



**HAL**  
open science

## Les vidéos en ligne dans la poésie contemporaine

Heiata Julienne-Ista

► **To cite this version:**

Heiata Julienne-Ista. Les vidéos en ligne dans la poésie contemporaine. Archives sonores de la poésie, 2020, 978-2-37896-052-0. halshs-03688942

**HAL Id: halshs-03688942**

**<https://shs.hal.science/halshs-03688942>**

Submitted on 6 Jun 2022

**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.

Preprint : JULIENNE-ISTA, Heiata, *Les vidéos en ligne dans la poésie contemporaine*, dans *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du Réel, 2020, p. 119-141.

## Les vidéos en ligne dans la poésie contemporaine

### Sommaire de l'article

La vidéo : mutations majeures et nouvelles voies de recherche.....	3
Typologies.....	5
Référencer les vidéos : quelles métadonnées choisir ?.....	11
Vidéotheque.....	14

Si les archives sonores commencent à sortir de l'ombre et à faire l'objet d'analyses, un autre médium, la vidéo, reste à ce jour relativement ignoré de la critique universitaire<sup>1</sup>. Quoiqu'utilisée comme document de travail, en tant qu'archive, les logiques de création et de diffusion qui lui sont propres restent le plus souvent omises. Or les vidéos redessinent le paysage de la poésie contemporaine. Captations de colloques, d'entretiens, de lectures, de performances, teasers à l'occasion de la parution d'un livre ou véritables objets de créations poétiques spécifiquement pensées pour le format vidéo, elles abondent sur la toile. Les vidéos diffèrent essentiellement de l'événement dont elles sont issues : d'une part, les captations<sup>2</sup> subissent le plus souvent un montage (coupes, ajouts de génériques, intégration d'images exogènes), d'autre part, la coprésence spatio-temporelle et le caractère singulatif de l'acte poétique n'ont plus lieu d'être. De chez lui, loin des lieux spécifiquement dédiés à la poésie, le vidéonaute<sup>3</sup> peut désormais voir et entendre Nathalie Quintane, Charles Pennequin, Christophe Tarkos, Anne-James Chaton, Pierre Alferi, Yves Bonnefoy, Henri Chopin, et bien d'autres. Que l'on ne s'y méprenne pas ; les poètes présents dans le champ émergent de la vidéo en ligne excèdent très largement celui de la poésie sonore. De fait, si la vidéo permet d'investir de nouveaux modes de création, elle est aussi, pour chacun, un moyen de diffuser son travail, de parfaire sa posture<sup>4</sup>, de promouvoir tel ou tel ouvrage, d'accéder éventuellement à la publication

---

<sup>1</sup> La présente étude est extraite d'un mémoire de master 2 soutenu en juin 2018 à la faculté des lettres de Sorbonne-Université sous la direction de Michel Murat.

<sup>2</sup> Je distinguerai ici la *captation* (prise du son et/ou de l'image) de la *vidéo*. Qu'elle soit modifiée ou non, une fois mise en ligne, la captation change de nature et devient une vidéo à proprement parler.

<sup>3</sup> Emprunté au vocabulaire des sondages, des statistiques et des recensements dans le monde du numérique, le terme de « vidéonaute » désigne toute personne regardant une vidéo en ligne. En concurrence avec celui d'auditeur, de spectateur ou de visionneur, ce terme est sans doute le plus à même d'incarner la réalité désignée. *Visionneur*, issu de l'informatique où il désigne un logiciel permettant de visualiser ou d'afficher un document, a le défaut d'insister sur la vision, alors que l'approche sensorielle des vidéos est double : l'œil et l'oreille. Le terme d'*auditeur* a le défaut inverse. Celui de *spectateur* possède quant à lui des connotations trop vagues et souvent éloignées de notre champ d'étude (théâtre, danse, cirque). De plus, il renvoie le plus souvent à une idée de coprésence spatio-temporelle entre les acteurs d'un spectacle et son public (absence d'écran). *Public* n'est quant à lui qu'un vaste hyperonyme. *Vidéonaute* permet de rendre compte de la réalité du phénomène ici discuté. En faisait référence au médium (*vidéo*), il n'omet ni l'œil ni l'oreille. De plus, la pratique de « navigation » des vidéonautes transparaît dans la racine grecque.

<sup>4</sup> Au sens où l'entend Jérôme Meizoz, en discussion notamment avec Dominique Maingueneau. Distincte de l'*ethos* et de l'*image d'auteur*, la *posture* se rapporte aux « conduites de l'écrivain relationnellement au discours

pour les jeunes auteurs – elle s’y substitue parfois. Cependant, ce ne sont pas toujours les poètes qui mettent en ligne leur travail. Les vidéos publiées par les maisons d’éditions (P.O.L notamment<sup>5</sup>), les universités, les festivals, les associations comme Double Change ou les collaborateurs des poètes (tel Andy Moor pour Anne-James Chaton ou Rodolphe Burger pour Olivier Cadiot) sont les plus nombreuses. Il faut également compter avec un nouvel acteur, le captateur<sup>6</sup> anonyme, spectateur d’une lecture ou d’une performance, qui après l’avoir filmée – avec ou sans autorisation – la poste sur la toile. Mais où au juste la poste-t-il ? L’environnement dans lequel la vidéo apparaît n’est jamais neutre, et les plates-formes n’obéissent pas aux mêmes logiques de diffusion et de visionnage.

Les *plates-formes ouvertes*, comme YouTube, Dailymotion ou Vimeo, organisées selon des systèmes de chaînes et utilisant des cookies, favorisent la circulation à travers des vidéos semblables (thèmes, auteurs) et encouragent le visionnage en flux continu (lecture automatique de la vidéo suivante). On pourrait parler de *visionnage en étoile* : consultation d’une vidéo qui en amène d’autres, selon les propositions de la plate-forme. Elles sont souvent un lieu de publication à valeur de *test*. Quant à eux, les *sites spécialisés*, comme celui du Centre Pompidou ou PennSound<sup>7</sup>, hiérarchisent l’information et apportent des métadonnées précises. Ils donnent à voir un paysage poétique souvent récent mais figé, sur le modèle de l’archive. Or l’archive est conservée parce que sa valeur a été approuvée en amont. Les sites spécialisés procèdent davantage par recension d’un canon en train de se former que comme un moyen pour les poètes de proposer des contenus nouveaux et de les tester. Ce dernier type d’interface offre un panorama du travail de chaque auteur.

Il est d’autant plus crucial d’étudier les vidéos en ligne dans la poésie contemporaine que leur nombre ne semble pas près de décroître. La recrudescence des vidéos postées sur la toile, principalement depuis le milieu des années 2000<sup>8</sup>, répond à une tendance globale des pratiques de consommation culturelle : les nouveaux écrans sont utilisés au détriment de la télévision, *a fortiori* chez les fractions jeunes et diplômées de la population<sup>9</sup>. Parallèlement, les institutions se sont mises à filmer et archiver quasi systématiquement les événements poétiques qu’elles accueillent<sup>10</sup>. La vidéo numérique n’en est qu’à ses prémises, mais elle prend de plus

---

de l’inscripteur et aux actes de la personne », elle « récus[e] la distinction de l’interne et de l’externe ». Voir Jérôme Meizoz, « Ce que l’on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d’auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 04 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/aad/667>, et Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine, coll. Érudition, 2007.

<sup>5</sup> Voir la chaîne de Jean-Paul Hirsh (<https://www.youtube.com/user/jeanpaulhirsch>) et la chaîne POLEditeur (<https://www.youtube.com/user/POLEditeur>).

