

La poésie à l'ère numérique

Claudia BENTHIEN

Université d'Hambourg, DE

Résumé | Plan | Texte | Bibliographie | Notes | Citation | Auteurs

Résumé

La poésie contemporaine est souvent présentée sur scène, parfois avec un accompagnement musical, elle est disponible sur CD et DVD, dans des enregistrements audio ou vidéo, sous forme de clips ou de «poèmes vidéo». Celle qui se sert de nouveaux médias utilise un script cinématique et traduit la poésie visuelle sur Internet. De tels formats ont mis en évidence la tradition intermédiaire de la poésie. De nouvelles théories sont cependant nécessaires pour analyser la poésie à l'ère numérique. Celle qui existe sous forme d'édition papier se trouve enrichie par les nouveaux formats populaires et vice versa. L'enchevêtrement de l'art et de la culture populaire est un élément particulièrement important pour la pratique lyrique contemporaine. Notre étude propose de concentrer la recherche dans ce domaine émergent autour de trois champs d'activité: la poésie et l'art de la scène; la poésie et la musique; la poésie et la culture visuelle.

Mots-clés

CULTURE VISUELLE. ÈRE NUMÉRIQUE. MUSIQUE. POÉSIE. SCÈNE.

Plan

- 1. La «Renaissance» de la poésie à l'ère numérique**
- 2. Réveillant la tradition intermédiaire de la poésie**
- 3. La poésie et la scène**
- 4. Poésie et musique**
- 5. Poésie et culture visuelle**
- 6. Conclusion**

Article

- 1 Le journal culturel européen *Lettre Internationale* a récemment publié un article de la linguiste et poète allemande Dorothea Franck intitulé «Avons-nous toujours besoin de poèmes à l'ère numérique?» («Brauchen wir noch Gedichte im digitalen Zeitalter?»; notre trad.; 11-14). Son analyse est à la fois idéaliste et défensive. Elle y affirme que la poésie s'adresse non seulement aux facultés cognitives, mais aussi à l'intelligence sensorielle. Qu'elle ouvre de nouveaux horizons de compréhension par sa densité formelle et linguistique. Que c'est le seul art qui se distingue par son «insignifiance économique», prenant le contrepied de la commercialisation actuelle des autres formes d'art. Qu'elle pourrait être utile pour contrer les effets de la digitalisation et le besoin toujours croissant d'espace de stockage pour les médias numériques si nous activions des techniques traditionnelles telles que la mémorisation (ce qui améliorerait notre capacité déclinante à la concentration). Qu'elle nous ramène à notre «subjectivité irréductible» et favorise l'introspection (une fois de plus comme réaction à l'ère numérique et sa culture de la dissipation). Et, finalement, que la poésie est résiliente, ce qui explique pourquoi les poèmes majeurs perdureront pendant des millénaires. Les poèmes qu'elle cite vont de *Wandrer's Nachtlid* de Goethe à la poésie d'après-guerre de Paul Celan. Elle ne mentionne pas, cependant, une seule œuvre écrite à l'ère digitale.
- 2 Le concept même «d'ère numérique» (*digital age*) est contesté dans le domaine des études culturelles et des médias. Il est utilisé ici comme catégorie heuristique pour désigner l'époque actuelle où l'essentiel de l'information est disponible sur des ordinateurs et sous forme digitale. Il est évident que la digitalisation n'a pas «tout changé» et que la plupart des expressions artistiques, la poésie y compris, continuent d'exister sous la même forme qu'auparavant. De plus, certains moyens prisés actuellement pour produire, présenter et distribuer la poésie se sont développés bien avant l'introduction de l'ordinateur (avec, par exemple, l'intégration de la musique dans une performance poétique ou d'images dans des recueils de poésie). La digitalisation a néanmoins eu un impact transformatif majeur, visible en particulier dans les pratiques de communication et d'interactions sociales en général, surtout depuis l'avènement des normes web 2.0. Aujourd'hui encore, la littérature reste assez populaire et appréciée sous sa forme traditionnelle de livre imprimé. Cependant, de nouveaux genres intermédiaires se sont développés à l'ère numérique, ce qui signifie qu'il existe actuellement, comme dans d'autres domaines culturels, une plus grande diversité de supports pour la production et la diffusion de la littérature. Le fait que l'article nostalgique de Franck ait gagné le premier prix d'un concours d'essais de la même publication montre un besoin culturel de réfléchir sur le rôle de la poésie en tant que genre littéraire à l'ère digitale. Cela montre aussi une tendance à se replier sur des valeurs établies et traditionnelles, à défendre la culture littéraire telle qu'elle a existé auparavant et telle qu'on aimerait qu'elle demeure. Ce qui est en jeu, pourtant, est une approche radicalement différente: il semble nécessaire d'interroger la pertinence de la poésie à l'ère numérique en explorant la multiplicité de ses formes et manifestations actuelles, tout en reconnaissant son histoire et la théorie du genre.

