de l'ensemble. Elle prend avec « Photographie d'un paysage de pyramide égyptienne dans le rêve d'un capitaine des pompiers » (*Xiaofangduizhang meng zhong de Aiji fengjing zhao* 消防隊長夢中的埃及風景照) (1999-2002) (fig. 3) la forme d'un bloc saturé contenant un caractère unique maintes fois répété. Ce type d'œuvre n'est pas sans évoquer les créations du Japonais Niikuni, dont on peut supposer qu'elles ne sont pas inconnues de l'auteur. Rappelons que les caractères isolés ont un impact d'autant plus grand sur le lecteur qu'ils suscitent une perception différente de celle produite lorsqu'ils se perdent au milieu d'une phrase ou d'un texte. L'œil est davantage enclin à les décomposer. Leur pouvoir de fascination en est accru, ils irradient. L'effet obtenu pouvant être rapproché de celui d'un arrêt sur image lors de la projection d'un film.¹¹

Le caractère « huo » 火 (feu) est figuré ici trois cent soixante et une fois, réparti sur la page de manière à former un triangle, ou, comme nous l'apprend le titre, une « pyramide égyptienne ». Il s'agit d'un pictogramme dans lequel on peut reconnaître flammes et étincelles. L'auteur nous suggère ainsi la vision d'une pyramide qui se consume sous les flammes à l'aide d'un matériau minimal, un caractère unique détaché de tout contexte, qu'il répartit à sa guise sur la page. Si aucune lecture linéaire n'est autorisée ici, on ne saurait penser cependant que la poésie classique chinoise était exclusivement appréhendée de cette manière : comme l'écrit Jean-François Billeter, les Chinois, du fait de la dimension visuelle des caractères, ont un mode de lecture qui « demande que l'on s'arrête au poème, qu'on y revienne et s'y arrête à nouveau pour en approfondir peu à peu la compréhension. »¹² Mais ici, le poète exalte la matérialité d'un caractère unique et nous incite par là même à nous pencher plus particulièrement sur sa structure, son étymologie.

¹¹Voir à ce sujet Viviane Alleton : « Regards actuels sur l'écriture chinoise », in *Paroles à dire, paroles à écrire : Inde, Chine, Japon*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1997, p. 199.

¹²Jean-François Billeter, « La poésie chinoise et la réalité », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n°8, 1986, p. 109.

regroupement de tous ces caractères dotés d'une commune information visuelle, qui précise immédiatement au lecteur qu'ils relèvent tous d'un même champ sémantique. Rappelons que, comme l'écrit Anne-Marie Christin, le déterminatif « marque l'étape symétrique, à l'autre extrémité de sa genèse, de celle qu'avait représentée le pictogramme. Le pictogramme en était la source, il en est l'aboutissement, témoin d'une pensée du lisible qui a gagné définitivement son autonomie sur le visible. (...) celui-ci était éveilleur de parole, celui-là en est la mémoire graphique. »¹⁴ C'est donc sur cette « mémoire graphique » propre au chinois que repose le poème, à la lisière du visible et du lisible et pour cette raison même intraduisible dans une autre langue. Malgré le sentiment de solitude qui l'étreint, et que laisse peut-être deviner l'espace laissé blanc ici ou là, l'entomologiste voit sa vie envahie par l'objet de son étude, l'insecte, dont le grouillement est matérialisé par la reprise inlassable d'un même élément graphique.

Une poésie engagée

Alors que dans le Taiwan des années 1950, la poésie était clairement dissociée de la culture populaire, les poètes cherchent depuis les années 1980 à lui redonner toute sa place au sein de la société, à exprimer à travers elle leur conscience sociale et politique. Chen Li s'inscrit pleinement dans cette tendance, comme en témoigne son recueil *Les marges de l'île* (*Daoyu bianyuan* 島嶼邊緣) (1995), dans lequel il tente de tisser des liens entre « nativisme » (*bentu*) — mouvement de retour à la culture et à la réalité locales, marquant une volonté de se définir une identité distincte de celle du continent chinois —, et la post-modernité, dont relève sans doute la poésie visuelle dans son ensemble par l'importance qu'elle accorde à la métacommunication : l'écriture devient une matière signifiante en elle-même, tandis que sont rejetés référents et « discours de légitimation ». ¹⁵ Le titre de l'ouvrage de Chen Li suggère la position marginale de Hualian, d'où le poète est lui-même originaire, sur la côte est de l'île, mais également celle de Taiwan face au continent chinois. L'usage des caractères complexes lui permet également de revendiquer l'originalité taiwanaise vis-à-vis de la Chine, où l'écriture a été simplifiée.

Dans son poème « La leçon de ventriloquie » (*Fuyu ke* 腹語課) (1994) (fig. 5) constitué d'une liste d'homonymes aux tons variés, l'auteur joue à la fois des aspects formel, sémantique et phonique des caractères. Les deux premières lignes

¹⁴Anne-Marie Christin, p. 54-55.

¹⁵Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 255.

comptent trente-six caractères différents prononcés « wu » au troisième ton, reproduits en miroir aux lignes 4 et 5. Une bribe de phrase entre parenthèses, insérée ligne 3 : « Je suis doux... » (*wo shi wenrou de* 我是溫柔的) et reprise ligne 6, vient en briser la symétrie. La seconde strophe comprend quarante-quatre caractères au son « e » au quatrième ton, tandis que la douzième ligne complète l'incise : ... « et gentil » (*erqie shanliang* 而且善良). Michelle Yeh, qui a proposé une interprétation de ce poème note que la plupart des caractères qui le composent, obscurs ou archaïques, correspondent à des termes peu utilisés dans le langage quotidien, voire dans les écrits modernes, ce qui produit un effet d'étrangeté.¹⁶ Le premier caractère de chaque strophe, identique, bien que prononcé de manière différente, « wu » dans un cas, « e » dans l'autre, est doté d'une connotation négative puisqu'il signifie tantôt « haïr », tantôt « le mal ». La répétition de ces syllabes, toutes deux affectées d'un quatrième ton, fait l'effet d'une interminable litanie dont le manque de naturel peut mettre l'auditeur mal à l'aise. Par contraste, les mots entre parenthèses appartiennent au langage courant et forment des phrases immédiatement intelligibles, plutôt agréables à l'oreille.

Sans doute peut-on y reconnaître une métaphore, celle d'un désaccord entre l'apparence et la réalité. Ainsi le novice s'initiant à la ventriloquie ne produit-il que des sons maladroits, incompréhensibles, bien éloignés de ce que nous révèlent les phrases entre parenthèses, qui correspondent à sa pensée véritable. S'agit-il de l'évocation d'une personne laide au bon cœur, faisant écho à une chanson populaire taiwanaise du début des années 1990, « Je suis laid, mais gentil. » (*Wo hen chou, keshi wo hen wenrou* 我很丑可是我很溫柔), dont les paroles avaient été composées par la poétesse Xia Yu 夏宇 (née en 1956) ? La propension des poètes taiwanais à se tourner vers la musique et la chanson dès les années 1980 incite à le penser.

On peut également déceler une autre métaphore, politique celle-là, dans l'association de phrases brèves, mélodieuses, structurées, à ces deux blocs de caractères d'aspect écrasant, rigide, aux sonorités âpres et monotones. Ce pourrait être la confrontation d'une Chine aux velléités hégémoniques à un Taiwan pacifique, le second n'hésitant pas à interrompre le discours aveugle, austère, tonitruant de la première pour signaler sa présence, irréfutable bien que modeste, et revendiquer par là-même sa dignité.

腹語課

¹⁶Michelle Yeh & N.G.D. Malmqvist, *Frontier Taiwan: An Anthology of Modern Chinese Poetry*, New York: Columbia University Press, 2001, p. 46-49.

惡勿物務誤悟鎬塢鶯蔣嚙吻蘆甌痞迢埡芬
 軌杌婺鶯聖沕迕選盜硯物阢軌焮焮焮焮
 (我 是 溫 柔 的 ……)
 夙抗焮焮焮焮物硯選迕聖鶯婺杌軌
 芬埡迢痞甌蘆吻嚙蔣塢鎬悟誤務物勿惡
 (我 是 溫 柔 的 ……)

惡餓俄鄂厄遏鏢扼鱷蘆餒嶺蛩搗圖輓貌貌
 顎呃愕噩輓阢鸚聖鸚蛇破破權鐘吸罅梔罅
 萼罅啞罅搯詔闕頰竭頰闕詔搯罅啞萼萼
 罅梔罅吸鐘權破破蛇鸚聖鸚阢輓噩愕顎
 貌輓圖搗蛩嶺餒蘆鱷扼鏢遏厄鄂俄餓
 (而 且 善 良 ……)

Fig. 5: " La leçon de ventriloquie " de Chen Li.

Un an plus tard, en 1995, Chen Li tente une expérience scripturale tout aussi audacieuse : « La symphonie belliqueuse » (*Zhanzheng jiaoxiangqu* 戰爭交響曲) (fig. 6). La mise en page y joue, là encore, un rôle central. Le poème est organisé selon une structure tripartite : trois blocs de caractères se succèdent, simulant les trois mouvements d'une symphonie : le thème, le développement, la conclusion. Dans le premier, on reconnaît le caractère *bing* 兵, « soldat », répété vingt-quatre fois sur seize lignes. Dans le second alternent le précédent caractère et les onomatopées *ping* 乒 et *pang* 乓. Ceux-ci font place dans le troisième bloc au caractère *qiu* 丘, « monticule », « tertre », dont on remarque la ressemblance graphique avec les trois autres.

J'ai écrit un poème intitulé « Symphonie belliqueuse ». Il est très long mais n'est composé que de quatre caractères différents qui se répètent (on peut aussi dire qu'il n'y en a qu'un seul et trois variantes) : le caractère principal, *bing*, un élément supérieur sur un trait horizontal soutenu par deux traits obliques, signifie « soldat ». Deux autres, *ping* et *pang*, chacun un seul trait oblique, sont des onomatopées qui claquent à les entendre comme un coup de fusil ; à les voir ils font penser à un soldat qui a perdu une jambe ; ils se combinent pour former le mot « ping-pong ». Le quatrième, *qiu*, qui n'a pas de traits obliques, désigne un tertre et fait allusion à une tombe. J'imagine que ce poème est difficilement traduisible dans une langue étrangère.¹⁷

La signification du poème repose sur la métamorphose d'un caractère

¹⁷Missives, « Sinitudes », numéro spécial 2003, trad. Martine Vallette-Hémery, p. 106.

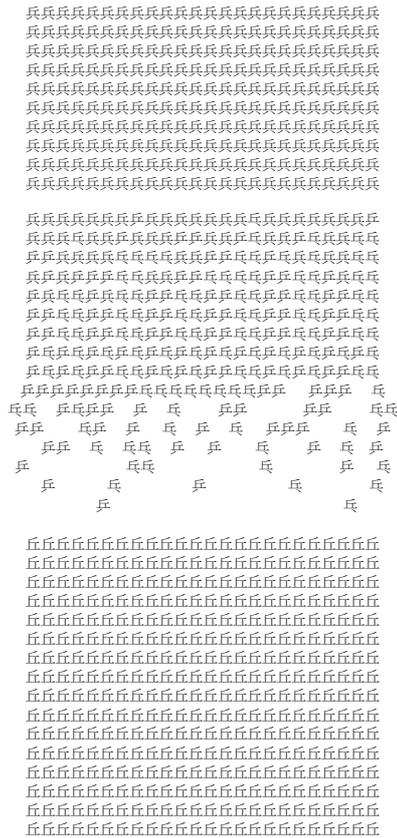


Fig. 6: " La symphonie belliqueuse " de Chen Li.

moderne visant à abolir la frontière entre art et vie quotidienne.²⁰ Il n'a pas hésité non plus à se chercher des modèles dans sa propre tradition culturelle, comme en témoigne « Le palais Epang » (*Epang gong* 阿房宮) (2005), lointain écho du poème de Du Mu 杜牧 : l'imposant palais du premier empereur lui inspire une sorte de comptine dont les caractères, empilés les un sur les autres, suggèrent une construction des plus fragiles. Ceux-ci sont disposés de manière à former la lettre Y, qui est aussi le signe phonétique employé par les Taiwanais pour désigner le son « a », répété tout au long du poème. Ainsi, par ses créations diverses, Chen Li lance sans cesse un défi au lecteur, qu'il incite à explorer inlassablement la structure et les valeurs des signes d'écriture offerts à son regard.

Les poètes visuels tentent donc de s'accorder à leur époque dominée par l'image en

²⁰Henri Meschonnic, p. 263.

puisant leur inspiration dans les beaux-arts, le design, la publicité. En court-circuitant les pratiques discursives, ils nous conduisent à reconsidérer les enjeux esthétiques de l'écriture poétique, le rapport entre fond et forme. Un dépouillement systématique de revues de poésie telles que *Xiandai shi* 現代詩 (*Poésie moderne*) et *Chuang shiji* 創世紀 (*Siècle de création*), qui, respectivement fondées en 1953 et 1954, ont accordé dès leurs débuts une place non négligeable à ce type de création, serait nécessaire afin de mieux apprécier les démarches individuelles et mesurer l'importance de ce courant à Taiwan. Il conviendrait également d'y examiner les développements de la poésie numérique (*shuwei shi* 數位詩) apparue ces dernières années. L'outil informatique offre aujourd'hui au poète des moyens inconnus jusqu'ici, tels qu'image animée et interactivité, sur un support de type nouveau, l'écran d'ordinateur : les modes de production et de lecture de la poésie visuelle s'en trouvent bouleversés, comme en témoignent les récentes créations d'un Su Shaolian 蘇少連 (né en 1949).²¹

²¹Voir <http://residence.eucities.edu.tw/poem>