<sup>6</sup> Le terme de captateur, par opposition avec ceux de cameraman ou de perchiste qui renvoient à des réalités différentes, désignera toute personne qui effectue une prise de son et/ou d’image pour les vidéos de poésie.

<sup>7</sup> Pour l’heure, ces sites sont majoritairement anglophones. Des sites francophones comme Sitaudis ou Poezibao ne proposent pas ou peu de contenu vidéo.

<sup>8</sup> La vidéo, au sens où je l’entends ici (numérique, en ligne), n’a qu’une quinzaine d’années. Vimeo est lancé en 2004, et YouTube, créé en 2005, est racheté par Google en 2006. Dans le même temps, l’utilisation d’Internet explose : en 2006 plus d’un français sur deux y a régulièrement recours. Ce pourcentage est en constante augmentation (83% en 2015). Chiffres selon l’Internet World Stats, site consulté le 27 décembre 2018 : <http://www.internetworldstats.com/eu/fr.htm>.

<sup>9</sup> Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles des Français à l’ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 », in *Culture études*, n° 5, octobre 2009, p. 1-12, (p. 2), consulté en ligne le 4 mai 2018 : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/08synthese.pdf>. Synthèse de l’ouvrage du même auteur, *Pratiques culturelles des Français à l’ère numérique*, Paris, La Découverte/Ministère de la Culture et de la Communication, 2010.

<sup>10</sup> À ce sujet, Nathalie Quintane a utilisé l’expression révélatrice de « démenche de l’archivage généralisé », lors de son interaction avec Maxime del Fiol au colloque « Ceci est mon corps », le 31 janvier 2018 à Montpellier. Elle affirme par ailleurs que « le fait qu’une institution dans laquelle on vient lire et performer archive, filme la performance ou la lecture de poésie, est devenu systématique ou en tout cas très régulier à partir du début des années 2000, donc d’Internet. Mais avant les débuts des années 2000, il n’allait pas de soi pour les institutions de

en plus de place dans la promotion des auteurs, la visibilité de la poésie, et dans les modes de représentation et de structuration du paysage poétique contemporain.

À ce jour, les analyses proprement littéraires des vidéos sont rares<sup>11</sup>. Le champ se prête à l'interdisciplinarité : analyse de l'image, du son, de la scénographie, sémiotique gestuelle, études de la circulation numérique, mais aussi phonétique et phonologie sont autant de domaines qu'il serait nécessaire d'appréhender. L'approche à dominante théorique proposée ici a paru nécessaire, au moins dans un premier temps, pour poser un cadre – réquisit nécessaire à l'étude d'un champ nouveau.

Afin de prendre en compte les multiples facettes de ce phénomène, je proposerai dans un premier temps un bref panorama des enjeux cruciaux que soulève *la poésie contemporaine en vidéo*. Dans un second temps, je proposerai plusieurs typologies, à l'aune de critères qui m'ont semblé déterminants : types et fonctions des vidéos, interaction de la vidéo avec d'autres médiums, statut intentionnel et degré de contrôle de la médiatisation. Enfin se posera la question des métadonnées à retenir et du référencement des vidéos dans une perspective de recherche.

## ***La vidéo : mutations majeures et nouvelles voies de recherche***

Afin d'embrasser d'un coup d'œil les mutations majeures que provoque – ou risque de provoquer – la diffusion massive des vidéos de poésie contemporaine sur des plates-formes numériques, nous pouvons d'ores et déjà considérer un certain nombre de points nodaux :

### 1. Dans l'ordre de la médiatisation et de la diffusion :

Les poètes, en diffusant leurs propres vidéos, peuvent désormais s'auto-publier. Il convient donc de distinguer les publications matérielles (livre, anthologie, DVD) des publications numériques d'accès libre et gratuit que constituent les vidéos en ligne, et d'interroger leurs rapports mutuels.

Du fait de leur visibilité accrue, la maîtrise de la publication des vidéos devient un élément incontournable des enjeux de l'édition des textes. Les maisons d'éditions possèdent parfois des droits sur les vidéos, les utilisent comme des vitrines commerciales ou comme de véritables teasers à l'occasion de la parution d'un ouvrage<sup>12</sup>. L'élément juridique rencontre ici la question de la nature des vidéos : œuvre, élément faisant partie d'une œuvre, ou simple outil promotionnel ?

---

filmer systématiquement les lectures de poètes ». (Entretien téléphonique avec Heiata Julienne-Ista, le 15 juin 2018.)

<sup>11</sup> Parmi les rares travaux s'intéressant à YouTube sous le prisme de la poésie, voir notamment l'article de Gilles Bonnet, « Qu'est-ce que la littéraTube ? ou : URL & IRL sont sur un rond-point », version prépublication du colloque « Ceci est mon corps », Montpellier, RIRRA 21, 31 janvier-2 février 2018, consulté en ligne le 5 juin 2018, <hal-01708517>.

<sup>12</sup> Pour l'accompagnement des sorties littéraires par la vidéo, voir le véritable catalogue en ligne que constitue la chaîne YouTube de Jean-Paul Hirsch pour P.O.L.

Grâce au système des commentaires, les plates-formes de diffusion ouvertes forment de véritables lieux d'échange entre les vidéonautes, et parfois avec les poètes eux-mêmes<sup>13</sup>. En plus de donner leur avis, les vidéonautes peuvent flécher une vidéo peu ou mal référencée vers une publication matérielle. Inversement, certaines publications matérielles renvoient à des vidéos<sup>14</sup>. Les plates-formes fonctionnent comme des carrefours, à la croisée des médiums, et favorisent un vaste processus de *co-construction* du paysage poétique contemporain.

L'accessibilité croissante des vidéos en rend possible la diffusion massive. Leur visibilité dépassera-t-elle les circuits de diffusion traditionnels de la poésie ? Pour répondre à cette question, il faudrait pouvoir mesurer l'influence des vidéos sur les lecteurs (nombre de ventes, connaissance d'un livre ou d'un auteur *via* Internet), et sonder les pratiques des vidéonautes (consultation individuelle ou collective, avant ou après une performance *in situ*, en vue d'acheter un ouvrage ou après l'avoir acquis, sociologie des vidéonautes).

## 2. Dans les évolutions des rapports entre l'auteur, le texte et le public :

Selon la définition de Paul Zumthor, il y a situation de performance « lorsque communication et réception (ainsi que, de manière exceptionnelle, production) coïncident dans le temps<sup>15</sup> ». Or, bien qu'issue d'une performance, la vidéo n'en est pas une : la coprésence spatio-temporelle des acteurs (poète et auditeurs) est mise à mal. Comment cette nouvelle situation de communication – ou du moins de communication différée – engendrée par la vidéo modifie-t-elle le rapport entre le poète et les vidéonautes, qui sont d'éventuels lecteurs ?

À la médiatisation de la voix enregistrée et du portrait photographique il faut désormais ajouter l'image vivante du poète, soit en tant qu'auteur (entretiens, interviews), soit en tant que corps incarné de sa poésie (lectures, performances), faisant *autorité*. La vidéo renouvelle les modalités de la fabrique de l'auteur.

Dès lors que l'on a connaissance des vidéos, peut-on lire en faisant abstraction de la diction du poète et de son habitus corporel singulier ? Il est probable que la voix du poète s'imisce jusque dans la lecture silencieuse. La vidéo dérobe au lecteur son « auralité<sup>16</sup> » intime.