1. La «Renaissance» de la poésie à l'ère numérique

- 3 Nous devons reconnaître le fait que la page et le livre imprimés ne constituent plus l'axe unique pour la présentation et la réception d'un poème. Dans de nombreux pays, la forme la plus populaire de la poésie – le «slam» – remplit même de grandes salles de spectacle. Puisque la poésie est présente sur scène, elle est aussi disponible – accompagnée de musique ou de rythmes, lue par l'auteur lui-même ou par des acteurs professionnels – sur CD, comme podcasts sur Internet, sur des sites comme *lyrikline.org* (<https://www.lyrikline.org/fr/startseite/>), ou comme vidéos sur YouTube et d'autres plateformes digitales. On rencontre parfois la poésie dans des installations aux musées de beaux-arts ou dans des espaces publics et urbains. La poésie existe également sous la forme de «clips poétiques» divertissants (d'après le modèle des clips de la musique pop), en tant que «poèmes vidéo» artistiques ou comme «films poétiques». Enfin, il existe une grande diversité de nouvelle poésie expérimentale qui se sert de script cinématique, de voix humaines naturelles ou manipulées, et qui transpose donc la poésie audio ou visuelle dans le monde numérique.
- 4 Cet élargissement de la poésie en tant que genre peut s'expliquer comme une réponse à la digitalisation et aux médias sociaux dans «l'ère post-imprimerie» (*postprint era*) (Hayles et Pressman), appelant des expériences esthétiques qui se distinguent de manière significative de celles de la culture livresque et textuelle traditionnelle. Les poètes réagissent de deux manières: soit ils embrassent ces innovations en adaptant la technologie numérique et de nouveaux formats d'événements, soit ils restent dans leur domaine bien établi, présentant leurs ouvrages de langage dense comme exclusifs et exquis. Les deux stratégies semblent porter leurs fruits. Il existe, par exemple, des poètes classiques et reconnus comme Jan Wagner, qui publie un livre de poèmes tous les deux ou trois ans et a été le récipiendaire de la plupart des prix littéraires les plus prestigieux d'Allemagne. Un contre-exemple est celui de Nora Gomringer, poète de langue allemande et lauréate de plusieurs prix, qui a débuté dans l'univers du slam et qui est aujourd'hui reconnue pour la qualité de sa poésie «spoken word», diffusée sur CD, sur Internet et par des événements publics. La popularité actuelle de ces deux approches – conventionnelle vs orientée vers les nouveaux médias – demande une explication approfondie. À une époque qui a proclamé la mort du livre à de maintes reprises, l'importance de la littérature est souvent liée à la poésie, considérée comme étant le «cœur» de la littérature, en partie à cause de la «concentration du sens» («high density of meaning») qui exige des efforts philologiques considérables, ce qui explique pourquoi «elle en est venue à incarner l'interprétation littéraire elle-même» («it has come to epitomize literary interpretation itself»; notre trad.; Lamping 84).
- 5 En tant que genre littéraire, la poésie a souvent été perçue comme marginale, ésotérique ou anachronique. Ces dernières années, cependant, elle a vécu une renaissance remarquable: la poésie et «le poétique» semblent être présents partout dans la pratique littéraire contemporaine, ainsi que dans les arts et le discours esthétique. De plus, l'attribution du Prix

Nobel de littérature au musicien Bob Dylan a généré un débat enflammé – aussi bien dans des journaux que dans le monde académique – sur ce que l'on peut considérer comme de la poésie et ce qui ne devrait pas l'être. On rencontre souvent l'utilisation des termes «poétique» ou «lyrique» à propos d'œuvres d'art visuel dans les expositions d'art contemporain telles que la Biennale de Venise ou Documenta. Ces adjectifs s'appliquent aux œuvres – images, sons ou espaces artistiques – qui sont considérées comme particulièrement belles, élégiaques ou complexes. Dans le domaine de la critique d'art internationale, de fait, les catégories du poétique et du lyrique sont devenues des lieux communs pour désigner la valeur esthétique. Il est probable que cette tendance ait une incidence en retour sur la poésie elle-même.

2. Réveillant la tradition intermédiaire de la poésie

- 6 Ces innovations poétiques récentes ont stimulé l'étude de l'histoire intermédiaire de la présentation de la poésie. De nouvelles approches théoriques sont cependant nécessaires pour analyser les formes multimodales et intermédiaires actuelles de la poésie. Un autre facteur qui n'a pas été suffisamment exploré jusqu'ici est l'enchevêtrement de l'art (*high art*) et de la culture populaire (*pop culture*) si important dans la poésie contemporaine. Dans les études littéraires, la plupart des chercheurs refusent encore cette tâche et restent fixés sur leurs domaines établis, ce qui explique pourquoi la poésie populaire «a attiré peu d'intérêt de la part des intellectuels et presque aucun de la part des critiques de la poésie reconnus» («has garnered relatively little attention from intellectuals and virtually none from established poetry critics»; notre trad.; Gioia 7). Cette observation, tirée d'un des premiers livres consacrés à «la poésie à la fin de la culture de l'édition», est encore plus pertinente aujourd'hui alors qu'il existe un intérêt croissant du public pour les formats digitalisés rapides des médias sociaux, tels que l'InstaPoetry. Ces poèmes faciles à comprendre questionnent les normes établies de la poésie comme forme littéraire, ne possédant pas la complexité, la densité ou le caractère littéraire associés au genre. Ce n'est donc pas une coïncidence si les poètes contemporains qui nourrissent des ambitions artistiques se distancient du «langage de la publicité» dans leur poétique (Marion Poschmann, par exemple, ou Durs Grünbein).
- 7 Même les poètes qui continuent de publier leur travail sous forme papier réagissent inmanquablement, d'une manière ou d'une autre, à la multiplication de supports disponibles en se pliant, par exemple, aux tendances actuelles des maisons d'édition de fournir des CDs audio complémentaires avec des enregistrements des poèmes lus. Les formes poétiques anciennes coexistent avec les plus récentes, mais elles y sont également étroitement liées, ce que les chercheurs dans le domaine interdisciplinaire des études des médias ont décrit à l'aide de concepts tels que «remédiation» (*remediation*, Bolter et Grusin), «transcription» (Jäger, «Epistemology of Disruptions»), «cadrage» (Goffman; Bernhardt et Wolf; Gray; Wirth; Benthien et Klein) et «traduction» (Spivak; Marinetti; Schmid, Veits et Vorrath; Ott et Weber). Certains de ces formats poétiques nouveaux, ou qui sont devenus populaires récemment, comme les lectures publiques et les événements «spoken word», semblent constituer des réponses à l'évolution de la culture digitale et l'importance qu'elle donne au *here and now* et

au caractère collectif d'une expérience esthétique partagée. En même temps, il faut souligner le fait que performance en direct et médiatisation vont de pair et que la plupart des poètes «spoken word», par exemple, conceptualisent et élaborent leurs sites Internet et leur présence numérique avec beaucoup de soins. Il est désormais temps que la recherche reflète de manière systématique l'importance de ces diverses dimensions numériques pour le genre poétique. Il ne s'agit évidemment pas de simplement encourager les nouvelles formes de production et de présentation de la poésie par rapport à la tradition, mais d'analyser de manière critique leur esthétique. Une manière prometteuse d'organiser le champ éclaté de nouvelles formes et de nouveaux formats est de se concentrer sur les trois constellations intermédiaires et de relations entre arts (*interart*) les plus importantes de la poésie contemporaine: la poésie et la scène, la poésie et la musique ou la poésie et la culture visuelle. Afin d'explorer ces domaines différents, mais proches les uns des autres, il est nécessaire d'intégrer des approches venant d'autres disciplines dans notre cadre théorique et dans notre méthodologie de recherche. Les études littéraires et, surtout, la recherche sur la poésie, qui d'ordinaire s'occupent de textes imprimés et de la théorie des genres littéraires, devront intégrer des méthodes venant d'autres disciplines telles que l'étude des médias, du théâtre, de l'art visuel, de la musicologie et de la linguistique. Il semble nécessaire de reformuler et développer une philologie élargie et contemporaine à même de reconnaître l'importance des nouveaux formats poétiques et «l'ensemble du paysage varié des médias dans lequel l'expérience littéraire a lieu» («the whole variegated media landscape in which the literary experience unfolds»; notre trad.; Schäfer 178).

- 8 Bien que ce phénomène soit global, il comporte des caractéristiques nationales et locales que l'on doit approcher selon des perspectives culturelles différentes. Un tel projet de recherche reste à mener, principalement parce que les chercheurs se divisent en deux groupes distincts: ceux qui étudient les formes populaires de la poésie pendant que d'autres se penchent sur la poésie artistique et érudite. Il faudrait rapprocher les domaines du spectacle et de la culture populaire d'un côté avec celui de l'esthétique et de la culture savante de l'autre. De plus, il faut souligner le rôle que jouent les supports dans la poésie, une entreprise particulièrement nécessaire dans un genre littéraire encore dominé par l'approche de la littérature à travers le concept étroit et traditionnel de la culture du livre. L'avenir se situe dans les recherches interdisciplinaires qui adoptent une perspective large tout en poursuivant des analyses approfondies et en fournissant de nouvelles connaissances théoriques. Même si les *cultural studies* (études culturelles) ont un immense impact qui a transformé la recherche littéraire, ce tournant inévitable n'a pas encore eu lieu dans le domaine de la poésie.

3. La poésie et la scène

- 9 Un des formats prisés actuellement est la performance orale de la poésie lors de lectures publiques, d'événements «spoken word» et de spectacles de slam. La littérature «spoken word» et le slam partagent une proximité étroite avec les origines de la poésie dans l'oralité. Dans ces cas, l'attention se porte sur la performance directe, devant des spectateurs, d'une création poétique par son auteur. Le spectacle est «une manifestation authentique de la poésie» («genuine manifestation of poetry»; notre trad.; Novak, «Live-Lyrik», 148) et non une

version dérivée du texte écrit. La présentation se déroule dans un espace donné et ce contexte donne un cadre au poème pour le transmettre comme «happening esthétique» (*an aesthetic happening*) (Benthien, «“Performed Poetry”», 287-309): un événement poétique sonore (*soundpoetic event*, Lutz). Bien qu’il existe une longue tradition de la lecture publique de poèmes, par exemple dans les mouvements d’avant-garde ou avec la *Beat Generation*, l’engouement grandissant pour la performance poétique en direct lors d’événements publics ou devant un dispositif d’enregistrement correspond à une réaction à la digitalisation qui s’oppose à la virtualisation. La présence physique et sonore de l’artiste qui incarne ses propres textes produit des «effets d’authenticité» (*authenticity effects*, Novak, «Live-Lyrik», 158). La présence, en même temps, des spectateurs, crée une «intersubjectivité» (*intersubjectivity*, Middleton 290-295) dont on ne fait pas l’expérience dans la lecture silencieuse ou lors d’une communication digitale.

- 10 Des enregistrements de poèmes «spoken word» sont disponibles sur CD, en supplément de recueils de poésie, ou sous forme de fichier audio ou vidéo sur Internet. La poésie audio est enregistrée en studio et vise spécifiquement une réception auditive (Vorrath, *Hörlyrik der Gegenwart*). Elle couvre tout l’éventail qui va de lectures de poèmes conventionnels par leur auteur à des œuvres expérimentales mêlant son et parole (par exemple dans le travail de Gerhard Rühm ou d’Elke Schipper). La «littérarité audio» (*audio-literariness* ou *Audioliteralität*) dénote des textes dans lesquels les aspects écrits et auditifs se répondent de telle manière que le sens émerge de ce mouvement intermédial (Jäger, «Audioliteralität», 246). Il semble important d’explorer les interactions entre écrit, performance en direct, enregistrement et la façon dont les paramètres spécifiques à la poésie, tels que la versification, se traduisent en «oralité secondaire» (Ong) à travers la présence physique et vocale (ou vice versa). Le caractère vivant, en direct, et la médiatisation ne sont pas des *dispositifs* opposés, mais, au contraire, des aspects fondamentalement entrelacés et reliés les uns aux autres (Auslander).
- 11 Analyser la poésie présentée sur scène avec les paramètres des études littéraires ne saurait suffire. D’autres méthodes, par exemple venant du théâtre et de l’étude des arts du spectacle seront essentielles – des concepts tels que «performativité» (*Performativität*), «incarnation» (*Verkörperung*), «co-présence» (*Ko-Präsenz*) et «événementiel» (*Ereignishaftigkeit*) (Fischer-Lichte 269-281). Les catégories analytiques développées par Julia Novak, en particulier ses idées sur «les paramètres d’articulation» (*articulatory parameters*) et aspects de «la communication corporelle» (*bodily communication*), sont des outils utiles (Novak, *Live Poetry*, 85-125 et 158-167). En ce qui concerne la poésie audio, il est nécessaire de développer des notions similaires telles que «texte-audio» (*audiotext*, Bernstein 12) et «poète-interprète» (*poet-performer*, Novak 62). Il est aussi utile de prendre en compte la notion de «transcription» développée par Ludwig Jäger, notion qui examine les connexions entre divers médias tels que le scriptural-visuel et oral-vocal au sein du texte (Jäger, «Audioliteralität»). La recherche doit aussi se pencher sur les livres-audio (Stougaard Pedersen et Have; Bung et Schrödl) et il faut élargir les théories sur la médiatisation (Kierkegaard et Ringgaard) afin de pouvoir analyser les enregistrements audio et les vidéos de performances poétiques

disponibles sur les plateformes Internet multimodales. Pour la recherche sur la poésie audio (*audiopoetry research*), le manuel détaillé élaboré par Wiebke Vorrath pour l'analyse de la poésie audio est des plus utiles (*Hörlyrik der Gegenwart*, 187-202).

- 12 Le but n'est pas seulement de «cartographier le "littéraire" en tant que mode qui se situe entre la page et les technologies de l'écran» («to map the 'literary' as a mode in between page and screen technologies»; notre trad.; Brillenburg Wurth 1), mais d'explorer l'éventail complet des formes et formats poétiques. Pour développer les outils qui permettent d'analyser les mouvements de transcription entre livres, poésie orale en direct ou sous forme digitale, il est nécessaire de développer une approche interdisciplinaire qui intègre l'étude du processus de contextualisation qui a lieu lorsqu'un texte est transformé par son intégration à une nouvelle situation ou un nouveau moyen d'expression (Bauman et Briggs 75). La notion de *situatedness* («situation donnée») peut s'appliquer aussi bien aux événements culturels qu'aux contenus médiatisés pour décrire les processus de cadrage, de perception et de réception de la poésie. Paul Zumthor, par exemple, pense que la performance poétique est «un événement social créatif qui ne saurait être réduit aux éléments qui la composent et pendant laquelle certaines propriétés particulières sont réalisées» («a creative social event, one irreducible to its components alone and during which particular properties are effectuated») dans un espace et à un moment spécifique; à cause de ces conditions particulières, la performance «projette l'œuvre poétique sur un *contexte*» («projects the poetic work into a *setting*»; notre trad.; Zumthor 118 et 124). Ceci reste cependant également vrai de la perception d'un poème-audio ou d'un enregistrement vidéo d'une performance poétique. Deux courts cas exemplaires illustreront ce sujet de recherche: la médiatisation d'un poème slam et un poème-audio.
- 13 *Früchtete* («Thé aux fruits»), un poème slam de Franziska Holzheimer, emploie le procédé poétique de la parataxe, répétant en boucle la particule *eigentlich* («en fait»)¹. Son texte slam parle de ce qu'une femme devrait faire: être plus forte, plus franche, avoir plus d'empathie et d'estime de soi et ainsi de suite. Ces qualités sont illustrées par une série d'images corporelles dramatiques. Aujourd'hui, Holzheimer ne présente plus *Früchtete* sur scène, mais il existait deux clips vidéo de sa performance sur YouTube. Entre-temps, l'interprète les a supprimé (ces vidéos ont toutefois été conservées à des fins de recherche). La plateforme Internet intermédiaire présente ces clips intégrés dans le format web 2.0, proposant par exemple sur un onglet à droite de regarder d'autres clips de poésie slam. Une fois que la vidéo commence, cependant, ce cadre et cette contextualisation disparaissent pour laisser place à une expérience d'intimité et de proximité avec la performeuse: un état où le média évoque l'impression «d'une immédiateté perceptuelle transparente, d'une expérience sans médiation», un simulacre de «présentation directe» (*unmediated presentation*, Bolter et Grusin 22 et 30). Les fichiers vidéo sont accompagnés d'informations de dates et de lieu, ce qui donne à chaque performance le caractère d'un événement unique. En comparant les deux vidéos de Holzheimer, nous remarquons des différences d'habillement, d'endroit et des introductions respectives. Les performances poétiques en elles-mêmes, cependant, montrent des correspondances saisissantes. La poète lève son bras au même moment, par exemple, fait des gestes similaires et intercale des pauses identiques. Le fait que ces moyens corporels ou

paraverbaux soient identiques dans des performances différentes montre qu'ils font partie du texte récité (Novak, «Live-Lyrik») et que ce dernier serait incomplet, de ce fait, par exemple sous forme écrite. Dans ses performances, Holzheimer donne l'impression qu'elle parle d'elle-même. Parfois elle semble fâchée, parfois triste ou déçue. Elle anticipe la réponse des spectateurs, en manipulant consciemment les points culminants et les chutes du texte (*punchlines*), ou en insérant des pauses après des phrases particulièrement dramatiques (par exemple: «En fait, je devrais m'enfoncer jusqu'au bout un bâton dans le cul pour pouvoir tenir droit dans toutes les situations»)². Le corps de la slameuse, explicitement thématiqué dans le texte et exposé sur scène, n'est que partiellement visible dans la vidéo. De même, l'espace scénique et les spectateurs ne sont pas visibles, bien qu'on entende parfois leur réaction. À cet égard, le cadrage imposé par la caméra crée une vue déterminée.

- 14 Le deuxième exemple est un poème de Nora Gomringer, une poète «spoken-word» allemande reconnue, qui désigne ses poèmes comme des *Sprechtex* («textes parlés») (Gomringer, «Lyrik und Larynx», 99). Ses recueils de poèmes s'accompagnent de CDs avec l'enregistrement de lectures de son travail. Le poème *Dich aus dem Leben lösen* se distingue aussi bien dans sa forme écrite que dans ses versions orales et peut fournir un exemple de la «relation de transcription» (*transcriptive relation*) entre différentes modalités³. Dans son livre *Mein Gedicht fragt nicht lange*, c'est le seul poème imprimé en format paysage, au centre d'une double page, avec des traits verticaux en gras qui débutent au-dessus du poème, séparant les versets, et finissant en dessous. En écoutant la version enregistrée, cependant, il devient clair que les traits verticaux divisent le poème en deux parties qui sont juxtaposées sur la page et que nous entendons simultanément en canaux sonores stéréophoniques. Tandis que la partie gauche, émise par le haut-parleur de gauche, peut être décrite comme une énumération ou une liste de choses à faire lors du décès d'une personne aimée, le texte de droite contient des phrases réconfortantes courantes et des réflexions intimes (Gomringer, «Dich aus dem Leben lösen», 228, piste 33). L'articulation de la partie gauche est régulière, déclamée comme un mantra; tous les vers sont prononcés avec la même tonalité et le même rythme, soulignant le thème de l'énumération. La performance vocale de la partie droite est plus dynamique: le volume de la première ligne va crescendo, alors que les deux suivantes sont prononcées plus doucement, dans un rythme rapide et *legato*. Malgré le fait que les phrases se chevauchent, nous arrivons à distinguer la plupart des mots. On entend simultanément les deux bandes sonores, avec leurs rythmes et tonalités propres, ce qui produit une sensation chaotique. Les deux dernières phrases se confrontent comme dans un miroir: «Du aus dem Leben: ab jetzt | mein ich: schade, ab jetzt du aus dem Leben»⁴. À la différence de la version écrite, dans la performance, le demi-vers de gauche est répété trois fois, de sorte qu'à la troisième répétition les mots *ab jetzt* sont prononcés simultanément des deux côtés et se renforcent, donc, mutuellement.

4. Poésie et musique

- 15 Il existe actuellement un débat sur la pertinence de séparer strictement, ou non, musique et poésie – une réflexion relativement récente basée sur une nouvelle notion de la poésie puisque le terme de poème «lyrique» (dont l'origine vient d'un instrument à cordes, *la lyre*)

est depuis longtemps relié à la musique⁵. La séparation de la musique et de la poésie remonte au XVIII^e siècle, causée par la «lyricisation de la poésie» (*lyricization of poetry*, Jackson 183) et priorisation de la poésie écrite pour la lecture (silencieuse). Le côté musical de la poésie est toutefois resté important et le répertoire de formes rythmiques (de la métrique stricte à l'absence de règles, de la versification traditionnelle aux vers libres, de la répétition rythmique aux variations) existe encore aujourd'hui. De plus, des genres poétiques musicaux, tels que la ballade ou la musique folklorique (*folksongs*), ont été rejoints par des genres *interart* comme le rap (Gruber; Wojcik).

- 16 L'impact des nouveaux médias et de la digitalisation sur la poésie qui incorpore de la musique doit être exploré. Il est intéressant d'observer des phénomènes comme l'association des poètes avec des musiciens et des concepteurs sonores (*sound designers*), tels que Thomas Kling, Ulrike Almut Sandig ou Kate Tempest, par exemple, ou d'autres qui produisent des *beats*, manipulent et déforment leur voix en utilisant des *loop pads* sur scène, comme Jörg Piringer. D'autres encore ajoutent des sons ou des *beats* dans leur poésie-audio, qui ressemble alors à des formes musicales (par exemple récitatives), ou adoptent un style rap, comme Dalibor Markovich et Yugan Blakrok. Avec la poésie orale, la voix doit être analysée en même temps que le contenu du poème, avec toutes ses caractéristiques musicales ainsi que ses aspects techniques, tels que le standard haute-fidélité (*high-fidelity standard*). Même lorsque la voix est enregistrée, des concepts tels que *eventfulness* (le fait d'être riche en événements) ou «volatilité» lui restent attachés. L'authentification vocale rapproche le contenu du poème de la personnalité du poète, une stratégie que partagent les poètes «spoken-word» et les chanteurs pop. D'autres sujets d'investigations sont les «clips poétiques» audiovisuels, leurs rapports avec les clips musicaux et leur diffusion en tant que phénomène de la culture pop. L'influence de la poésie contemporaine sur la musique populaire est également intéressante, illustrée par la poète jusque-là inconnue Warsan Shire qui est devenue instantanément célèbre lorsque son travail fut inclus à l'album visuel *Lemonade* de la mégastar pop Beyoncé, qui avait découvert ses vers sur Twitter (Ronzheimer).
- 17 Une des caractéristiques de la poésie populaire est son retour aux formes traditionnelles, telles que le rythme et la métrique, considérées comme démodées depuis longtemps aussi bien en théorie poétique que dans la pratique des poètes (Gioia 13). La recherche doit se servir des publications qui ont adapté les concepts et les méthodes analytiques de la musicologie ou des études sur le son, en appliquant à la poésie des paramètres musicaux basiques tels que le timbre ou la couleur tonale, la durée d'un son, sa hauteur et son volume (Von Ammon). Pour l'analyse de la voix médiatisée, les termes et les méthodes empruntés aux sciences de la parole (*speech science*), comme les paramètres de «l'expression vocale-articulatoire» (Bose, «Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache» et *Einführung in die Sprechwissenschaft*) décrits par Ines Bose, doivent être combinés aux réflexions sur les formes sonores et des habitudes d'écoute qui viennent des études interdisciplinaires du son (*sound studies*). La recherche pourrait aussi tirer bénéfice des sciences du langage en appliquant le concept de la qualité mélodique de la parole à la poésie (Anders). Les poètes contemporains et les chanteurs pop se voient tous les deux comme des troubadours post-modernes. Ils traversent les frontières entre art et culture populaire, entre poésie et musique, ce qui

explique l'intérêt des études sur l'authenticité et *l'embodiment* («incarnation») dans la musique pop (hip-hop de langue allemande, par exemple (Baier; Jacke 72-95). Une fois encore, deux études de cas illustreront cette thématique de recherche: un poème présenté avec de la musique et un clip poétique publié sur YouTube qui ressemble à des vidéos musicales.

- 18 L'enregistrement de *Leitkultur* par Albert Ostermaier a été produit en studio exclusivement pour un CD audio et ses auditeurs⁶. Comme dans le cas de Gomringer, ce poème-audio ne documente pas un événement transitoire, mais se présente comme une œuvre artistique en soi qui incorpore des *beats* électroniques et de la guitare, composée par le musicien Beat Wrede. Les poèmes de la collection *Autokino*, un livre accompagné d'un CD, évoquent des genres musicaux tels que le hip-hop, avec ses mélodies rythmiques et sa diction lyrique, mais l'intonation d'Ostermaier est différente du rap sur le plan stylistique. La performance prosodique structure le contexte, tandis que la voix permet de percevoir l'attitude du sujet – l'effet et l'impression peuvent être soigneusement maîtrisés (Finnegan 385). L'influence sur l'interprétation de l'auditeur est donc plus grande ici qu'elle ne le serait dans la lecture du texte écrit. Dans sa performance, Ostermaier révèle son accent bavarois et adopte un ton conversationnel. L'énonciation est dynamique en termes de hauteur de la voix, de volume et de rythme, mais, en même temps, il y a une grande régularité dans la structure de son intonation. À la fin du poème, le texte est répété une fois de plus, mais cette fois dans une voix léthargique. La musique de Wrede, avec son *beat* insistant, est constituée d'un rythme lent en boucle, superposé ici et là par des riffs de guitare acérés qui sont intensifiés par un effet d'écho. Dans la première version, la voix est plus forte que les *beats* et domine donc l'enregistrement. Dans la deuxième, la guitare devient plus stridente et domine la voix. Le mélange du ton conversationnel, et plus tard de la performance plus léthargique avec des *beats* répétitifs et les riffs de guitare aigus crée une ambiance dissonante et opprimante que l'on peut interpréter comme un commentaire sur les structures réactionnaires du langage habituel, consolidées par leur constante répétition (Vorrath, «Visualität und Sonalität in Albert Ostermaiers Hörgedicht "fernsehend"»).

19 Le deuxième exemple est ce qu'on appelle un «clip-poésie», un genre proche de la poésie slam. Toutefois, les clips-poésie ne documentent pas un événement qui a eu lieu sur scène et représentent des performances artistiques produites et diffusées exclusivement en vidéo. La façon d'éditer ces clips rappelle les vidéos tournées pour promouvoir un morceau de musique – le cadre, les personnages et la perspective de la caméra sont choisis pour s'accorder avec le texte. Généralement, le poète récite son texte lui-même, fixant la caméra et regardant le spectateur dans les yeux. Le texte est présenté exclusivement pour la caméra, sans qu'aucun micro, livre ou manuscrit ne soit visible, ce qui suggère une communion directe et apparemment sans médiation avec l'audience (Porombka 223-243). Dans le clip *Phoenix* en langue allemande de Maximilian Humpert⁷, le poète joue deux rôles distincts: il est partagé entre voix (poète) et représentation corporelle (performeur). Lorsqu'on le voit habillé de manière décontractée, portant une chemise à carreaux ouverte au col, en plan rapproché devant un mur vert, il déclame ses propres textes et regarde directement la caméra. Lorsqu'il est habillé de manière plus sombre, dans l'espace urbain d'une grande ville (Cologne), on

entend sa voix en off. Le performeur debout, se déplaçant et regardant reste muet, introverti et mélancolique. Il «s'incarne» lui-même dans ces images émouvantes. Le texte, au ton subjectif et d'humeur sombre, est transformé en miroir narcissique dans lequel Humpert s'adresse à lui-même dans la forme grammaticale de l'adresse lyrique à la seconde personne du singulier. La dramaturgie du clip s'articule autour de l'accélération de la vitesse et du mouvement, renforcée par la transition entre des mélodies mélancoliques au piano vers de la batterie et des guitares ajoutées plus tard, lorsqu'il court dans les rues la nuit (et où, au moyen d'un montage parallèle fait de plans courts, les deux personnages se confondent). Le poète-performeur déclame son texte de manière structurée et rythmique, typique de la poésie slam. Le texte d'Humpert est un exemple parfait du retour à l'utilisation de la rime et du mètre, à la différence par exemple du texte d'Albert Ostermaier qui a la forme visuelle d'un poème sur la page, mais est récité comme de la prose.

5. Poésie et culture visuelle

- 20 La poésie qui utilise les nouveaux médias adapte les techniques développées par les avant-gardes et peut être décrite comme faisant partie de la tradition de la poésie visuelle ou concrète. Après un enthousiasme initial face aux possibilités offertes à la poésie par le Net, la recherche a ensuite stagné dans une certaine mesure. Il faut conceptualiser ces possibilités à la lumière de scripts iconiques et cinétiques d'une part (comprenant différents systèmes linguistiques), et d'une poésie codée d'autre part (voir le travail de Mez Breeze). En ce qui concerne la poésie digitale, une des tâches importantes serait d'adapter la recherche internationale (par exemple Bachleitner; Rustad; Scholler), une autre serait d'explorer son potentiel à transformer la poésie concrète dans de nouveaux médias (Donguy). Une nouvelle caractéristique de la poésie concrète digitale est son ancrage dans le temps, qui peut être vue comme une transition «de l'objet à l'événement» (Hayles). À l'âge du *scrolling* (McElwee), des phénomènes de digitalisation de la culture populaire, comme l'InstaPoetry ou les poèmes postés sur Twitter ou Facebook sont également pertinents, puisque ces textes courts, simples et souvent kitsch conçus pour smartphones sont accompagnés d'éléments visuels tels que dessins, de l'écriture manuscrite, des photos ou des enluminures. La publication d'éditions papier d'«InstaPoètes» mondialement connus comme Rupi Kaur, Atticus et Yrsa Daley-Ward est même à l'origine de l'augmentation des ventes de recueils de poésie.
- 21 Par le passé, la poésie a souvent été liée aux films d'art ou expérimentaux à cause de certains dispositifs formels (en particulier leur «structuration excessive» (*Überstrukturiertheit*, Link) et quelques similarités entre les deux en termes de perception et d'articulation: leur «subjectivité». À la différence des clips-poésie comme un genre de culture populaire, les «films poétiques» ou «poèmes vidéo» sont considérés comme des réalisations plus abstraites et artistiques qui se réfèrent à la poésie à un niveau plus conceptuel, sans sujet interprétant le texte à l'écran en se servant d'une combinaison élégiaque d'images et de sons qui adopte et transforme les mécanismes poétiques. L'étude la plus complète jusqu'ici sur les films poétiques est le livre *Poesiefilme* d'Orphal, qui propose une différenciation entre poésie-vidéo, films poétiques et films-poésie (*video poetry, poetic film and poetry film*). D'autres recherches restent cependant à réaliser sur les différences entre une poésie adaptée aux moyens

audiovisuels et des films-poésie oraux ou basés sur l'écrit. La théorie contemporaine du cinéma et de la poésie (Sitney) doit aussi être revue, en particulier en ce qui concerne son utilisation métaphorique de la notion de poésie.

- 22 Un domaine apparenté est la recherche sur l'utilisation de l'écriture dans les arts visuels (Prinz) et sur le script cinétique (Simanowski; Knowles; Brownie). Ce domaine doit être élargi pour inclure les pratiques en ligne, mais aussi en ce qui concerne la poésie dans l'espace urbain, un sujet qui n'a pas encore été abordé jusqu'ici. La présence visuelle de la poésie dans l'espace urbain est aussi un phénomène récent mutuel entre la poésie et l'art visuel: des poèmes postés dans le métro, projetés sur les façades de bâtiments, écrits de façon indélébile sur des murs ou édités sous forme de flyers (Johnson; Benthien, «Public Poetry»). Le but général devrait être d'intégrer les adaptations et compositions de poésie dans les arts visuels et de développer des outils pour les analyser. Dans ce qui suit, deux courts exemples serviront à illustrer ce domaine de la relation entre poésie et culture visuelle: un film-poésie et un projet en ligne relatif à la poésie visuelle.
- 23 Le film *Nebel* de Matthias Müller (*mist*; 2000), monté à partir de pellicule récupérée, s'empare d'un cycle de poèmes en allemand écrit par le poète autrichien Ernst Jandl qui s'intitule *Gedichte an die Kindheit* (*Poèmes à l'enfance*; 1980)⁸. Le film présente les poèmes sous forme de récitation en voix off en combinant le texte avec des séquences filmées⁹. Bien que l'adaptation soit assez expérimentale en ce qui concerne les images et le montage, la voix off et l'utilisation de script respectent les conventions de livres-audio et des longs-métrages. Le texte est récité par un acteur professionnel, Ernst-August Schepmann, de manière solennelle et classique, faisant attention aux pauses et à la prononciation des syllabes et des lettres. La pellicule change entre couleurs et noir et blanc; des *tramlines*, de petites rayures noires qui apparaissent lorsqu'on copie un film, ainsi que d'autres signes de détérioration et de dégâts soulignent la matérialité du film argentique. Müller intègre des extraits de films maison de son enfance, des scènes tirées du classique hollywoodien *Le Magicien d'Oz* et d'autres extraits. Les séquences qui accompagnent les poèmes *Die Spuren* (traces) et *Ein Roman* (roman) sont particulièrement intéressantes. Dans les deux cas, nous voyons des mains en gros plan qui tiennent un livre ouvert, des images marquées d'un brouillard sépia et qui sont partiellement endommagées avec des rayures. *Die Spuren* commence avec les vers traitant des traces que le sujet lyrique a laissées derrière lui, écrites et imprimées «dans une certaine sorte de script», pendant que nous voyons les pages jaunies d'un vieux livre tournées au ralenti s'émietter sous la main gauche. Dans le poème, Jandl se réfère au trope de «l'éternité du script» où le poète laisse derrière lui, dans son travail, quelque chose de lui-même après sa mort, une idée que Müller déconstruit avec les images. *Ein Roman* ne contient que quatre vers ironiques. Ici, le poème reflète un autre genre à partir de la perspective d'un enfant: la définition rudimentaire du roman par sa longueur, idée mise en abîme par la brièveté du poème. Tandis que Schepmann prononce les mots, les mains apparaissent à nouveau, cette fois tenant un livre fermé qui tombe en miettes. Les livres et les films argentiques sont des médias de stockage qui enregistrent des pensées ou des moments particuliers, et bien que sujets à la décomposition, ils peuvent potentiellement les préserver indéfiniment. À l'ère digitale, le

papier et le cellulöid sont souvent considérés comme obsolètes pour la production et la diffusion, mais en ce qui concerne l'archivage, la longévité du film est (encore) perçue comme supérieure en comparaison des données numériques (Fossati 64).

- 24 Un dernier exemple sur la manière dont les nouveaux médias reflètent et transforment la poésie concrète se trouve dans *archives zaroum* de Cia Rinne, un projet Internet développé par la poète finlandaise et suédoise en collaboration avec l'artiste visuel Christian de Frosthölm¹⁰. Leur travail est présent sur une plateforme Internet virtuelle dédiée à la poésie visuelle et à l'art intermédia (lien: <http://www.afsnitp.dk/galleri/archiveszaroum/> (<http://www.afsnitp.dk/galleri/archiveszaroum/>)). L'animation interactive est basée sur le livre de Rinne, *zaroum*, dont le langage poétique est influencé par Fluxus, Dada et les jeux linguistiques inspirés de Wittgenstein. Dans *archives zaroum*, les utilisateurs peuvent cliquer sur diverses unités de contenu, organisées par un dispositif de fichier à cartes. Sur le plan vertical, l'utilisateur déroule la page vers le bas pour terminer une section de l'œuvre artistique avant de commencer la suivante. Dans une approche similaire à celle de la poésie concrète, Rinne expose la matérialité des signes écrits – ou, plutôt: les correspondances et tensions entre matérialité et signification. La version digitale ajoute des signes animés. Par exemple, quand on clique sur l'expression *to get her*, elle s'affaisse quand les deux crochets qui entourent les mots commencent à bouger, se serrant vers l'intérieur à partir des deux côtés, de telle sorte que les trois mots apparaissent littéralement ensemble, *together*, et sont transformés en syllabes. De tels rapports d'équivalences linguistiques se trouvent reflétés, et même amplifiés, par la disposition visuelle. La similitude, ici, se réfère à la proximité au sens physique; les mots se «blottissent» les uns contre les autres. La poésie digitale de Rinne explore la notion de la qualité palpable des signes développée par Roman Jakobson. L'importance centrale de la fonction poétique, ce que Jakobson décrit comme «la concentration sur le message pour lui-même» («[a] focus on the message for its own sake»; notre trad.; 356), crée la littérarité. La multiplication de niveaux dépend aussi bien de moyens linguistiques que de la disposition visuelle. Rinne utilise des dispositifs tels l'échange soudain qui élimine ou ajoute des lettres; la simulation de dactylographie ou le mouvement de mots à travers l'écran; des rubans rouges et noirs de machine à écrire pour souligner certains mots, soulignant ainsi aussi bien les processus de l'écriture que de la lecture. Elle se sert aussi de texte tapé sur une machine à écrire ou tracé à la main, elle utilise des caractères majuscules ou minuscules et combine texte et dessin. Son travail est plurilingue et navigue entre différentes langues, parmi lesquelles l'anglais, le français et l'allemand. Souvent, le même mot pourrait se prononcer de différentes manières selon le choix de la langue, créant de l'ambiguïté et une sensation d'aliénation qui génère de la confusion pour le destinataire.

6. Conclusion

- 25 Les exemples et les commentaires concernant les trois domaines présentés ici montrent que la recherche sur la poésie contemporaine dans les cultures de masse se trouve à l'intersection des études littéraires, culturelles et des relations *interart*. Se concentrant essentiellement sur des exemples de langue allemande, cet article valorise le développement de nouveaux outils pour l'analyse de ces formats de poésie contemporaine qui vont de la culture pop aux œuvres

de grand art. Une étude intermédiaire de la diversité et l'éventail des médias employés dans la poésie contemporaine, qui comprend aussi la poésie récente publiée sous forme de livres, conduira à une nouvelle définition de la poésie en tant que genre – une définition qui ira au-delà de la norme de l'imprimé et des expressions écrites pour tenir compte de ses dimensions orales, musicales, visuelles, cinétiques, techniques, médiales, multimodales et *interart*. En écrivant une telle «poétique des nouvelles formes», la recherche reconnaîtra la fonction élargie de la poésie à l'ère digitale, une fonction à la fois artistique, culturelle, sociale et, peut-être même politique. Cette recherche développera les outils nécessaires pour l'analyse des formats contemporains de la poésie, qui vont du divertissement à la culture classique, du monde visuel aux domaines acoustiques et multimodaux. C'est seulement en embrassant une perspective aussi large de la poésie en tant que pratique esthétique et culturelle qu'il sera possible d'expliquer la pertinence actuelle d'un genre qui peut sembler anachronique. Non pas en argumentant en faveur de sa «valeur résiduelle» et de sa tradition culturelle en tant qu'art littéraire, comme le fait Franck, mais en reconnaissant son potentiel d'innovation et de renouvellement, sa capacité créatrice à la fois de saisir et d'influer sur les contextes médiatiques et les conditions sociales.

Bibliographie

Anders, Yvonne. *Merkmale der Melodisierung und des Sprechausdrucks ausgewählter Dichtungsinterpretationen im Urteil von Hörern*. Peter Lang, 2001.

Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Routledge, 1996.

Bachleitner, Norbert. «The Virtual Muse. Forms and Theory of Digital Poetry». *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, édité par Eva Müller-Zettelmann et Margarete Rubik, Rodopi, 2005, pp. 303-340.

Baier, Angelika. *'Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben'. Narration und Selbstkonstitution im deutschsprachigen Rap*. Francke, 2012.

Bauman, Richard, et Charles L. Briggs. «Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life». *Annual Review of Anthropology*, no. 19, 1990, pp. 59-88.

Benthien, Claudia. «“Performed Poetry”. Situationale Rahmungen und mediale ‘Übersetzungen’ zeitgenössischer Lyrik». *Rahmenbrüche – Rahmenwechsel*, édité par Uwe Wirth, Kadmos, 2013, pp. 287-309.

—. «Visuelle Polyphonie: Cia Rinnes *archives zaroum* als mediale Transformation Konkreter Poesie». *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, édité par Claudia Benthien et Gabriele Klein, Fink, 2017, pp. 123-139.

—, Jordis Lau et Maraike M. Marxsen. *The Literariness of Media Art*. Routledge, 2019, pp. 219-222.

—, et Wiebke Vorrath. «German Sound Poetry from the Neo-Avant-garde to the Digital Age». *SoundEffects. An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, no. 7.1, 2017, pp. 4-26. <http://www.soundeffects.dk/article/view/97176/145961> (<http://www.soundeffects.dk/article/view/97176/145961>). Consulté en novembre 2019.

—, et Gabriele Klein, éditeurs. *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*. Fink, 2017.

—. «Public Poetry: Encountering the Lyric in Urban Space». *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik/International Journal for Comparative Cultural Studies*, Volume «Contemporary Lyric Poetry in Transitions between Genres and Media», no. 2, 2021 [relectures en cours].

Bernhardt, Walter, et Werner Wolf, éditeurs. *Framing Borders in Literature and Other Media*. Rodopi, 2006.

Bernstein, Charles, éditeur. «Introduction». *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford University Press, 1998, pp. 1-26.

Bolter, Jay David et Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 2000.

Bose, Ines. «Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache». *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton.*, édité par Arnulf Deppermann et Angelika Linke, De Gruyter, 2010, pp. 29-68.

- . *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*. Narr, 2013.
- Brownie, Barbara. *Transforming Type: New Directions in Kinetic Typography*. Bloomsbury, 2015.
- Bung, Stephanie, et Jenny Schrödl, éditeurs. *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Transcript, 2016.
- Donguy, Jacques. *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953-2007)*. Les presses du réel, 2007.
- Finnegan, Ruth. «Where is The Meaning? The Complexities of Oral Poetry and Beyond». *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, édité par Fotis Jannidis, et al., De Gruyter, pp. 384-400.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Traduit par Saskya Jain, Routledge, 2008.
- