



HAL
open science

Le mot à L'écran : le vidéopoème ou la porosité des genres en langues espagnole et catalane au XXI e siècle

Claire Laguian

► To cite this version:

Claire Laguian. Le mot à L'écran : le vidéopoème ou la porosité des genres en langues espagnole et catalane au XXI e siècle. B. Castanon-Akrami, E. Le Vagueresse, F. Heitz et C. Orsini. Littérature, cinéma : allers-retours, Editions Orbis Tertius, p. 457-471, 2014. hal-01542549

HAL Id: hal-01542549

<https://hal.science/hal-01542549>

Submitted on 16 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

(Fichier auteur, pour avoir les images correspondantes, voir le livre publié par l'éditeur)

Le mot à l'écran : le vidéopoème ou la porosité des genres en langues espagnole et catalane au XXI^e siècle.

Claire Laguian
Université de Paris-Est Marne-la-Vallée, LISAA EA4120

[EL POETA Y LAS COMPUTADORAS]
El hombre de mañana será POETA ELECTRÓNICO.
Y esta gran política de la compenetración electrónica,
puede atraer con su misterio y mover al mundo.
José Val del Omar, Clave mística a una bioelectrónica española, 1971.

Depuis les années 2000, un nouveau type de festival connaît un essor considérable au niveau international : les festivals de vidéopoèmes, dont le plus connu, le *Zebra Poetry Film Festival*, reçoit plusieurs millions d'euros de financements de la part de l'Etat allemand. Dans la sphère hispanique, le *Festival de Polipoesia i Cyberpoem: mostra de poètiques digitals* à Barcelone et le *Festival Internacional de Videopoesía VideoBardo* à Buenos Aires proposent également cette réunion de cinéma et poésie, ce « matrimonio perfecto entre la imagen y la palabra »¹. Définir ce qu'est un vidéopoème est une tâche complexe et polémique, du fait de l'apparition très récente de ce format digital, du manque de terminologie², de la charge d'indicible qui y est contenue et de l'imprécision des limites génériques (également, il faut le préciser, du fait de la qualité très hétérogène de ces productions que l'on trouve en très grand nombre sur Internet). Néanmoins le trailer promotionnel³ du *Zebra Poetry Film Festival* (INSERER PHOTO 1. Poetry vs Film? Trailer du *Zebra Poetry Film Festival*) et le slogan synesthésique « See the voice ! » du *Visible Verse Festival* canadien, nous indiquent de prime abord qu'il s'agit bien d'une tension palpable entre cinéma et poésie. Cette forme brève du vidéopoème, proche du court-métrage, fait ainsi voler en éclats les frontières génériques traditionnelles, et la fusion de la poésie et du cinéma nous plonge immédiatement dans une longue liste de paradoxes puisqu'il s'agit de la symbiose du genre le plus ancien avec le plus récent, le plus délaissé du public avec le plus populaire, le prétendument plus abstrait avec le supposé plus concret. L'art du vidéopoème s'inscrit tout particulièrement dans cette interrogation sur les allers-retours entre littérature et cinéma puisque, comme le signale la

¹ Dionisio Cañas, *Videopoemas 2002-2006*, Tolède, Consejería de cultura de Castilla-La Mancha, 2007, p. 22. Le travail du critique et poète Dionisio Cañas reprend dans son chapitre « ¿Qué es un videopoema? » certaines expressions de Gerard Wozek diffusées en anglais sur son site Internet à propos du vidéopoème : <http://www.gerardwozek.com/video.htm>

² Ou au contraire, de la profusion de termes désignant des œuvres plus ou moins proches : cyberpoème, e-poème, polypoème, cinépoème, poe-clip, poème audiovisuel, art digital, vidéoart, etc.

³ http://www.youtube.com/watch?v=_JXmK_33z_Q extrait correspondant : 0'04-0'13. Il est sous forme du jeu vidéo Pong, un des premiers jeux d'arcades, où « poetry » et « film » s'affrontent en échangeant une balle.

poète Miriam Reyes : « Hay cosas que no logro decir con palabras, que me vienen en forma de imágenes a la cabeza, y hay palabras que me piden imágenes. Por eso veo inevitable trabajar en el medio audiovisual »⁴. La seule tentative de définition précise de cet art, qui ne se veut ni poésie ni cinéma mais autre chose, nous vient du poète et critique canadien Tom Konyves :

the principal function of a videopoem is to demonstrate the process of thought and the simultaneity of experience, expressed in words –visible and/or audible- whose meaning is blended with, but not illustrated by, the images and the soundtrack. [...] Its intention is to provide an alternative that is non-narrative, sometimes anti-narrative, even ante-narrative⁵

A partir de cette première définition, que nous essaierons d'affiner au cours de cet article, nous nous demanderons par quelles manipulations de la matière verbale, visuelle, sonore et conceptuelle, les vidéopoèmes veulent produire une expérience sensorielle inédite dans le panorama artistique de l'extrême contemporain de langues espagnole et catalane.

Dans un premier temps, nous observerons que cinéma et poésie ont toujours été un centre d'attraction pour les artistes au long du XX^e siècle et que leurs tentatives de rapprochement avortées semblent enfin réalisables de nos jours à travers le vidéopoème, et ce, grâce aux nouvelles technologies et à cette porosité entre les deux genres. Par la suite, nous nous centrerons sur les procédés formels et stylistiques qui caractérisent la symbiose de cinéma et poésie au sein du vidéopoème, pour enfin terminer par l'étude des nouvelles relations et attitudes engendrées par l'apparition du vidéopoème au sein du couple cinéaste-poète-orateur et spectateur-lecteur-auditeur.

1. Le couple poésie/cinéma : entre déceptions et créations.

Les avant-gardes et le cinéma expérimental d'un Pasolini, d'un Tarkovski ou d'un Cocteau, ont dès le début signalé la très grande proximité entre le cinéma et la poésie, du fait de « leur extraordinaire liberté dans la manipulation d'un matériau »⁶. Luis Buñuel, dans sa célèbre conférence de 1958, exhorta les cinéastes à ne pas se priver des horizons que pouvait ouvrir la poésie : « el cine como [...] instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra puede contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo

⁴ Jesús Jiménez, "Miriam Reyes, Buenos días oscuridad", *Ciclo*, 01/12/2001, p. 23. Consultable en ligne : http://www.miriamreyes.com/prensa/ciclo_dic2001.pdf

⁵ Nous traduisons : « La principale fonction du vidéopoème est de montrer le processus de la pensée et la simultanéité de l'expérience à travers des mots (visibles et/ou audibles) dont le sens se mêle à, mais n'est pas illustré par, les images et la bande-son. Son intention est d'offrir une alternative non narrative, parfois antinarrative et même pré-narrative. », in Tom Konyves, *Videopoetry: a manifesto*, 2011, p. 4. Consultable en ligne : http://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf

⁶ Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 207.

maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea »⁷.

Des revendications similaires sont avancées par Andrei Tarkovski :

Quel dommage que le cinéma se tourne si rarement vers ces possibilités, alors que cette voie est si efficace et contient une force intérieure qui peut comme faire éclater le matériau dont est faite l'image ! [...] Je ne parle pas ici de la poésie comme d'un genre. Elle est plutôt une vision du monde, une façon particulière d'aborder la réalité, qui devient une philosophie et qui oriente la vie d'un homme jusqu'à la fin de ses jours⁸

Néanmoins, comme nous le remarquons dans cette dernière phrase, la relation entre poésie et cinéma était systématiquement envisagée comme une simple « langue de poésie » intégrée au cinéma, une simple atmosphère particulière qui teinterait l'image, mais jamais comme un tout où les deux genres fusionneraient. Ces recherches expérimentales du XX^e siècle ont quasiment toutes échoué, malgré l'enthousiasme des artistes :