En passant d'un médium à l'autre (publication matérielle, performance, vidéo), le texte change, textuellement ou dans son interprétation (diction, voix, musique, lumières, outils

---

<sup>13</sup> Pierre Le Pillouër, répond par exemple à un internaute qui note : « on sent l'influence de Jacek Mirenyi » : « +LayLink désolé mais Jacek Mirenyi ne figure pas dans la poéthèque du Printemps des Poètes ni dans le répertoire du cipM, alors qui influence qui ? La question se pose... » dans la rubrique « commentaires » (publique) d'une vidéo qui le met en scène sur Youtube. Lien : [https://www.youtube.com/watch?v=o\\_BqTL6m-8U](https://www.youtube.com/watch?v=o_BqTL6m-8U), page consultée le 16 juillet 2018.

<sup>14</sup> C'est le cas du *Vocaluscrit* de Patrick Beurard-Valdoye (Nantes, LansKine, 2017). En préambule de l'ouvrage, on peut lire : « Le livre s'accompagne d'un film intitulé *Vif de voix sur l'émotif*. Réalisatrice : Isabelle Vorle. Visible sur le site des éditions LansKine. <http://www.editions-lanskine.fr/livre/le-vocaluscrit>. » Sur le catalogue de LansKine, la page dédiée au *Vocaluscrit* (lien ci-dessus) renvoie à la version vidéo d'une lecture disponible en ligne : <https://vimeo.com/233185909>.

<sup>15</sup> Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 19.

<sup>16</sup> D'après le terme de Jacques Roubaud, « Poésie et oralité », in Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Éd. Nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 307-318. Roubaud identifie quatre types d'existence du poème, selon deux modalités. La première tient au support (forme scripturale, forme vocale), et la seconde à sa manifestation (externe ou interne). La manifestation externe rend compte d'un support factuel, tangible ou non (papier, livre, écran, enregistrement, ondes sonores), tandis que la manifestation interne rend compte d'une existence plus diffuse du poème, tout intérieure, prenant place dans la remémoration active ou latente du lecteur ou de l'auditoire. Cette bipartition donne lieu à quatre formes d'existence du poème : forme écrite (scripturale externe), forme orale (vocale externe), forme écrite (scripturale interne) et forme aurale (vocale interne).

techniques). *L'espace mental du texte* est sans cesse reconfiguré. Pour Charles Pennequin, la lecture « c'est comme une réécriture<sup>17</sup> ».

3. Avec la vidéo, de nouvelles figures apparaissent ; du côté de la réception, de la création, et – là est la nouveauté – du côté de la diffusion :

Les amateurs de poésie diffusent sur la toile – plus ou moins légalement – des contenus vidéo et audio (CDs, vinyles, DVDs...) selon leurs goûts. Certains, présents lors de festivals ou de lectures publiques, mettent quant à eux en ligne des captations sauvages (vidéos amateurs prises sans autorisations). Ces nouveaux acteurs favorisent la diffusion de la poésie et participent à la création en ligne d'une anthologie dynamique et évolutive de la poésie contemporaine.

Certains créateurs sont résolument tournés vers la vidéo. Il ne s'agit pas, pour eux, d'un pis-aller : leurs vidéos sont des œuvres à part entière. Ils participent ainsi à l'émergence d'un genre nouveau que j'appellerai la *vidéo poétique*.

## **Typologies**

### Les types de vidéos et leurs fonctions

Les vidéos ayant trait à la poésie contemporaine sont nombreuses et diverses, aussi semble-t-il nécessaire de dresser un panorama des types de vidéos disponibles sur la toile. Il rendra plus lisible le paysage de la poésie contemporaine dans le monde numérique.

*Les entretiens, interviews, et colloques* accompagnent la publication, explicitent un contexte, un acte poétique, sans pour autant y prendre part intrinsèquement. Ils constituent un élément clef pour la réception critique des œuvres et la construction de la posture des poètes<sup>18</sup>. Certaines séries d'entretiens, notamment celle de Jean-Paul Hirsch avec les auteurs P.O.L sur sa chaîne YouTube, ont une forte fonction promotionnelle. En suivant le catalogue<sup>19</sup> des parutions, ses vidéos forment un véritable organe d'accompagnement des sorties littéraires<sup>20</sup>. Grâce à l'harmonisation de la série (lieu et type de captation<sup>21</sup>, génériques, musique...), chaque vidéo appartient à un tout estampillé P.O.L. Dans ce cas, la posture singulière du poète – qui

---

<sup>17</sup> Propos de Charles Pennequin dans un entretien avec Jean-Paul Hirsch, à l'occasion de la parution des *Exozomes* (P.O.L, 2016) : <https://www.youtube.com/watch?v=xhXl-Tzr4LQ>.

<sup>18</sup> En termes d'évolution – intentionnelle ou non – des postures, le cas de Nathalie Quintane est frappant. Depuis *Tomates* (P.O.L, 2010), elle est régulièrement invitée pour parler de questions sociétales (Nuit Debout, ZAD...). Des vidéos de ces *entretiens* et *débats* figurent sur la toile. Elles contrastent avec ses interventions antérieures, plus proches de la *performance*.

<sup>19</sup> François Bon utilise également ce terme en parlant de la chaîne de Jean-Paul Hirsch : « En tout cas, respect : et pour le catalogue, et pour le travail », dans un article mis en ligne le 28 mars 2010, consulté le 8 mars 2018, (<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2096>).

<sup>20</sup> Sur les 11 livres parus en janvier et en février 2018 chez P.O.L, 9 ont eu leur vidéo (entrevue ou lecture) postée sur la chaîne de Jean-Paul Hirsch avant le 6 mars – soit plus de 80% des sorties littéraires. Les chiffres parlent d'eux-mêmes : la maison d'édition cherche à couvrir par la vidéo la quasi-totalité de ses sorties littéraires. La chaîne YouTube est une antenne publicitaire comme une autre, avec l'avantage de fournir à P.O.L un support non payant.

<sup>21</sup> Jean-Paul Hirsch, à l'aide d'un petit appareil tenu à la main, filme les poètes dans son bureau, 33 rue Saint-André des Arts à Paris.

reste bel et bien présente – est subsumée par le marquage de la maison d'édition dans la vidéo. En revanche, lorsque l'entretien, l'interview ou le colloque apparaît hors d'une série, comme unité ponctuelle, la force de frappe promotionnelle, si elle existe, fonctionne différemment, est plus réduite.

*Les entretiens-lectures.* La gangue conventionnelle de l'entretien contextualise fortement la lecture, de sorte que la « suspension volontaire de l'incrédulité », possible, comme dans la lecture silencieuse d'une fiction, dans une lecture à voix haute ou dans une performance isolée, est sapée. La lecture s'inscrit davantage dans une démarche herméneutique et analytique que dans une démarche proprement poétique. Dans un entretien qu'elle donne à la librairie Tschann à Paris en 2013<sup>22</sup>, on ne saurait déterminer si Marie-Claire Bancquart lit ses poèmes pour illustrer ses propos et répondre aux questions, ou si, au contraire, l'échange est un prétexte à la lecture.

*Les vidéos de lectures et de performance* ne comportent pas de traces d'entretien, quand bien même elles auraient en réalité été extraites d'*entretiens-lectures* – la vidéo n'étant en effet qu'une *extraction* qu'il faut considérer comme telle. Cependant, elles n'excluent pas nécessairement en amont une auto-introduction de l'auteur ou la présentation du poète par une tierce personne. Ainsi, la superbe vidéo issue de la lecture par Olivier Cadiot du *Retour définitif et durable de l'être aimé* au Théâtre Liberté à Toulon en 2012<sup>23</sup> commence par une longue introduction de l'auteur, pleine d'humour, qui sera prolongée par de multiples digressions :

Alors ce personnage, si vous voulez, l'idée c'est qu'à chaque fois on l'envoie comme une boule de bowling, ffff, comme ça, brrr, sur ces personnages agressifs, ces personnages qui parlent trop. Alors dans *Un nid pour quoi faire* par exemple c'est une espèce de communicant mutique – ce qui est embêtant pour un communicant d'ailleurs – qui arrive dans une cour royale où on a un roi dépressif, qui est en fin de règne, et qui se retrouve dans un deux pièces cuisine, un peu comme Napoléon à Sainte-Hélène. Vous savez, Napoléon à Sainte-Hélène c'est fantastique, il est dans un deux pièces cuisine, il prend des bains toute l'après-midi, il est complètement déprimé. Et il faut penser à ça, aux gens qui perdent les élections et qui se retrouvent après seuls, et ça c'est un problème littéraire intéressant. Vous savez le Shah d'Iran après la révolution s'est retrouvé dans un chalet. À Megève. Vous imaginez, là, Persépolis, dans un douze pièces ? Problèmes techniques, éthiques... Voyez Louis XIV réduit, problème d'étiquette, en tout petit petit. Saint-Simon, vous voyez les *Mémoires* de Saint-Simon, brrr, en un seul folio<sup>24</sup> ?

Ici, l'introduction – appuyée de mimiques intranscriptibles – place d'emblée l'intervention de l'auteur sous le signe du *show* : la performance commence dès l'entrée en scène, avant la lecture. L'auteur y introduit des onomatopées, manie avec dextérité l'humour de l'absurde ; procédés déjà présents dans la version écrite du texte.

La catégorie des *montages poétiques vidéo* regroupe des vidéos hétéroclites, allant des cinépoèmes de Pierre Alferi à des montages de Patrick Beurard-Valdoye, Jérôme Game ou Charles Pennequin. Certains montages utilisent des images, d'autres des vidéos de paysages, de la musique, parfois du texte. Qu'ont-elles en commun ? Ces vidéos n'utilisent pas les captations comme des extractions d'un événement de lecture, public, privé ou semi-privé. L'œuvre a d'emblée été pensée pour une diffusion vidéo. De certaines de ces productions, on pourrait certes retenir uniquement un texte, mais elles en seraient alors considérablement amoindries : il ne s'agirait que d'une sorte de script. Par exemple, la signification, mais aussi l'ambiance et la valeur poétique de *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce* de Jérôme Game serait diminuée sans l'image<sup>25</sup>. L'étrange et savoureux bégaiement fluide de Jérôme Game se reflète – sans plat mimétisme illustratif – dans l'image elle-même fragmentée et pourtant complète qui paraît à l'écran, des fragments d'un même film. Dans la première partie, les rails d'un train

<sup>22</sup> Lien de la vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=WFCTdYGTD40>.

<sup>23</sup> Référence dans la vidéothèque : Olivier CADIOT – Retour définitif et durable de l'être aimé – Toulon – 2012.

<sup>24</sup> Transcription d'après la vidéo.

<sup>25</sup> Référence dans la vidéothèque : Jérôme GAME – Ceci n'est pas une légende ipe pe ce – 2007.

défilent, séparés par des *split screens* qui s'effacent parfois temporairement pour que les pans se rejoignent : bégaiements de l'image. Le cinépoème *Elvin John* de Pierre Alferi joue quant à lui sur la disposition typographique et les vitesses de défilement du texte<sup>26</sup>. Son intérêt consiste précisément en la superposition et la coprésence des différentes instances énonciatives. Une mise en page inerte, fixe, ne lui conviendrait pas, ni une diffusion silencieuse : la musique rythmique, minimaliste et oppressante composée par Rodolphe Burger fait partie intégrante de l'œuvre. Ces productions sont souvent collectives, car elles nécessitent la maîtrise de techniques variées (prise de vue et de son, musique, montage, réalisation). Ainsi, *Froid Sylans*<sup>27</sup> est à la fois l'œuvre de Patrick Beurard-Valdoye (texte et voix), d'Isabelle Vorle pour la réalisation, et de Jean-Jacques Bénailly pour la musique.

Proche du *montage poétique vidéo* mais doté d'une fonction promotionnelle assumée, le *teaser* est encore rare en poésie<sup>28</sup>. Nathalie Quintane en a mis plusieurs en ligne : un pour *Tomates*<sup>29</sup> (P.O.L, 2010), un pour *Crâne chaud*<sup>30</sup> (P.O.L, 2012), et une série pour *Descente de Médium*<sup>31</sup> (P.O.L, 2014). Elle réalise seule les deux premiers, et le dernier avec l'aide d'un vidéaste professionnel, son compagnon<sup>32</sup>. Pour elle, ces vidéos sont « une part du travail du livre », « ce sont à la fois des teasers, avec leur statut promotionnel, mais elles ont un drôle de statut publicitaire, comme les vidéos de Jean-Paul Hirsch. À la fois publicité et prolongement du travail, ce sont des vidéos de création, des vidéos d'écrivain ou de poète »<sup>33</sup>.

Parmi les cinq types de vidéos exhumées au terme de ce bref panorama, on relève au moins trois fonctions, qui parfois se superposent : fonction d'archive ou de trace, fonction de promotion, et fonction proprement poétique (la vidéo est une œuvre à part entière). Cette dernière, caractéristique notamment – mais pas uniquement – des *montages poétiques vidéos*, pose une question essentielle : les vidéos peuvent-elles constituer une extension de plein droit de ce que l'on nomme aujourd'hui poésie ? Certaines vidéos sont indéniablement *artistiques* ; savoir si elles sont également *poétiques* au sens strict relève peut-être surtout d'un problème de définition (conflit extension/intention). Sans doute la réponse ne sera-t-elle tranchée que dans plusieurs années, par l'usage et la pratique, selon que les poètes s'approprient ou non le médium et sont suivis par le public. Néanmoins, les tendances indiquent qu'il serait légitime, dans certains cas, de parler de *vidéos poétiques* (intrinsèquement poétiques) par opposition aux *vidéos de poésie* (qui portent sur ou qui ont trait à).

### Des vidéos à la croisée des médiums

Puisque les vidéos ont parfois une fonction promotionnelle, qu'elles sont souvent issues de la lecture d'ouvrages publiés, il est nécessaire d'interroger leurs rapports avec d'éventuels médiums annexes : quels liens entretiennent-elles avec des œuvres publiées antérieurement ou d'éventuels projets de publication ? Afin de rendre plus lisible ces problématiques, nous proposons de distinguer les vidéos en fonction de la *prévalence donnée au médium* :

---

<sup>26</sup> Référence dans la vidéothèque : Pierre ALFERI – Cinépoèmes et films parlants.

<sup>27</sup> Référence dans la vidéothèque : Patrick BEURARD-VALDOYE – Froid Sylans – Ancienne glacière de Sylans – 2013.

<sup>28</sup> Très utilisée dans le marketing et particulièrement connue grâce au cinéma, la pratique du *teaser* se généralise. Le Théâtre des Bouffes du Nord a par exemple posté un *teaser* (le terme apparaît dans le titre de la vidéo) pour le spectacle *La Recherche* d'Yves-Noël Genod sur YouTube l'an passé.

<sup>29</sup> Lien de la vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=ZG90AcLbS8Y>.

<sup>30</sup> Lien de la vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=jr3HROk5P8g>.

<sup>31</sup> Série des vidéos YouTube jouant avec le sigle « Pol. » (« Pol.ogne », « AntroPol.ogie », « Pol.aroïd » ...).

<sup>32</sup> Entretien téléphonique avec Heiata Julienne-Ista, le 15 juin 2018.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

- 1) Les productions dont le seul support est la vidéo en ligne.
- 2) Les vidéos en ligne donnant lieu, *a posteriori*, à d'autres médiums (livres, CDs, DVDs).
- 3) Les vidéos *issues* de la lecture ou de la diffusion d'autres médiums<sup>34</sup> (livres, CDs, DVDs).

Entre les points 2 et 3, la distinction est parfois floue. L'ordre de production d'une œuvre et de son apparition dans le domaine public n'est pas toujours en adéquation avec la priorité donnée au médium par le poète. En effet, un poète pourrait tout à fait donner une lecture improvisée, la mettre en ligne ou du moins permettre sa mise en ligne, et ne viser en définitive que sa publication matérielle. Le cas d'Édith Azam donne un exemple de méprise sur le statut des lectures, transférable au problème de la catégorisation des vidéos. Associée à la poésie sonore et rangée parmi les auteurs de la partition en raison de ses parrainages poétiques (Charles Pennequin, Julien Blaine), l'auteur de *Décembre m'a ciguë* (P.O.L, 2013) et de *On sait l'autre* (P.O.L, 2014) a vu ses lectures – et par contamination les vidéos de ses lectures – requalifiées et surinterprétées. Le corps y semble si présent que beaucoup y ont vu des performances : « Lors des lectures l'auteur est debout, la main bat le rythme comme un oiseau fébrile, le corps se balance d'avant en arrière, les pieds sont constamment en mouvement », commente Élodie Bouygues<sup>35</sup>. Mais sur scène comme lors d'occasions plus informelles, pour elle « l'important est de retrouver au mieux la sensation d'écrire (retrait solitaire) afin d'oublier la situation de lecture (situation publique<sup>36</sup>) ». Il est difficile de démêler l'intention de l'auteur et l'impression de l'auditeur, tant celle-ci est forte. Élodie Bouygues rend finalement son dû à Edith Azam, en déclarant : « Ce que nous appellerons ici simplement "la lecture publique" est avant tout, selon son vœu et ses propres mots, une façon de "faire" honneur au texte publié, qui préexiste à cette lecture, et prime, en quelque sorte, sur elle<sup>37</sup>. »

#### Statut intentionnel des vidéos et degré de contrôle de la médiatisation

L'exemple d'Edith Azam témoigne de la nécessité qu'il y a d'avoir une approche globale et informée de la pensée de tel ou tel poète vis-à-vis des médiums. Une approche unilatérale, décontextualisée, ne considérant que la production vidéo en tant que telle, perdrait des informations précieuses quant à la considération de son propre objet. Le contexte historique, technique, la poétique de l'auteur et ses visées éditoriales éventuelles sont à prendre en compte. Afin de rendre lisible le sentiment des auteurs face aux médiums, il semble donc nécessaire de démêler les grandes lignes des *statuts intentionnels possibles des vidéos* :

- 1) La vidéo est une *œuvre à part entière*.
- 2) La vidéo constitue la *trace* d'un acte unique (performance).
- 3) La vidéo est le fruit de la *présentation* d'un travail (en cours) – fonction *promotionnelle* et fonction de *test* fréquentes.
- 4) La vidéo est une *variation* sur un texte ou son *interprétation libre*.
- 5) La vidéo rend compte d'une lecture qui est un *hommage au texte*.

<sup>34</sup> L'on prendra garde ici à distinguer *médiums de diffusion* et *outils de production* d'une œuvre. Les enregistrements numériques – par exemple, au dictaphone – prévus pour une performance particulière ne doivent pas être pris en compte. Ils relèvent certes de l'utilisation de moyens technologiques hétérogènes, mais ne sont sources d'aucune publication (matérielle ou numérique) à part entière.

<sup>35</sup> Élodie Bouygues, « Les lectures publiques d'Édith Azam, L'Âme à vif ou *quand la chair parle d'elle-même* », in Jérôme Cabot (dir.), *Performances poétiques*, Nantes, Éd. Nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 137-153, (p. 147).

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 137.

- 6) La vidéo est un *pis-aller de la publication*.
- 7) La vidéo *échappe au contrôle de l'auteur* (diffusion par un captateur anonyme ; par une institution ; téléchargement, modification et rediffusion par un vidéonaute). Aucun statut intentionnel lisible.

Étant donné le nombre de captations sauvages qui circulent sur la toile, il semble que les poètes ne sont pas toujours conscients qu'une vidéo est en train de se faire lors d'une lecture ou d'une performance. Or ce facteur a une influence notable, d'une part sur l'impression du vidéonaute, et d'autre part sur le rendu final de la vidéo et son statut légal. Les vidéos doivent donc également être rangées en fonction du *degré de contrôle de la médiatisation* qu'en a le poète, et de son implication dans le processus :

- 1) Le poète organise lui-même la captation, et éventuellement la diffusion.
- 2) Le poète autorise l'organisme d'accueil à effectuer une captation (accord signé) et sait qu'une mise en ligne sera effectuée.
- 3) Le poète soupçonne qu'une captation est faite, mais ne sait pas s'il y aura mise en ligne.
- 4) Le poète ignore qu'une captation a lieu.

Beaucoup d'éléments sont susceptibles de différer entre la première et la dernière configuration : dans un cas la vidéo est pensée, dans l'autre non. Si le poète ignore qu'il y a captation, il demeure certes dans une position de présentation et de spectacularisation de son travail, mais ce uniquement dans le sentiment immédiat de *coprésence*. Il s'adresse à un auditoire venu, tel jour, assister en chair et en os à une lecture ou à une performance. La présence d'une caméra pourrait atténuer ou éclipser le sentiment de coprésence : on ne lit plus (uniquement) pour un auditoire, mais (aussi) pour un public non déterminé, pour un ailleurs différé dans le temps et dans l'espace. Au moment où il se réalise, l'acte de lecture n'est pas encore totalement effectif. Il ne sera pleinement réalisé que lorsqu'un internaute visualisera la vidéo. L'œil anonyme et toujours *pour plus tard* de la caméra suscite potentiellement ce vertige. Alors qu'il lit, le poète tâche parfois déjà de se voir à travers les yeux qu'un vidéonaute inconnu posera sur lui, dans quelques mois, dans quelques années. Au siècle dernier, Walter Benjamin analysait déjà en ce sens l'effet de la caméra sur l'acteur :

À l'origine, le sentiment d'étrangeté de l'acteur devant la caméra, tel que Pirandello le décrit, est de même nature que le sentiment d'étrangeté que l'homme éprouve devant sa propre apparence dans le miroir. Mais l'image dans le miroir désormais peut être détaché de lui, elle est devenue transportable. Et où est-elle transportée ? Devant le public<sup>38</sup>.

Cela dit, l'effet produit par les caméras diffère considérablement d'un poète à l'autre. Alors que Nathalie Quintane déclare :

Les caméras sont tellement omniprésentes qu'on ne les voit plus. Dans un colloque, dans une librairie, dans une table ronde, je ne pense pas en termes de performance ou de lecture, mais en termes de discussion. Étant très concentrée sur l'attention du public, sur ce que je vais dire, bref, en situation d'improvisation – et comme je ne sais pas faire plusieurs choses à la fois – c'est là-dessus que je me concentre. Et les caméras, je ne les vois pas, je n'ai pas conscience d'être filmée<sup>39</sup>.

