

*“Le problème implicite que ces mouvements (poésie visuelle et vidéopoésie) n’ont jusqu’ici pas du tout réussi à résoudre de façon cohérente est celui de la définition de leur territoire propre en termes de formes comme étant ce qui les distingue des diverses autres formes artistiques qui les influencent et dont ils sont issus.”* — Blog de (Ron) Silliman, 3 août 2009

## **VIDEOPOESIE : UN MANIFESTE**

de TOM KONYVES

Traduction de VINCENT DUSSOL

## REMERCIEMENTS

Remerciements à toutes celles et tous ceux qui ont rendu ceci possible.

Au printemps 1978, mes amis Endre Farkas et Ken Norris, de notre « groupe des 7 » — Les Vehicule Poets — pour leur participation à mon premier vidéopoème, « Sympathies of War ». Herman Berlandt, directeur du San Francisco Poetry Film Workshop, pour avoir tracé une ligne à ne pas franchir en m'informant qu'il ne regarderait pas « Sympathies of War » parce que « Nous ne reconnaissons pas la vidéo. Nous travaillons seulement avec du film. » Michael Konyves, 7 ans, pour avoir été le Général Incompréhension dans « Ubu's Blues » et pour avoir tenu des pancartes dans « See/Saw ». Steve McCaffery. Stephen Morrissey, pour avoir publié mon essai sur la vidéopoesie dans *The Insecurities of Art*, 1981. Heather Haley, de Vancouver, artiste en arts médiatiques, directrice du festival Visible Verse et « supporter » fidèle depuis de nombreuses années. La vidéopoète de Vancouver Susan Cormier, pour la confiance dont elle m'a témoigné pour ce travail. Jacqueline Nolte, Doyen de la Faculté des Lettres, dont les encouragements ont permis *Word and Image*, cours d'écriture visuelle créative à l'Université de Fraser Valley. Brad Whittaker, du Research Office, UFV. George Aguilar, proche parent en esprit, dont le fonds d'archives de vidéopoèmes et de cin(e)poésie m'a été d'une aide précieuse dans ma recherche. David Jhave Johnston, poète numérique/multimedia du court métrage exquis, pour son sens de l'humour et ses suggestions de classement. Kurt Heintz, de Chicago, artiste vidéo, e-poète et théoricien, pour d'innombrables heures de discussions fructueuses. Richard Kostelanetz, pour m'avoir donné accès à son domicile et à ses nombreux travaux dans et sur ce genre. Javier Robledo, organisateur du Videobardo Videopoetry Festival and Archive à Buenos Aires, pour son accueil royal et cinq jours de projections. William C. Wees, Professor Emeritus of English à l'Université McGill de Montréal, rédacteur en chef de *The Canadian Journal of Film Studies*, pour avoir accepté de longuement discuter certains aspects du présent manifeste et m'avoir fait connaître le travail de David Foster sur les adaptations filmiques de la poésie, *Waterworx* du cinéaste de Toronto Richard Hancox, Peter Todd, cinéaste et commissaire des *London Film Poems Series* et le *Very Nice, Very Nice* d'Arthur Lipsett. Al Razutis pour ses *Visual Essays*. Thomas Zandegiacomo Del Bel, pour m'avoir donné accès aux vastes archives du Zebra Poetry Film Festival à Berlin. La Hungarian connection, Tibor Papp, Paul Nagy et Artpool, à Budapest, le formidable centre de recherche et de documentation de George Galantai. Eduard Escoffet, pour son travail en poésie sonore à Barcelone. Lionel Kearns, pionnier et ami, et Jim Andrews, de vispo, pour avoir restauré *First Screening* de bp nichol. George Bowering pour sa prestation dans *Lost in the Library*. Michael Snow, pour *So Is This*. W. Mark Sutherland, artiste Intermedia de Toronto, pour m'avoir encouragé d'entrée de jeu. Eric Cassar, pour l'invention du vidéohaïku. Geof Huth, poète visuel et méta-blogueur, pour m'avoir posé toutes les bonnes questions. Ron Silliman, poète L=A=N=G=U=A=G=E, critique, Poète Lauréat de la Blogosphère, pour le démarrage de tout ceci. Tony Trehy, pour la soirée de vidéopoesie au Text Festival de Bury. Tamarin Norwood, critique d'art britannique de haut vol, pour ses quasi-traductions et ses commentaires si perspicaces. L'artiste vidéo portugais, Rui Silveira, pour sa traduction d'Oyvind Fahlström en un vidéopoème d'une seule phrase. Le vidéopoète finlandais, Jani Sipila, pour avoir répandu la bonne parole. Eduardo Kac, artiste en biologie, communications et multimedia pour avoir inclus l'essai sur la vidéopoesie d'E.M. de Melo e Castro dans *MEDIA POETRY, Poetic Innovation and New Technologies*. Fil Ieropoulos et Chris Funkhauser pour leur analyse historique. Le poète de Chicago Francesco Levato pour ses œuvres projetées au Split This Rock Festival. Linden Ontjes, Larissa Moore, pour m'avoir donné accès à *Reel to Real*, à Seattle. Bart Testa pour son feedback et ses conseils concernant les questions liées au texte à l'écran. Alex Konyves, pour sa constante assistance technique. Martin Borycki, pour ses divertissements hallucinants. Jack Velvet, CITER, pour son soutien musical hypnotique. Gary Hill, dont les premières expériences ont été si instructives. Mel Vapour, de l'East Bay Media Center, à Berkeley. Enzo Minarelli, 3ViTre Archivio di Polipoesia, Cento, Italie. Le poète et chercheur parisien, Jean-Pierre Balpe, pour *La Poésie Vidéo ou Vidéo Poésie*. Dave Bonta, pour le forum sur Poèmes en Mouvement. Sarah Tremlett, pour son soutien sans faille. Le metteur en scène allemand, Ralf Schmerberg, qui a prouvé sur 19 poèmes extraits du canon littéraire allemand qu'on peut les porter à l'écran sous forme d'un film. Nico Vassilakis, Jérôme Game, Manuel Portela. Juan F. Egea. John M. Bennett, Nicolas Carras. Gary Sherwin. Gary Barwin. Joel Baird. Caterina Davinio. Hubert Sielecki. Victoria Messi. Eric Gamalinda. NickCarbo.

Remerciements renouvelés à ma femme, Marlène, ma terra firma.

*« Si je savais à quoi l'image va ressembler, je n'irais pas plus loin. Ce serait presque comme si elle existait déjà... le défi consiste davantage à tenter de faire ce à quoi on n'a pas pensé. » – Cindy Sherman*

*« Chacun a dansé d'après son boumboum personnel, et [...] a raison pour son boumboum. » – Tristan Tzara*

## **VIDEOPOESIE : UN MANIFESTE**

*de TOM KONYVES*

Ce qui suit est destiné à différencier la vidéopoésie des films de poésie, de la poésie filmique, des poèmes-vidéos, des vidéos poétiques, de la cyber-poésie, de la cinépoésie, de la poésie cinétique, de la poésie numérique, de la poétronique, de la poésie filmée et autres néologismes peu heureux qui, à un moment ou à un autre, ont été utilisés pour décrire le traitement de la poésie en film ou en vidéo mais dont la signification a évolué dans des directions différentes et divergentes.

Au cours des 25 dernières années, la démocratisation du médium du fait de l'introduction de la technologie vidéo n'a fait qu'attiser le débat initial entre art d'un côté, divertissement de l'autre ; en particulier, le déplacement de la poésie en direction du « grand écran » a fait ressortir deux conceptions qui s'opposent – l'une qui démystifie le poème par l'ajout de « visuels », l'autre qui accroît son pouvoir poétique de suggestion par des juxtapositions inattendues.

La dichotomie sous-jacente oppose la vidéopoésie – que je conçois comme intégration calculée de récit, de juxtapositions non-narratives et antinarratives d'image, de texte et de son débouchant sur une expérience poétique – à des œuvres qui publient des poèmes (dits ou montrés sur écran) sur support vidéo. Ce dernier type d'entreprise est très louable puisqu'il amène un nouveau public à la poésie mais l'utilisation qui y est faite d'images destinées à embellir le texte (quand elles n'en sont pas de pures et simples illustrations), la préférence donnée aux séquences narratives plutôt que réflexives, le rejet du contraste, de la fragmentation, de l'incongru et du dissonant, font que ces œuvres ne peuvent être considérées comme modèles d'un nouveau genre de poésie assistée par la technologie.

*« Il ne peut y avoir de transformations dans l'expression et les modes de communication qui soient sans influence sur la transformation de la poésie elle-même. »*  
– Jean-Marie Gleize

**De sa définition.** La vidéopoésie est un genre poétique sur écran qui se distingue par une juxtaposition poétique chrono-métrée d'images, de texte et de son. C'est le mélange harmonieux de ces trois éléments qui produit chez le spectateur la conscience d'une expérience poétique.

Présenté comme objet multimédia d'une durée déterminée, un vidéopoème a pour fonction principale de montrer le processus de pensée et la simultanéité de l'expérience exprimés en mots – à lire ou à écouter – dont le sens se mêle harmonieusement aux images et à la bande-son sans que ces dernières en soient les illustrations.

*« Le progrès, quel qu'il soit, est un mouvement qui suppose des changements de terminologie. »*  
– Wallace Stevens

**Du terme lui-même.** Vidéopoésie s'écrit en un seul mot ; pas de séparation ni de tiret. Un seul mot comme signe que la fusion du visuel, du verbal et de l'audible a bien eu lieu pour aboutir à une forme d'expérience poétique nouvelle et différente. Un seul mot comme reconnaissance qu'un siècle d'expérimentation de la poésie avec le cinéma et la vidéo — poèmes d'abord introduits dans les films sous forme d'intertitres, puis sous forme de textes cinétiques ou d'images illustrant des textes dits (avec dans certains cas disparition totale du texte vu ou dit), puis de poèmes interprétés devant la caméra, de poèmes sous forme de texte en superposition à l'image – est récit d'un mouvement progressif qui, partant d'une relation tendue et ténue entre l'image et le texte arrive à leur rare mais perceptible synthèse, autrement dit, le film poétique, le poème filmique, la vidéo poétique et la vidéopoésie comme aboutissement.

Amalgame de sa double origine latine (*vidéo*) et grecque (*poésie*), "vidéopoésie" combine le meilleur de deux traditions classiques : faire de la poésie avec l'innovation technologique.

Le nom composé en un seul mot fait que « vidéo » non seulement qualifie « poésie » mais en modifie aussi le sens. De ce fait, vidéopoésie est plus qu'une commodité de langage ; le mot affirme quelque chose, à savoir qu'il y a création de poème sans recours au style narratif linéaire de nombreuses « vidéos poétiques » (lesquelles sont essentiellement destinées à la promotion de poèmes imprimés et utilisent des images qui se contentent de représenter les descriptions et les actions du texte et qu'on assemble en une forme narrative conventionnelle de cinéma). En revanche un vidéopoème qui, dans les faits, est aussi un « film », a dans l'idée de proposer une alternative qui n'est pas narrative, est parfois antinarrative voire même anté-narrative.

**Des contraintes.** Le texte, qu'il soit montré sur écran ou dit, est un élément indispensable du vidéopoème. Une œuvre qui ne contient aucun texte, visible ou audible, pourrait être décrite comme poétique au même titre qu'un film d'art ou de l'art vidéo, mais pas comme vidéopoème.

Les images d'un vidéopoème – y compris celles de texte sur l'écran – ne doivent pas être une simple illustration du texte dit.

*« J'ai constamment tenté de trouver quelque chose qui ne rappellerait rien de ce qui s'était produit auparavant. »*  
– Marcel Duchamp

**De la narrativité.** La vidéopoésie reconnaît que des moments narratifs – qu'ils se présentent sous la forme d'éléments individuels ou de combinaisons de texte, d'image et de son – aident à la mobilisation du spectateur ; un degré minimal de narrativité est un élément structural nécessaire pour porter l'expérience poétique. (La juxtaposition d'un élément non-narratif à un autre prolongée au-delà d'un certain seuil risque d'éloigner le spectateur de l'œuvre.) D'une scène à l'autre, la narrativité propulse l'œuvre en avant et fournit au spectateur le contexte minimal pour que le processus de l'expérience poétique ait lieu. La distance parcourue, le temps écoulé, les voix entendues, les images vues sont dosées en fonction de ce qui correspond le mieux à la direction poétique d'un moment particulier : la vigilance dicte qu'une fois l'utilité du moment narratif épuisée, il faut qu'apparaissent des perturbations intentionnelles du cours de la narration : il faut couper la progression vers laquelle tout récit tend inévitablement. Les attentes du spectateur en matière d'événements sont tour à tour satisfaites ou subverties ; au bout du compte, le sens est produit par le mouvement répété entre éléments narratifs et non-narratifs de l'œuvre et l'effet qui découle de ces allers-retours.

*« Réunir deux choses en une juxtaposition jusque-là inédite est la plus sûre manière d'arriver à une nouvelle vision. »*

– André Breton

**De la juxtaposition poétique.** Lors de la phase d'assemblage (de montage), des décisions syntaxiques sont prises pour que des juxtapositions image-texte-son métaphorisent en "significations" simultanés que le spectateur interprètera comme expérience poétique. Ces décisions sont basées sur le fait de présenter les trois éléments comme des réalités éloignées les unes des autres (auxquelles on n'est souvent parvenu que par le fruit du hasard) dont la mise en relation frappe le spectateur comme surprenante, toujours nouvelle. Il est impératif que les juxtapositions soient toujours perçues comme évoquant des relations indirectes, mystérieuses, oniriques.

Le succès de chaque décision syntaxique est assuré lorsque les réalités éloignées les unes des autres — par exemple le rapport ambigu ou énigmatique d'une image particulière à un fragment de texte — ne sont pas éloignées les unes des autres au point d'entraîner un désintérêt du spectateur vis-à-vis de l'œuvre. La clé d'une juxtaposition poétique réussie réside dans l'équilibre, l'estimation exacte d'une relation texte-image davantage basée sur sa puissance de suggestion que sur ses qualités illustratives, la fixation des durées, le placement et l'apparence du texte, le traitement de la couleur, le feuilletage de la bande-son, l'accélération ou la décélération des éléments, etc. Dans ce schéma, « l'équilibre » est la meilleure preuve de la maîtrise de l'impulsion narrative.

*« Dans le cinéma, la poésie est opposée à la réalité »* – Luis Buñuel

**De l'expérience poétique.** La vidéopoésie est reconnaissance du pouvoir de la vidéo de générer et de communiquer un nombre infini d'associations inédites entre l'image, le texte et le son.

On présente au spectateur des juxtapositions d'images, de textes et de sons qui ne sont pas dans un rapport d'illustration. Au fur et à mesure que l'œuvre se déploie, on perçoit que ses éléments visuels (image et/ou texte sur écran) et audibles (son et/ou texte dit) sont l'expression fragmentée de l'imagination de l'artiste, qu'ils sont riches de sens implicite tout en résistant à la clarification du sens présumé ; il s'agit d'une exploration du désir vertigineuse et provocante.

Lorsque l'introduction de ces expressions fragmentées fait obstacle au flux narratif, ou bien le spectateur se soumet à la symétrie des interruptions – auquel cas il sera partie prenante de l'aventure – ou bien il se désengagera et « décrochera ». À condition que les juxtapositions d'image de texte et de son fassent montre d'un équilibre agréable entre moments narratifs et non-narratifs – résultat de perturbations autoréférentielles calculées, d'une conscience manifeste des relations spatio-temporelles entre éléments, de répétitions intentionnelles, etc. – le spectateur éprouvera cette suspension ou ce brouillage de sa sensation du temps.

Tension et repos, le « flux et le reflux » de moments narratifs et non-narratifs pourra aussi être interprété par le spectateur comme expérience de la simultanéité, cependant que la complexité et la signification des relations entre les éléments présentés – ainsi qu'elle existe dans les rêves – attendra plus longtemps sa résolution.

*« Toujours la précieuse répétition pour le plaisir de la reconnaissance. »*

– Oyvind Fahlström

**Du rythme.** La poésie d'un vidéopoème se caractérise par un rythme perceptible mais diffère des formes traditionnelles, écrites ou orales, de poésie en ce qu'elle ne se limite pas à une qualité de l'élément textuel.

Le rythme est l'effet produit par l'introduction et la durée d'un nouveau segment d'image, de texte et de son dans le processus d'assemblage de l'œuvre.

La vidéopoésie démontre également la présence de rythmes internes ; à chaque apparition d'une série d'images, de texte à l'écran ou de sons, le spectateur discerne des motifs bien spécifiques à l'élément présenté.

La répétition – en tant que figure visuelle ou audible – produit le signal le plus efficace de la présence de poésie. Parmi ses nombreuses fonctions, citons la mise en relief, l'autoréflexion, la division, le contrôle ou la suspension du temps, voire un effet hypnotique (surtout en cas de répétition prolongée) ; elle est particulièrement utile pour soutenir la structure rythmique et prolonger l'expérience poétique d'une œuvre.

## « *Le but de l'art est de poser des questions.* » – Lawrence Weiner

**De l'illustration.** Voir une image comme représentation du texte audible ou bien entendre les mots en même temps qu'ils nous sont montrés sur l'écran va à l'encontre du principe qui veut que la juxtaposition poétique consiste en la mise en présence de réalités éloignées les unes des autres. Conséquence inévitable du non-respect de ce principe, l'imagination du spectateur se trouve dans l'impossibilité de générer ses associations propres au sujet des éléments en présence, avec pour résultat la destruction du mystère de ces associations et une diminution de la qualité poétique et de l'intensité de la rencontre avec l'œuvre.

**De la collaboration.** Le vidéopoète est poète, cinéaste et artiste sonore tout en un.

La vidéopoésie accepte que la logistique de la production exige parfois la coopération de toute une équipe pour la création d'une œuvre ; le genre s'accommode d'un travail individuel ou collaboratif, à condition que l'œuvre produise une vision unifiée.

**Sur la durée.** Qu'il consiste en plusieurs scènes ou en un plan continu, au-delà de 300 secondes, un vidéopoème est confronté au défi de prolonger l'expérience poétique du spectateur. Le vidéohaïku (environ 30 secondes) utilise quelques mots de texte pour des images elles-mêmes de très courte durée.

## « *Le film sans intrigue, c'est le film poétique.* » – Victor Shklovsky

**Des catégories.** Il y a cinq catégories principales de vidéopoèmes, différenciées par l'utilisation qu'elles font du texte. On distingue :

TEXTE CINÉTIQUE  
TEXTE SONORE  
TEXTE VISUEL  
PERFORMANCE  
CIN(E)POÉSIE

Le vidéopoème à TEXTE CINÉTIQUE consiste en l'animation d'un texte sur fond neutre.

Ces œuvres poursuivent les expérimentations en cours qui prennent le texte comme objet esthétique ; elles doivent beaucoup à la poésie concrète et à la poésie formulaire par leur style – utilisation de différentes polices de caractères qui diffèrent aussi par la taille et la couleur, positionnement spatial calculé, auto-référentialité – tout en présentant le texte comme image.

En vertu de son accueil égal de la sémantique et de la non-sémantique, ainsi que de sa capacité à montrer la destruction, reconstruction et transformation de mots statiques ou de lettres en « caractères » dont la mobilité suscite l'émotion, cette catégorie représente le « prototype » du vidéopoème.

Le vidéopoème à TEXTE SONORE présente le texte sur la bande-son.

Juxtaposé aux images vidéo sur l'écran, il s'exprime à travers la voix humaine. Des cinq catégories de vidéopoésie, cette forme (avec ou sans musique) est la plus populaire du fait de la facilité à travailler à l'intérieur de la forme traditionnelle vidéo/film ; c'est en effet la voix qui est utilisée comme moyen principal de présentation et de juxtaposition de texte à des images et à d'autres sons (musique, psalmodie, bruitages etc.). Il n'y a donc pas les difficultés supplémentaires liées au texte visuel.

Le vidéopoème à TEXTE VISUEL affiche le texte à l'écran, en superposition aux images prises ou trouvées. Cette catégorie, censée jouer un rôle moteur au sein du genre, présente le défi le plus important pour la vidéopoésie. Pour le spectateur intensément captivé, entre les relations complexes et la multiplicité de significations suggérées par les juxtapositions à l'écran de texte et d'images singulières non-illustratives, les sauts imaginatifs inouïs deviennent non seulement possibles mais automatiques.

Le vidéopoème de type PERFORMANCE consiste en la prestation à l'écran du poète ou du faisant-fonction (un acteur) parlant directement ou indirectement à la caméra. Des cinq catégories, celle-ci est la plus problématique : le poète/performeur est perçu comme intermédiaire entre le spectateur et le poème, au risque de détruire le mystère du processus de présentation. (En dehors de la poésie sonore, il existe de nombreuses et excellentes représentations de « l'art verbal », des représentations très fortes émotionnellement, mais elles ne sont justement que cela, des représentations de poèmes, pas des poèmes en elles-mêmes.) Dans un vidéopoème, le succès d'une prestation à l'écran est fonction de l'expression visuelle qui s'en dégage (un langage corporel excentrique par exemple) et de sa juxtaposition – à l'intérieur de l'image – à un arrière-plan évoquant un « décor » inhabituel, propre à cette performance.

La CIN(E)POÉSIE est un vidéopoème dans lequel le texte est animé et/ou superposé à des éléments graphiques, images fixes ou en mouvement « peintes » ou modifiées à l'aide de logiciels, par ex. Photoshop, Flash ou bien la modélisation en 3D et les animations telles qu'on les trouve dans Second Life, le métavers en ligne. La ressemblance est très grande avec le TEXTE VISUEL, mis à part que l'aspect généré ou modifié par ordinateur de l'imagerie est très visible. Le « e » entre parenthèses (abréviation d'« électronique ») a été introduit par George Aguilar, qui travaille le plus souvent dans cette forme.

Dans certains cas, et pour des œuvres particulières, les catégories se chevauchent où se combinent.

*De l'image et du texte (à l'écran).* La vidéopoésie ne fait pas de différence entre images prises à la caméra et images trouvées (récupérées d'une autre source ou d'un autre format) ; le genre s'accommode des deux.

La vidéopoésie ne fait pas de différence entre images à contenu concret (figuratif) et abstrait (non-figuratif) ; le genre s'accommode des deux.

Les images abstraites – très gros plans d'objets, détails de tableaux peints ou générés par ordinateur, plans flous ou tournés avec un objectif enduit de gel – permettent aux éléments-texte d'être situés presque n'importe où sur l'écran ; plus le contraste entre l'image et le texte est marqué, plus l'attention du spectateur sera immédiate et prendra le dessus, reléguant l'image abstraite à un rôle secondaire d'arrière-plan, en mouvement ou pas. Plus un texte est intégré à une image abstraite, plus la relation que le spectateur doit rechercher entre les deux est subtile.

Les images figuratives exigent une approche différente du texte à l'écran : un objet immobile dans un cadre fixe crée des surfaces et des arêtes, des lignes courbes, obliques, verticales, horizontales qui sont autant d'espaces pour le texte ; un objet en mouvement dans un cadre immobile limite l'espace disponible pour le texte aux zones non-utilisées.

*De l'image et des effets spéciaux.* Les avancées en termes de dessin graphique ont raffiné les relations image-texte au point que la vidéopoésie, en termes de juxtapositions innovantes, a suivi avec intérêt les méthodes les plus en pointe du commerce et de la publicité ; si certains effets, tels que le texte flottant ou le texte qui défile peuvent encore servir, en revanche d'autres animations 'haut-de-gamme' hypersophistiquées, hypermobiles font si clairement référence à la promotion qu'elles ont acquis une valeur symbolique secondaire de marchandisation de la société.

Ainsi que mentionné précédemment, la vidéopoésie s'accommode d'images modifiées et non-modifiées ; la décision de modifier ou de ne pas modifier une image dépendra toujours de l'efficacité de sa juxtaposition à un texte et à un son.

Parmi les innombrables effets utilisés en postproduction (l'assemblage et le montage de l'œuvre), deux types de transitions se sont révélés particulièrement précieux : le fondu enchaîné et le fondu au noir. Tous deux affectent la perception du temps qu'a le spectateur.

Le fondu enchaîné – la superposition d'une image sur une autre – présente deux scènes simultanément, l'une qui s'achève, l'autre qui commence ; c'est un des effets de transition les plus utilisés pour indiquer qu'un intervalle de temps s'est écoulé entre les deux scènes.

Dans un vidéopoème, la superposition, lorsqu'elle est prolongée, produit une expérience de suspension du temps tout en signalant simultanément l'absence de contrôle caractéristique du rêve. (Pour parler d'effets voisins, on peut également considérer l'arrêt sur image comme signifiant du temps arrêté alors que l'effet d'écran scindé permet au spectateur de suivre deux scènes sur l'écran simultanément ; cependant ni l'un ni l'autre n'ont le poids poétique du fondu-enchaîné ou du fondu au noir.)

On utilise le fondu (ou fondu au noir) pour indiquer la fin d'une scène ; il est habituellement suivi d'un fondu d'ouverture qui introduit la scène suivante ; en vidéopoésie, on peut interpréter cet effet comme un clignement d'œil ou – s'il se prolonge – comme les yeux qui se ferment, ceci étant suivi d'un « réveil » dans un monde neuf (ou tout au moins un nouveau contexte/ une nouvelle scène au sein du vidéopoème).

**De l'image et du mouvement.** Dans le processus du filmage, la caméra est soit verrouillée en position fixe (plan fixe), soit mobile pour un suivi fluide du mouvement ou bien encore portée. Parmi ces trois options, le plan fixe et le plan de suivi fluide du mouvement ne provoquent pas de démobilité du spectateur vis-à-vis de l'œuvre ; les plans en caméra portée sont plus problématiques.

L'instabilité de l'image du plan en caméra portée devient un constant rappel du travail (ainsi que de l'opérateur) derrière la caméra ; le moindre petit accident de tournage devient très visible de sorte que le spectateur ne sait plus si la perception nette des mouvements de caméra est le résultat d'une négligence ou le fruit d'une perturbation autoréférentielle calculée. Concernant lesdits accidents, on peut par ailleurs avancer qu'un élément de hasard devrait toujours avoir sa place, étant susceptible de produire les réussites les plus inattendues en matière d'images « trouvées ».

La décision finale d'inclure ou d'exclure les plans en caméra portée est prise en fonction de ce qu'ils apportent à l'équilibre subtil de la juxtaposition poétique. Le mouvement accéléré est souvent associé à une scène comique ; dans un vidéopoème, à condition que l'action filmée serve une fonction d'ambiance ou d'illustration, l'effet d'accélération peut être plus facile à manier.

Le ralenti est précieux à la vidéopoésie pour plusieurs raisons : l'effet suggère une suspension progressive du temps ; il évoque un état onirique ; l'action se délie comme un tableau ; l'accent est mis sur la perception de la réalité. Dans la structure d'un vidéopoème, cela fonctionne comme ponctuation.

*« Au cinéma, les mots seraient redondants s'ils étaient utilisés comme simple projection de l'image. Par contre, s'ils étaient introduits à un niveau différent, ne découlant pas de l'image mais y introduisant une autre dimension en rapport avec elle, alors la combinaison des deux peut faire poème. » – Maya Deren*

**Du texte.** La vidéopoésie est reconnaissance du fait que le texte a ce pouvoir unique de transmettre conjointement au spectateur les signes d'objets abstraits (les idées) et d'objets concrets ; en tant que tel, il accomplit la fonction la plus essentielle dans un vidéopoème – fournir le contrepoint idéal aux éléments picturaux et sonores.

La vidéopoésie est reconnaissance du fait que le texte – du fait de sa capacité à être montré sur écran (c.-à-d. libéré de son immobilité sur la page), trouvé dans une image filmée ou dit sur la bande-son — a le privilège de permettre au spectateur de faire l'expérience de la poésie grâce une forme visuelle chrono-métrée ; il est le catalyseur essentiel dans le passage d'une œuvre du domaine simplement « poétique » à celui de la poésie.

Le plus souvent, le texte est spécialement écrit pour un vidéopoème particulier ; dans certains cas, il s'agit de texte « trouvé » et transformé pour le vidéopoème en question. Quand il est utilisé dans un vidéopoème, un poème préexistant et/ou déjà publié ne représente qu'un aspect du vidéopoème, à savoir l'élément-texte. La « poésie » du vidéopoème est le résultat de la juxtaposition judicieuse de texte, d'image et de son.

Lorsque le texte est emprunté à un poème préexistant et/ou déjà publié, c'est que l'artiste a découvert une nouvelle fonction possible pour celui-ci, basée sur sa juxtaposition à des images et une bande-son précise.

Sous sa forme visuelle / montrée, le texte est « regardé » avant d'être lu. Le texte regardé fait usage des stratégies dérivées de la poésie concrète, de la typographie, du design graphique et du graphisme animé. Les polices de caractères, les caractères individuels, sont choisis pour leur clarté et leur pouvoir d'évocation, toujours en relation avec l'image présentée à l'écran. De même, le positionnement, le mouvement, la durée et la méthode d'apparition (par fondu-enchaîné, pop-up ou effet machine à écrire par exemple) sont déterminés en fonction de l'image présentée à l'écran. Variété et versatilité sont certes si présentes dans le traitement du texte qu'elles constituent la meilleure preuve que de nouvelles façons de voir les mots font partie de la fonction poétique ; pour autant, les effets ne sont pas une condition essentielle de la vidéopoésie.

Dans les manipulations constantes de l'apparence du texte – qui va du texturé à l'extensible, de l'écriture manuscrite ordinaire aux surfaces réfléchissantes en 3D finement ciselées, il y a une tendance à se préoccuper de la matérialité du mot écrit qui va parfois au détriment de la « signification ».

Un texte lu ou conduit par la signification, dans lequel l'apparence des mots est de moindre importance, restreint le contexte du moment, en favorisant les effets intérieurs par rapport aux effets de surface. C'est l'équilibre stratégique entre apparence et sens — outre la « juxtaposition judicieuse » à de l'image et à du son — qui produit la « poésie » dans un vidéopoème.

*« Les cas où la musique n'imité pas ce qui est sur l'écran mais va à rebours des images... sont bien plus intéressants que n'importe quelle situation d'imitation. »*  
– Alfred Hitchcock

**Du son.** La vidéopoésie reconnaît que l'utilisation d'une « bande-son » augmente sensiblement la perception sensorielle de l'œuvre ; elle fournit le contrepoint idéal aux éléments d'image et de texte pour aider le spectateur à intégrer l'effet ou le sens des juxtapositions.

La bande-son n'est pas un ingrédient nécessaire de la vidéopoésie (le silence est un effet ainsi qu'une décision syntaxique), mais sa présence contribue à la richesse des effets et des significations.

Les trois « branches » de la capacité auditive de la bande-son comprennent le texte dit, la musique et les effets sonores. La vidéopoésie ne fait pas la différence entre texte dit et texte à l'écran ; le genre s'accommode des deux. Le texte dit donne plus d'intensité au poème et à sa palette expressive : la « vraie » voix du poète fournit une connexion authentique au créateur de l'œuvre ; affectée ou naturelle, forte ou fluette, modulée ou pâteuse, métallique ou douceuse, passionnée ou monotone, nasale ou de gorge, voix de rossignol ou bien voix filtrée par le téléphone, la voix humaine colorie le texte tout en nuances. Sur la bande-son, la passerelle reliant le texte dit à la musique est occupée par ce qu'on appelle communément la poésie sonore. Parmi tous les « imports » divers et variés ou formes poétiques adaptées, ces vocalisations mettent davantage en valeur les qualités auditives que les qualités sémantiques et se sont avérées parfaitement compatibles avec les objectifs non-narratifs de la vidéopoésie : les déclamations, les psalmodies, les récitations de « mots absurdes » fournissent un contrepoint naturel quand on les juxtapose aux images abstraites.

La musique est un « élément » calculé et très pesé de la vidéopoésie ; on peut l'utiliser de façon minimale ou sporadique, se superposant à, ou sous-tendant des segments particuliers. Dans certains cas, on lui assigne la tâche plus ardue d'assumer l'intégralité de la bande-son de l'œuvre, du début à la fin, sous la forme d'une partition originale. Précédant, coïncidant avec ou bien suivant tout juste une juxtaposition (l'introduction d'un nouvel élément – image, texte ou voix), la fonction première de la musique est d'intensifier, de diminuer ou d'éliminer le contenu affectif d'une « scène » particulière, modifiant par là même l'interprétation du sens de l'œuvre à laquelle arrive le spectateur. La musique qui se trouve être présente pendant le tournage (musique diégétique) sert à identifier le contenu d'une scène en tant que contenu narratif. L'utilisation de segments musicaux illustrant les associations spécifiques à une culture fournit des indices au spectateur pour identifier des significations supplémentaires dans l'œuvre.

Alors que la musique a tendance à augmenter, accentuer et de manière générale appuyer les scènes narratives, en vidéopoésie les bruitages sont le plus souvent des signaux isolés de perturbation qu'on utilise pour souligner des juxtapositions texte-image incongrues tout en ajoutant de la dissonance au rythme interne de la bande-son.

**Vidéopoèmes conceptuels.** Les vidéopoèmes « concept » ou conceptuels s'attachent à la matérialité de la langue, excluent le récit et ont tendance à n'avoir que peu de contenu sémantique intentionnel ; « la signification » est conférée par le processus de présentation, qui suit une formule préconçue (l'idée), souvent exécutée par un procédé technique méthodique.

L'élément dominant est le texte ; son contenu consiste en un assemblage d'éléments provenant de sources identifiables : expressions trouvées, déclarations, listes etc. L'élément texte dans ces œuvres est riche en contexte mais dépouillé de sa valeur affective. Le spectateur peut ne pas percevoir de développement ou de changement de perspective au fil de l'œuvre, du fait que les effets d'accroissement ou de diminution sont remplacés par l'intention de présenter un objet d'imagination – le processus de présentation – de façon purement autoréférentielle.

*De la traduction.* Les textes inclus aux vidéopoèmes doivent être disponibles en autant de langues que possible ; au format DVD, le spectateur doit être en mesure de sélectionner la langue de son choix. Les vidéopoèmes à TEXTE SONORE doivent en fournir la traduction sous forme de sous-titres, optimisés pour une lisibilité optimale : police d'écriture sans serif soit blanche avec affichage séparé en dessous de l'écran soit jaune avec un contour noir au bas de l'écran.

Lors du processus de sous-titrage, une synchronisation précise de l'audio et des sous-titres est indispensable.

Les vidéopoèmes à TEXTE VISUEL doivent en fournir la traduction avec affichage séparé en dessous de l'écran ; si le texte visuel se limite à un ou deux mots, on doit placer le sous-titre le plus près possible du texte à l'écran. Les sous-titres doivent être synchronisés pour apparaître en même temps que le texte à l'écran. Dans les cas où la langue étrangère est utilisée à la fois pour le TEXTE SONORE et pour le TEXTE VISUEL, les sous-titres du TEXTE VISUEL, d'une couleur différente de ceux correspondant au TEXTE SONORE, doivent être synchronisés pour apparaître en même temps que le texte à l'écran.