[Los poetas] vieron en el cine la plasmación máxima de sus aspiraciones creativas, el último peldaño de la expresión poética. Reflexionaron, escribieron, sobre cine y para el cine. Y sin embargo esta pasión, porque se trata de una verdadera pasión, estaba llamada al fracaso, a la tragedia incluso, como sucede en esos dramones de película en donde el espectador, desde el principio, comprende que tanto amor no puede conducir a nada bueno, y constata que los protagonistas terminan estrellados contra el muro de la vida sólida, o condenados a la penitencia dulce y lenta del matrimonio⁹

La frustration des aspirations des artistes du XX^e siècle est sûrement due au manque de moyens techniques bien sûr, mais aussi à cette survivance de l'opposition traditionnelle entre les genres, que Tarkovski lui-même entretient. C'est précisément cette vision manichéenne séparant littérature et cinéma qui a peut-être pu empêcher à l'époque leur fusion au sein d'une seule et unique production caractérisée par l'intermédialité :

Le lecteur ne voit et n'extrait que ce qui se rapporte à sa propre expérience, à son caractère personnel, à ses passions et à ses goûts particuliers. [...] Le cinéma, au contraire, est le seul art où l'auteur peut créer une réalité absolue, littéralement son propre monde. La tendance innée à l'homme à vouloir s'affirmer lui-même, trouve dans le cinéma le moyen le plus complet et le plus direct de se réaliser. Un film est une réalité sensible, et il est perçu comme tel par le public : comme une seconde réalité. [...] Une œuvre littéraire ne peut être perçue qu'à travers des symboles, des concepts, en l'occurrence des mots¹⁰

Nous remarquons qu'une des seules propositions qui ait réussi à trouver un certain équilibre dans l'hybridité entre poésie et cinéma dans la sphère hispanique au XX^e siècle est *Aguaespejo granadino* de 1955, que l'auteur José Val del Omar désigna d'ailleurs sous les termes éloquents de « un corto ensayo audio-visual de plástica lírica »¹¹. (INSERER PHOTOS 2 ET 3. Effets visuels dans *Aguaespejo granadino* de José Val del Omar) Malgré

⁷ Dans sa conférence « El cine, instrumento de poesía » publiée en 1958 et reprise dans la revue *Poesía en el campus* «Luis Buñuel, El cine, instrumento de poesía», 45, 1999-2000, p. 25.

⁸ Andrei Tarkovski, *op. cit.*, p. 26-27.

⁹ Antonio Ansón, «Lo que el viento se llevó», *Poesía en el campus* «Poesía y cine», 36, 1996-1997, p. 5-6.

¹⁰ Andrei Tarkovski, *op. cit.*, p. 207-208.

¹¹ José Val del Omar, *Aguaespejo granadino*, 1955.

l'invention de nouvelles techniques cinématographiques, un texte aux accents poétiques et une gamme époustouflante de sonorités et de musiques, cette pièce issue du *Tríptico elemental de España* conserve tout de même des traces de narration du fait de sa dimension documentaire. Cela ne résout donc pas totalement les aspirations prônées par Pasolini qui, justement, voulait s'orienter vers une absence de narrativité, vers un cinéma qui soit capable de s'affranchir de ses schémas narratifs traditionnels :

En parlant cependant de cinéma de poésie, je désignais toujours une poésie narrative. [...] Ce que je me demande maintenant, suite aux expériences manquées de l'avant-garde, c'est si un *cinéma de poésie non narrative* ne serait pas possible : de poésie-poésie, ou, comme on dit d'habitude, de poésie lyrique ? Est-il possible ?¹²

L'apparition récente des nouvelles technologies (ordinateurs, logiciels de montage, mais aussi smartphones dotés d'applications permettant de faire des vidéos, plateformes de vidéos sur Internet via Youtube ou Vimeo, utilisation des supports DVD par quelques maisons d'édition, etc.) a enfin ouvert la voie vers ce qui pourrait résoudre cette tension entre poésie et cinéma testée depuis le début du XX^e siècle. Avec cette génération numérique du XXI^e siècle, la porosité des frontières entre la poésie et le cinéma est donc désormais bien effective en ouvrant de manière indissociable la création d'un langage simultanément poétique et vidéo, par une volonté de fusion de tous les outils d'expression. Pour les artistes, il ne s'agit pas de filmer simplement une lecture poétique, de mettre en musique des vers a posteriori, ni d'illustrer de la poésie par des images, mais bien de tenter de créer au sein d'une seule et même démarche des poèmes intrinsèquement audiovisuels, ou ce qui reviendrait au même, des court-métrages intrinsèquement poétiques, qui formeraient un tout indissoluble au sein de ce genre qui se veut hybride. Un genre qui ne serait ni poésie, ni cinéma, mais bien une troisième voie, une sorte d' « intergenre »¹³.

Voyons donc, après les déconvenues du XX^e siècle, quels procédés sont de nos jours mis en pratique par ce rapprochement entre poésie et cinéma que Dionisio Cañas désigne par « un proceso de alquimia [que] tiene lugar entre las dos disciplinas »¹⁴.

2. Procédés de suggestion émotionnelle : onirisme et contrastes.

¹² Pier Paolo Pasolini, « Signes vivants et poètes morts », in *L'expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 228.

¹³ C'est pourquoi nous préférons le néologisme en une seule entité graphique (symbole d'une fusion totale et d'une création à part entière) par rapport à l'utilisation du tiret dans "vidéo-poème" qui pourrait laisser entendre qu'il s'agit à la fois d'une vidéo et d'un poème accolés l'un à l'autre, ce qui ne nous semble pas être le cas.

¹⁴ Dionisio Cañas, *op. cit.*, p. 22.

L'onirisme et le mystère (convoqué en son temps par Buñuel¹⁵) catalysent des émotions hypnotiques entre cinéma et poésie, et le trio majorquin réuni autour de la poète Joana Abrides, *Impar(3en1)*, mêle les deux genres dans son vidéopoème *Pornovintage*¹⁶ (2008) où sensualité et plaisir du vin (d'où le terme de *vintage*) entrent en symbiose. **(INSERER PHOTO 4. Textures oniriques dans *Pornovintage* de *Impar (3en1)*)** La superposition de textures visuelles aux teintes atemporelles et tamisées, aux images renversées de verres de vin et semblant nous faire voir le monde extérieur depuis une intériorité cachée derrière un œil, nous plonge dans un état second, proche du rêve ou de l'état d'ébriété. La voix en légère résonance, comme à l'intérieur de la boîte crânienne, s'aligne d'un point de vue accentuel sur le rythme de la musique, en crescendo dans le fragment que nous avons choisi. Par la suite, cette voix perturbe l'état de transe par une syncope finale annonçant l'arrivée du plaisir œnologique et sensoriel et nous faisant ressentir ce besoin de libération, loin des règles assimilées dans le passé : « alguien me enseñó a catar, pero como no recordaba los pasos a seguir, he seguido el ritmo de mi cuerpo ». La démarche de création conjointe du texte, de la musique et de l'image, plonge le spectateur-auditeur, qu'il le veuille ou non, dans une expérience d'ébriété physique et dans une fascination sensorielle qui, à cet instant du vidéopoème, déboucheront sur l'envol de l'imaginaire sensuel, démultiplié par la symbiose entre toutes les techniques. L'onirisme peut également se transmettre par un rythme beaucoup plus lent et introspectif, comme dans le vidéopoème d'animation d'Albert Balasch diffusé sur Internet lors de *The Last Reading on Earth, Ever*¹⁷. Ici, bien que le titre *A fora*¹⁸ signale une sortie vers un monde extérieur, il s'agit bien d'un voyage intérieur, « va ser un viatge senzill, de dins a fora i de fora a dins », à la recherche de l'identité de la voix poétique qui se trouve tout à coup pourvue d'un corps, certes flou et diffus (jusqu'à d'ailleurs disparaître à la fin dans le blanc mystérieux de l'écran). **(INSERER PHOTOS 5. *A fora* et onirisme ET 6. Disparition finale dans le blanc de l'écran)** Cette voix grave sans modulation ni identité, et plongée dans la solitude d'un horizon infini, semble pourtant créer par sa simple diction le monde palpable qui se joue devant nos yeux, inquiétant et fascinant, entre silences et touches d'aquarelle éparses et suggestives.

¹⁵ Luis Buñuel, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ http://www.youtube.com/watch?v=pffwnROKuFA&feature=player_embedded extrait correspondant : 1'56-2'21.

¹⁷ Marathon artistique organisé le jour de l'apocalypse prétendument annoncée par le calendrier maya pour le 21 décembre 2012.

¹⁸ http://www.youtube.com/watch?v=aMvgT_Y4nbY

Les jeux de contrastes sont également un procédé esthétique qui éveille des émotions fortes et sensorielles chez le spectateur lors de la réunion de poésie et cinéma. C'est le cas dans le vidéopoème *Dones*¹⁹ du groupe majorquin Impar(3en1) où le rythme d'une voix douce, fluide et glissant sur une musique jazzy aux accents brésiliens, rompt totalement avec le rythme saccadé des images entrecoupées de rayures noires en tous sens, de lettres et de filtres de couleur, et alternant de manière aléatoire zooms et changements de posture.

(INSERER PHOTO 7. *Dones* et images saccadées) Le contraste entre ces deux rythmes superposés, image et voix/musique, crée un décalage suggérant de manière implicite que ce corps de femme braqué en plan rapproché ne veut justement pas être ce que son apparence semble offrir ou ce que l'on veut bien dire d'elle : une simple décoration superficielle, un simple rouge à lèvres, « som la música ambient, el suor a les persianes dels locals nocturns ». L'alchimie entre poésie et cinéma dans le vidéopoème d'Alicia García Núñez, *Buena chica*²⁰, produit une rupture forte entre des images d'archives saturées d'une profusion de mouvements identiques et un minimalisme sonore d'oppression exponentielle au fur et à mesure que le xylophone monte dans les aigus, entre une problématique textuelle individuelle et une généralisation visuelle collective. (INSERER PHOTO 8. Contraste entre une

thématique individuelle et une généralisation visuelle dans *Buena chica*) Comme le signalait Albert Hitchcock, la dissonance à l'écran est un procédé qui a un grand impact sur le spectateur : « Where you have music that doesn't imitate what's on the screen, but goes against it...is far more interesting than anything imitative »²¹ et c'est cela même qu'utilise la poète Txus García dans son *Videopoema: Silencio, poesía pesada*²². Elle y établit un contraste comique de registres, puisqu'à la musique enfantine et innocente sont associés l'image de trois femmes tentant d'attraper avec leur bouche une pomme au bout d'un fil, et risquant de la sorte que leurs lèvres ne se touchent (pour le bonheur des deux messieurs en arrière-plan), ainsi que quelques vers métopoétiques à l'écran dénonçant la force autonome d'une poésie impossible à contrôler, comme si elle échappait à toute règle (comme le prouvent d'ailleurs les mots inintelligibles à la fin du fragment). (INSERER PHOTOS 9. Femmes s'embrassant et

musique enfantine : "Tú intentas ponerla en vereda / Con corsés rimas y formas / Pero ella va y se escapa" ET 10. Mots inintelligibles dans *Videopoema: Silencio, poesía pesada*) La forme brève choisie en 2012 par Dionisio Cañas dans ses videohaïkus est propice à l'effet de

¹⁹ http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=LxxTzpbUz3I#! extrait correspondant : 0'22-0'46.

²⁰ http://www.youtube.com/watch?v=39NBlw-3_2E extrait correspondant : 0'19-1'19.

²¹ Nous traduisons : « Une musique qui n'imité pas ce qui se trouve à l'écran, mais qui va à son encontre, est bien plus intéressante que tout procédé imitatif », cité in Tom Konyves, *op. cit.*, p. 9.

²² <http://www.youtube.com/watch?v=77j-54wzWN8> extrait correspondant : 0'59-1'35.

surprise du fait du caractère encore plus fugace de l'image, qui peut ainsi exprimer l'instantané d'une émotion, et dans un de ses vidéopoèmes²³, l'étonnement recherché a une portée clairement politique. En effet, les lettres s'assemblent de manière aléatoire au gré de l'eau qui coule, et nous découvrons enfin le mot attendu sur l'écran de télévision : « AMAR », juxtaposé au discours de sauvetage de Bankia dans un contexte de crise économique et d'expulsions des logements, a une saveur particulièrement provocatrice et décalée qui dénonce justement cette absence totale d'empathie pour autrui de la part des géants bancaires, inhumanité signalée d'ailleurs par la chute du A initial avec un bruitage final clownesque.

(INSERER PHOTOS 11. Lecture aléatoire des lettres dans l'eau ET 12. Contraste entre le mot formé et la réalité à l'écran)

Dans un autre vidéohaïku, l'utilisation du contraste entre une image très prosaïque (une simple pomme posée sur une table), une voix monocorde et sans émotions, et un texte aux accents sensuels de liberté totale, « penetro en tu cuerpo sin que nada me lo impida »²⁴, nous oblige au contraire à relire, ou plutôt à réentendre dans notre cas, cet amour et ce désir sous le prisme moralisateur du péché par la portée symbolique de l'objet-pomme à l'écran. Parallèlement, l'utilisation de la même image, filmée deux fois avec un même mouvement plongeant de caméra sur le pédoncule appliqué à « penetro en » puis à « penetrado por », semble cette fois annuler le traditionnel contraste entre activité et passivité.

(INSERER PHOTOS 13 ET 14 Mouvements plongeants de caméra et actif/passif) Enfin, Dionisio Cañas, dans un vidéohaïku autoréférentiel²⁵, crée deux effets de surprise : l'un, reposant sur l'enjambement et le jeu de mots « El poema se cuece en el corazón de- / mente » facilité par la pause versale incarnée de manière concrète à l'écran lorsque le plateau du micro-onde tourne **(INSERER PHOTO 15. Micro-onde et « El poema se cuece en el corazón de- / mente »)**; l'autre, se fondant sur le décalage entre le son et l'arrivée de l'image correspondante. En effet, le crépitement que nous identifions tout d'abord comme étant celui du micro-onde, se révèle en réalité être le bruit des grêlons tombant sur la terrasse (ce qui d'ailleurs introduit également un contraste thermique !).

Ces procédés sensoriels mis en œuvre autour du contraste et de l'onirisme définissent de nouvelles relations entre poésie et cinéma puisqu'ils s'établissent conjointement entre le mot et l'image, créant un instantané et une superposition de rythmes inhabituels, mais le vidéo-poème trace également de nouveaux liens entre l'auteur, l'œuvre et son récepteur, en brouillant les frontières traditionnelles préétablies.

²³ <http://www.youtube.com/user/1919dc> extrait correspondant : 6'24-7'32.

²⁴ <http://www.youtube.com/user/1919dc> extrait correspondant : 5'03-5'23.

²⁵ <http://www.youtube.com/user/1919dc> extrait correspondant : 10'50-11'33.

3. Transgressions des codes d'émission, de transmission et de réception.

Les vidéopoèmes sont l'occasion de renouveler l'autoreprésentation traditionnelle de l'artiste et de la voix poétique, puisque la matière verbale y est, dans une écrasante majorité des cas, apportée par la voix du poète lui-même. La fusion de toutes les voix (la voix off propre au genre cinématographique, la voix réelle de l'artiste en tant qu'individu et la voix poématique en tant qu'instance interne du texte lyrique) serait-elle un retour à la tradition orale de la transmission de la poésie, ou une nouvelle manière d'intensifier la connexion entre créateur et récepteur, en donnant une dimension humaine et concrète à ses mots ? De même, la représentation de l'enveloppe physique réelle de l'artiste est explorée puisque son corps est très souvent mis en scène à l'écran, tandis que la poésie écrite privilégie le poème en tant qu'unique corps offert au lecteur. C'est le cas soit pendant l'acte de création (par exemple, dans le vidéohaïku où le reflet de Dionisio Cañas apparaît sur l'écran de télévision qu'il est en train de filmer avec son téléphone²⁶, dans une démarche que nous pourrions peut-être appeler « métavidéopoétique »), soit comme prétexte pour actualiser les conceptions topiques de représentation du poète. En effet, Cañas s'attaque au problème de la mise en scène, via ce genre hybride, de l'ineffable du langage qui condamne le poète à l'impuissance. Par exemple, il l'exprime à travers le corps physique de l'artiste, mimant l'enfermement dans l'ombre d'un langage écrasé par la contre-plongée et caché par le contre-jour, qui débouchera d'ailleurs, après son « estoy encarcelado en mi propio lenguaje », sur une série de sons et d'images inintelligibles²⁷. (INSERER PHOTO 16. Enfermement visuel et linguistique) De même, dans le vidéopoème *La cabeza cúbica*²⁸ issu du DVD *Videopoemas 2002-2006*, Dionisio Cañas questionne le regard visionnaire du poète sur le monde, en le représentant par une tête recouverte de miroirs qui symbolisent les multiples facettes de la réalité qui s'offrent instantanément aux yeux de l'artiste, décuplant de la sorte les perspectives, la puissance des images et des perceptions sensorielles. (INSERER PHOTOS 17 ET 18. *La cabeza cúbica* ou le regard visionnaire du poète)

Par ailleurs, la volonté d'hybridité du vidéopoème tente d'introduire une toute nouvelle performativité du mot, une mise en scène du signifiant en portant à l'écran, ou plutôt sur la

²⁶ Cf. photo numéro 12. Contraste entre le mot formé et la réalité à l'écran

²⁷ <http://www.youtube.com/user/1919dc> extrait correspondant : 1'43-1'57.

²⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=NehP1JwrXu8> extrait correspondant : 3'29-4'30.

Pantpágina²⁹, des graphèmes qui deviennent acteurs de leur propre procès. C'est le cas notamment dans deux vidéoœuvres de Dionisio Cañas, où le mot surgissant à l'écran prend vie dans le cadre quotidien de la cuisine, et coule littéralement face à l'absence volontaire de bonheur³⁰, ou bien ce mot se consume et part réellement en fumée, tout comme l'amour qu'il représente textuellement³¹. (INSERER PHOTOS 19, 20 ET 21. Performativité du mot) Pour les artistes, cette superposition de graphèmes, phonèmes, « cinèmes »³², et ce que nous appellerons sur ce modèle des « musiquèmes »³³, crée des combinaisons infinies qui s'enrichissent mutuellement et qui veulent amplifier l'expérience émotionnelle du récepteur. Malgré les critiques contre une possible redondance du mot et de l'image dans certains cas, malgré la présence de l'image qui semble nous orienter, nous imposer une seule et unique lecture possible, les associations d'idées par contiguïté paraissent paradoxalement démultipliées et peuvent aussi créer une certaine polyphonie sémantique, comme le signalent respectivement Dionisio Cañas et Tom Konyves : « en estos videopoemas la escritura y el habla, las imágenes y los sonidos, los símbolos y los conceptos interactúan entre ellos y con el espectador-lector »³⁴, « Videopoetry recognizes the power of video for producing and communicating unprecedented and unlimited associations between image, text and sound »³⁵.

Ainsi, le vidéo-poème rompt avec nos habitudes de réception d'une poésie écrite plutôt encline à une lecture intérieure et silencieuse, et tente de nous offrir la possibilité d'une nouvelle manière de lire, tel que le relevait le poète Pere Gimferrer dans son essai *Cine y literatura* : « La imagen reinventa las palabras, hace leer de nuevo »³⁶. Sa diffusion passe par de nouveaux canaux particulièrement inhabituels dans le panorama de la poésie, « derrumba la vieja idea de asumir que el poema y la página son una sola cosa »³⁷, et touche un public nombreux (plusieurs centaines voire milliers de visualisations des vidéo-poèmes dans certains cas sur Youtube et sur les blogs des artistes) et varié, bien loin des cercles fermés au XX^e

²⁹ «Pantpágina resume los términos *pantalla* y *página* y también enfatiza el prefijo *pan*, palabra griega que significa *todo*. [...] la Pantpágina es una *página total*, lo que apela a su condición de marco, de recipiente u odre en el que el narrador o poeta actual puede introducir no sólo todo aquello que quiera, sino todo lo que hay (si bien no en la misma página, evidentemente).» Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*, Barcelone, Seix Barral, 2012, p. 110-111.

³⁰ <http://www.youtube.com/user/1919dc> extrait correspondant : 5'51-6'09.

³¹ <http://www.youtube.com/user/1919dc> extrait correspondant : 8'28-9'01.

³² Pour reprendre le terme employé par Pasolini dans *L'expérience hérétique*.

³³ En tant qu'unité de base pouvant inclure à la fois les sons, les notes et le silence.

³⁴ Dionisio Cañas, *op. cit.*, première de couverture.

³⁵ Nous traduisons : « La vidéo-poésie reconnaît le pouvoir de la vidéo pour la production et la communication d'associations sans précédent et infinies entre l'image, le texte et le son. », Tom Konyves, *op. cit.*, p. 5.

³⁶ Pere Gimferrer, «Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico», in *Cine y literatura*, Barcelone, Seix Barral, 2000, p. 23.

³⁷ Dionisio Cañas, *op. cit.*, p. 23-24. Ces mots sont empruntés à Kurt Heintz, fondateur du site <http://www.e-poets.net/> dont la vidéothèque propose de nombreux exemples de vidéo-poèmes en langue anglaise.

siècle s'intéressant au cinéma expérimental. Le récepteur adopte dans le cas du vidéopoème une attitude sensorielle du fait de cette synchronisation fugace du faire, du dire, du lire, du voir et de l'écouter au sein du vidéopoème, et cette nouvelle relation mise en place entre le créateur et son public semble ouvrir de nouveaux horizons :

ese diálogo no está relegando el libro al baúl de los recuerdos, sino reforzándolo y renovándolo, haciéndole capaz de asumir formatos novedosos sin perder su sentido, que es el de iluminar, emocionar y entretener, comunicando y comunicándonos en todo momento. [...] Por lo tanto, lo que tenemos no es el final de lo literario sino el principio de una nueva literatura: visible, audible, temporal, consciente, táctil, atando al autor y al lector con sus miradas³⁸

Nous avons ici tenté de dresser le portrait d'un genre récent qui se veut hybride, le vidéopoème, et qui prolonge et essaye de résoudre les multiples tentatives du XX^e siècle de rapprocher poésie et cinéma, genres entre lesquels les frontières sont effectivement poreuses et modulables. Les nouvelles technologies rendent possible cette démarche de création unique réunissant simultanément image, mot et son qui, par leur articulation onirique, rythmique ou décalée, peuvent favoriser une expérience sensorielle particulière et novatrice. Innovantes également sont les nouvelles relations qui s'établissent entre un artiste qui s'autoreprésente à travers sa voix et son corps, une œuvre qui laisse la place à une véritable performance du mot à l'écran, et un récepteur en alerte qui ne peut s'inscrire que dans une démarche de lecture sensorielle.

Bien que la simultanéité de la charge émotionnelle, dégagée par la conjonction des allers-retours entre image, mot et son, confère un rythme rapide aux vidéopoèmes, ils incarnent pour les artistes une véritable pause sur des écrans qu'ils tentent de plus en plus de repoétiser grâce à cette interdisciplinarité des Arts. Nous pourrions nous demander si la critique et les maisons d'éditions considèreront rapidement le vidéopoème comme un genre à part entière, ayant toute sa place dans le panorama canonique de l'art, ou si le fait que ces poètes continuent de produire des recueils papier plus académiques en parallèle³⁹ relègue par la force des choses la création de vidéopoèmes à un second plan. Ou serait-ce que ce genre, qui se revendique comme hybride, dérange encore trop et déplace trop de frontières pour faire l'unanimité dans un débat actuel qui se réduit souvent à la supériorité (prétendue ou non ?) du mot sur l'image ?

³⁸ *Ibid.*

³⁹ C'est le cas de tous les artistes que nous avons cités ici.