L'impression de Patrick Beurard-Valdoye est tout à fait différente :

Me sentir en exil de moi-même sur scène m'est déjà arrivé, jusqu'à être obligé d'interrompre la performance. Ça peut dans ce cas conduire à de fortes fièvres dans les jours qui suivent. Mais l'œil de la caméra – comme son oreille – produiraient peut-être l'effet inverse, une sorte d'hyper-concentration, une

---

<sup>38</sup> Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1936 en revue, 1955 en livre], présentation et traduction de Christophe Jouanlanne, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, coll. Arts & esthétique, 1996, p. 17-68, (p. 44).

<sup>39</sup> Entretien téléphonique avec Heiata Julienne-Ista, le 15 juin 2018.

conscience qu'il va falloir être au meilleur, que le droit à l'erreur est encore moins permis, parce que les opportunités d'enregistrement dans des conditions professionnelles ne sont pas si courantes dans notre domaine, et qu'il n'est pas question de refaire si je n'ai pas été « à la hauteur ». La caméra est alors une sorte de jury venu juger mon intervention<sup>40</sup>.

Lorsqu'une captation est prévue, un matériel, plus ou moins complexe, doit être mise en place. Où la caméra – ce spectateur privilégié – sera-t-elle placée ? Sous quel angle me verra-t-on ? Va-t-on zoomer sur mon visage ? Autant de questions, somme toute assez communes, mais inévitablement soulevées par la présence d'une caméra, et qui risquent d'influencer la gestuelle, l'intonation, ou les déambulations du poète. Il semblerait que les variations du *degré de contrôle de la médiatisation* puissent affecter non seulement le sentiment interne du poète, mais aussi le déroulé même de la lecture<sup>41</sup>.

En prenant en compte les deux critères que sont *l'existence ou non d'une publication matérielle* et *la présence ou non d'un public* lors de la lecture ou de la performance, il nous est possible de discerner une grande partie des facteurs qui donnent leur visage aux vidéos poétiques. Pour ce qui est du premier critère (existence ou non d'une publication matérielle), nous distinguerons d'un côté les *productions indirectes* (vidéos issues de la lecture ou de la diffusion d'autres médiums), qui sont les plus nombreuses, et de l'autre les *productions directes* (aucune publication antérieure à la lecture ou à la performance). Parmi ces dernières, on trouve tantôt des productions ayant possiblement en perspective la publication matérielle, tantôt des actes poétiques dont la postérité n'est destinée qu'au seul médium vidéo. Le second critère (présence d'un public) doit être évalué selon *l'indice de coprésence* (quantité de personnes assistant à la lecture *hic et nunc* lors de *l'événement*). Il se décline en trois catégories. Dès lors que plusieurs personnes assistent à la lecture, quelque clairsemé que soit le public, nous parlerons de vidéos *à auditoire*. Lorsqu'une seule personne est présente, soit pour filmer, soit pour poser des questions ou déclencher le processus de lecture – et plus vraisemblablement tout ceci à la fois – nous parlerons de vidéos *à entretien*. Enfin, lorsque le processus de lecture est déclenché par le poète lui-même, seul, nous parlerons de vidéos *en autoproduction* ou de *vidéos type selfie*<sup>42</sup> – le public n'est alors constitué *que* des vidéonautes, alors que dans les autres cas le public est constitué à la fois des personnes en présence *et* des vidéonautes.

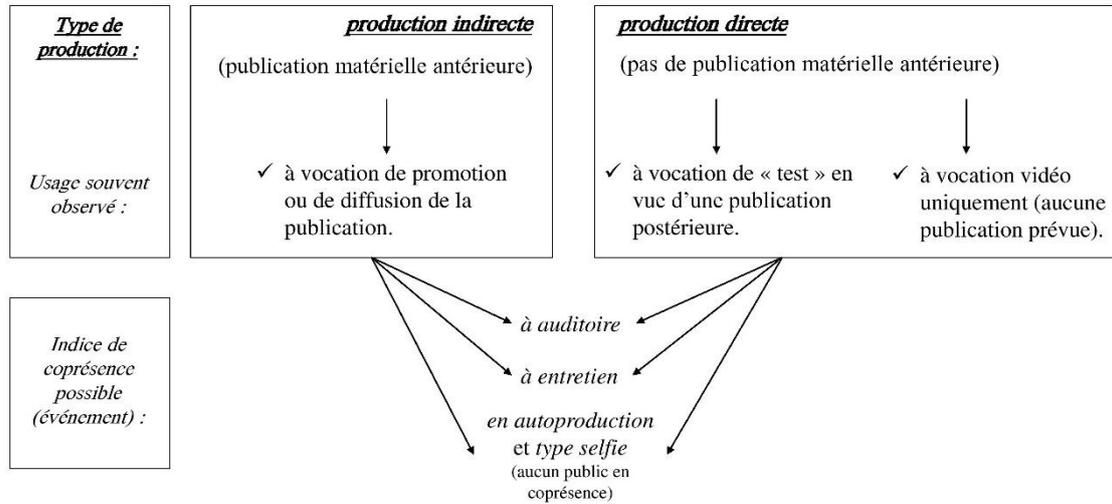
---

<sup>40</sup> Correspondance personnelle, 24 mars 2018.

<sup>41</sup> Sur la question de l'influence des conditions matérielles et d'accueil sur la lecture, voir *Le métier de poètes* de Patrick Beurard-Valdoye, publié à la suite du *Vocaluscrit*, Nantes, LansKine, 2017.

<sup>42</sup> *En autoproduction* lorsque le poète est à l'origine de la captation (intentions, choix, scénographie), et *type selfie* lorsque la caméra est tenue à la main par le poète qui se filme lui-même. Pour les vidéos de type selfie, voir notamment le travail de Charles Pennequin sur sa chaîne YouTube : <https://www.youtube.com/user/monbinome/videos>.

### Visage de la vidéo en fonction de son cadre événementiel



### **Référencer les vidéos : quelles métadonnées choisir ?**

Pour mener à bien un travail de recherche sur les vidéos, et plus spécifiquement sur les vidéos en ligne ayant trait à la poésie contemporaine, encore faut-il pouvoir les référencer dûment. Un grand nombre de paramètres apparemment non-constitutifs de la vidéo en elle-même, comme le pseudonyme du diffuseur ou la plate-forme de diffusion, s'avèrent cruciaux si l'on veut rendre lisible l'histoire de la vidéo en ligne. Pour PennSound, dont le but est avant tout de diffuser et d'organiser des contenus audios ou audiovisuels, les titres des bandes sonores proposées à l'écoute ou au téléchargement devraient eux-mêmes être incrustés de métadonnées : « lastname-firstname\_cut-number\_title\_place/series\_date.mp3<sup>43</sup> ».

Pour une entreprise de recherche, les perspectives sont différentes, et reposent avant tout sur une démarche d'analyse des vidéos et de compréhension des enjeux de leur présence dans l'espace numérique.

Pour ce faire, il convient de mentionner, non seulement des *informations générales sur les personnes présentes et les textes concernés*, telles :

- Le nom de l'auteur des textes dits, lus ou performés.
- Le nom du ou des interprètes (lecteurs, performeurs, comédiens), dans la mesure où il arrive que l'auteur soit accompagné par d'autres voix ou absent de la lecture de son texte<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Voir le « manifeste » de PennSound sur les conditions de diffusion et de présentation des documents : <http://writing.upenn.edu/pennsound/manifesto.php>. Page consultée le 26 janvier 2018.

<sup>44</sup> Quoique cette configuration soit minoritaire, on en trouve de nombreux exemples. Jacques Roubaud donne par exemple quelques lectures à plusieurs voix remarquables, dont notamment une belle interprétation de l'*Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* (Le Tripode Attila, Lupin, 2012) avec Frédérique Bruyas (référence dans la vidéothèque : Jacques ROUBAUD – Ode à la ligne 29 des autobus parisiens – Bobigny – 2013). Les écrivains se lisent parfois les uns les autres ; ainsi Laurent Margantin poste sur la toile une de ses lectures de *Que faire des classes moyennes ?* (Nathalie Quintane, P.O.L., 2016). Sur sa chaîne YouTube, François Bon met en ligne de nombreuses lectures qu'il fait de Danielle Collabert, Antoine Emaz, Jean-Michel Espitalier et bien d'autres. (Chaîne de François Bon : <https://www.youtube.com/user/tierslivre/videos>). Le trio ExVoCo (Expanded Voice Company), composé d'Ewald Liska, Hanna Aurbacher et Theophil Maier, tous trois d'origine allemande, propose entre autres d'impressionnantes interprétations vocales de poésie française, notamment des avant-gardes du début

- La publication matérielle à laquelle la lecture renvoie, s'il y a lieu.

mais encore des informations concernant *l'événement* et *la mise en ligne* – quoique ces données soient souvent lacunaires.

Informations concernant *l'événement* dont est extraite la vidéo :

- Le type d'intervention (entretien, interview, débat, colloque, lecture, performance, lecture-performance...).
- La date de l'événement.
- La localisation et la raison de la lecture ou de la performance (occasion) le cas échéant (parution, hommage, festival, colloque, vernissage...). Cette information n'est pas toujours visible ou audible au sein de la vidéo elle-même. Néanmoins, elle permet de mieux comprendre des phénomènes d'allusion, de conformation ou de non-conformation à un type de public donné. Noter qu'une lecture se fait lors d'un événement particulier, c'est participer au vaste et laborieux travail qui permettra d'écrire l'histoire de la poésie contemporaine. La mention des lieux permettra quant à elle de dresser une carte de la géographie poétique.

Informations ayant trait à la *spécificité du médium* vidéo, sa mise en ligne, son *environnement numérique* :

- Le type de document (audio, audio avec photographie, audiovisuel).
- La plate-forme sur laquelle la vidéo est stockée (YouTube, Dailymotion, Vimeo, UbuWeb, PennSound...) dans la mesure où les logiques de publication d'une part et le type de navigation des vidéonautes d'autre part sont fortement déterminés par la plate-forme. Dans certains cas, on mentionnera également le site qui renvoie à la plate-forme (site de maison d'édition, site d'auteur, de festival, d'association...).
- Le pseudonyme du diffuseur et, secondairement son nom, s'il est connu. Le pseudonyme « jeanpaulhirsch » laisse très visiblement apparaître le nom de Jean-Paul Hirsch. Le problème est plus complexe lorsque le nom n'est pas transparent, ou lorsque le pseudonyme renvoie à un groupe de personnes, à une association, à une institution. « Poetryinternational » sert par exemple de nom d'utilisateur au Festival international de poésie de Rotterdam. On pourrait éventuellement proposer de mentionner les noms d'utilisateurs entre guillemets afin de distinguer le niveau d'existence des instances participant à la diffusion de la poésie. À bien des égards, le nom d'utilisateur fonctionne comme une marque.
- La date de mise en ligne. Dans certains cas, le délai écoulé entre l'événement (lecture, performance, entretien) et la mise en ligne permet de déterminer si la vidéo a été ou non pensée pour une publication sur la toile – que ce soit par le poète ou par la personne en charge de la capture. Analysées à grande échelle, ces métadonnées aideront également les chercheurs à repérer dans l'histoire le retour ou l'arrivée sur la scène poétique de tel ou tel poète, de telle ou telle problématique. Il n'est pas rare en effet qu'une vidéo soit téléchargée par un utilisateur, éventuellement modifiée, puis republiée ultérieurement<sup>45</sup>. Un

---

du 20<sup>e</sup> siècle – mais hélas surtout des bandes sonores, et très peu de vidéos. (Site : <https://exvoco.de/>, beaucoup d'enregistrements disponibles sur UbuWeb.)

<sup>45</sup> Dans un autre domaine, on pourra prendre l'exemple emblématique du grand retour de l'historien Henri Guillemin (1901-1992) grâce à la diffusion massive de ses émissions sur YouTube ces dernières années.

enregistrement rigoureux des dates de mise en ligne rendra visible et pour ainsi dire traçables et cartographiables ces phénomènes.

- Le titre sous lequel la vidéo a été diffusée, qui donne une idée de la manière dont elle a été présentée aux vidéonautes, conditionnant par la même sa réception.
- La durée de la captation permet de catégoriser approximativement la vidéo. Les vidéos longues (plus de 30 minutes environ) constituent généralement : la lecture exhaustive ou extensive d'un texte ou d'un recueil, l'intégralité d'une intervention, un entretien (éventuellement à plusieurs voix) contenant ou non des lectures. Les vidéos courtes (moins d'un quart d'heure environ) ont un fort effet anthologique. La majeure partie du temps, ces vidéos reprennent la lecture d'un poème particulier extraite d'une intervention plus large, la lecture d'un poète particulier extraite d'une intervention collective.
- Il serait opportun de laisser un mot sur la qualité de la captation. Quoiqu'éminemment subjective, cette indication, en révélant des informations sur le caractère amateur ou professionnel des captateurs, est à prendre en considération.
- A-t-on effectué un montage ? C'est le cas le plus souvent, mais il arrive que certaines vidéos soient « brutes ». Il n'y a alors pas de coupure entre le début et la fin de la captation (plan séquence), ni de générique, de superposition d'images ou d'informations textuelles. Une vidéo ayant subi un montage n'a pas le même statut qu'une capture non retravaillée (travail de création supplémentaire). Notons par ailleurs que la majorité des montages sont tout à fait minimes (titres au début). Comme leur nom le suggère, les *montages poétiques vidéo* contiennent souvent un travail de montage considérable. Si l'information est accessible, on tachera de mentionner la ou les personnes ayant effectué le montage.

Afin de faciliter le renvoi à la fiche signalétique de la vidéo que compose cet ensemble de métadonnées et d'alléger les notes en bas de page :

- On pourra éventuellement proposer un titre sur le modèle : Nom de l'auteur – Publication matérielle – Lieu – Date (de l'événement).
- On indiquera le lien Internet, quelque évanescant qu'il puisse être<sup>46</sup>. Il demeure la principale voie d'accès au document. On notera cependant que l'actualisation d'un lien se fait à un instant *t* bien particulier de l'histoire de la vidéo. Tandis que le nombre de vues évolue sans cesse, les fréquents réagencements des plates-formes et de leurs algorithmes restent susceptibles de modifier notre appréhension. De plus, le diffuseur peut à tout moment modifier certains paramètres, comme les commentaires ou les mots-clefs permettant de référencer sa vidéo.

Ce n'est qu'en rassemblant l'ensemble de ces informations que nous pourrons commencer à dresser les cartes sociologiques, historiques et poétiques des vidéos et à étudier leur diffusion.

Sur ce modèle et à titre de proposition, voici une brève vidéothèque<sup>47</sup> référençant la plupart des vidéos mentionnées ici :

---

<sup>46</sup> Précisément pour cette raison, il est urgent d'organiser une sauvegarde indépendante des vidéos majeures, permettant par la même occasion de créer une banque stable de documents, dûment référencés.

<sup>47</sup> C'est *a priori* sur un modèle semblable que seront référencées les vidéos pour le site du Patrimoine sonore de la poésie (Paris-Sorbonne, LABEX Obvil).

## Vidéotheque

<b>Référence :</b>	<b>Pierre ALFERI – Cinépoèmes et films parlants</b>
<b>Lien Internet :</b>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=vI1ocd9z_wY">https://www.youtube.com/watch?v=vI1ocd9z_wY</a>
<b>Auteur(s) :</b>	Pierre Alferi
<b>Interprète(s) :</b>	nd
<b>Publication matérielle :</b>	<i>Cinépoèmes et films parlants</i> (DVD), musique de Rodolphe Burger, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004.
<b>Événement</b>	
<b>Type d'intervention :</b>	Montage poétique vidéo
<b>Date :</b>	nd
<b>Lieu :</b>	nd
<b>Occasion :</b>	nd
<b>Aspects numériques</b>	
<b>Type de document :</b>	Audiovisuel
<b>Plate-forme :</b>	YouTube
<b>Diffuseur :</b>	jeanpaulhirsch [Jean-Paul Hirsch]
<b>Date de mise en ligne :</b>	31 mai 2013
<b>Titre de la diffusion :</b>	Pierre Alferi Rodolphe Burger Elvin Jones
<b>Durée :</b>	3 min 41 sec
<b>Qualité de capture :</b>	Très bonne
<b>Montage :</b>	Oui

<b>Référence :</b>	<b>Patrick BEURARD-VALDOYE – Froid Sylans – Ancienne glacière de Sylans – 2013</b>
<b>Lien Internet :</b>	<a href="https://vimeo.com/75425254">https://vimeo.com/75425254</a>
<b>Auteur(s) :</b>	Patrick Beurard-Valdoye
<b>Interprète(s) :</b>	Patrick Beurard-Valdoye (voix) ; Jean-Jacques Bénailly (musique)
<b>Publication matérielle :</b>	Aucune
<b>Événement</b>	
<b>Type d'intervention :</b>	Montage poétique vidéo
<b>Date :</b>	2010
<b>Lieu :</b>	Ancienne glacière de Sylans (Ain)
<b>Occasion :</b>	nd
<b>Aspects numériques</b>	
<b>Type de document :</b>	Audiovisuel
<b>Plate-forme :</b>	Vimeo
<b>Diffuseur :</b>	Isabelle Vorle
<b>Date de mise en ligne :</b>	25 septembre 2013

<b>Titre de la diffusion :</b>	Froid Sylans (full)
<b>Durée :</b>	10 min 30 sec
<b>Qualité de capture :</b>	Bonne
<b>Montage :</b>	Oui ; réalisation et montage d'Isabelle Vorle

<b>Référence :</b>	<b>Olivier CADIOT – Retour définitif et durable de l'être aimé – Toulon – 2012</b>
<b>Lien Internet :</b>	<a href="https://vimeo.com/44719876">https://vimeo.com/44719876</a>
<b>Auteur(s) :</b>	Olivier Cadiot
<b>Interprète(s) :</b>	Olivier Cadiot
<b>Publication matérielle :</b>	<i>Retour définitif et durable de l'être aimé</i> , Gallimard, « Folio », 2008, [P.O.L, 2002].
<b>Événement</b>	
<b>Type d'intervention :</b>	Lecture
<b>Date :</b>	23 mars 2012
<b>Lieu :</b>	Toulon, Théâtre le Liberté, salle Fanny Ardant
<b>Occasion :</b>	La pièce d'après le livre de Cadiot <i>Un mage en été</i> (P.O.L, 2010) est jouée le soir même au théâtre. La semaine précédente, <i>Un nid pour quoi faire</i> (P.O.L, 2007) est jouée.
<b>Aspects numériques</b>	
<b>Type de document :</b>	Audiovisuel
<b>Plate-forme :</b>	Vimeo
<b>Diffuseur :</b>	Le liberté, scène nationale
<b>Date de mise en ligne :</b>	2012
<b>Titre de la diffusion :</b>	Lecture d'Olivier Cadiot
<b>Durée :</b>	37 min 30 sec
<b>Qualité de capture :</b>	Très bonne
<b>Montage :</b>	Oui ; réalisation et montage Cathy Chamorey, image Cathy Chamorey et Loïc Codou, mixage Philippe Salomon.

<b>Référence :</b>	<b>Jérôme GAME – Ceci n'est pas une légende ipe pe ce – 2007</b>
<b>Lien Internet :</b>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=JhW7h_2rw8M">https://www.youtube.com/watch?v=JhW7h_2rw8M</a>
<b>Auteur(s) :</b>	Jérôme Game
<b>Interprète(s) :</b>	Jérôme Game
<b>Publication matérielle :</b>	<i>Ceci n'est pas une légende ipe pe ce</i> [DVD de dix « vidéopoèmes »], Incidence, coll. Le Point sur le i, 2007.
<b>Événement</b>	

<b>Type d'intervention :</b>	Montage poétique vidéo
<b>Date :</b>	2007
<b>Lieu :</b>	nd
<b>Occasion :</b>	nd
<b>Aspects numériques</b>	
<b>Type de document :</b>	Audiovisuel
<b>Plate-forme :</b>	YouTube
<b>Diffuseur :</b>	JeromGame
<b>Date de mise en ligne :</b>	13 décembre 2011
<b>Titre de la diffusion :</b>	Ceci n'est pas une légende ipe pe ce - Jérôme Game.mpg
<b>Durée :</b>	4 min 45 sec
<b>Qualité de capture :</b>	Bonne
<b>Montage :</b>	Oui ; images de Naby Avcioglu, réalisation vidéo de Valérie Kempeneers

<b>Référence :</b>	<b>Jacques ROUBAUD – Ode à la ligne 29 des autobus parisiens – Bobigny – 2013</b>
<b>Lien Internet :</b>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zodQSmxygQI">https://www.youtube.com/watch?v=zodQSmxygQI</a>
<b>Auteur(s) :</b>	Jacques Roubaud
<b>Interprète(s) :</b>	Jacques Roubaud ; Frédérique Bruyas (compagnie VoQue)
<b>Publication matérielle :</b>	<i>Ode à la ligne 29 des autobus parisiens</i> , Le Tripode Attila, coll. Lupin, 2012.
<b>Événement</b>	
<b>Type d'intervention :</b>	Lecture publique à deux voix
<b>Date :</b>	2013
<b>Lieu :</b>	Bibliothèque municipale de Bobigny (bibliothèque Elsa Triolet)
<b>Occasion :</b>	Hors Limites 2013 (Festival littéraire de Seine Saint-Denis)
<b>Aspects numériques</b>	
<b>Type de document :</b>	Audiovisuel
<b>Plate-forme :</b>	YouTube
<b>Diffuseur :</b>	Libfly, réseau social de lecteurs
<b>Date de mise en ligne :</b>	23 avril 2013
<b>Titre de la diffusion :</b>	Lecture de Jacques Roubaud et Frédérique Bruyas à la bibliothèque de Bobigny
<b>Durée :</b>	47 min 34 sec
<b>Qualité de capture :</b>	Très bonne
<b>Montage :</b>	Oui

Les typologies proposées ici pour rendre plus lisible le champ émergent de *la poésie contemporaine en vidéo* ne prétendent ni à l'exhaustivité, ni à se superposer parfaitement au travail de tel poète, à tel ouvrage ou à telle vidéo. D'autres études devront suivre pour affiner les contours de ce travail, le contester, le complexifier. L'on peut d'ores et déjà supposer qu'elles risquent de souffrir tantôt du trop peu et tantôt du trop-plein d'informations, de la faible

traçabilité des données et de la multiplicité des facteurs à prendre en compte ; mais à l'heure du numérique, l'enjeu est de taille.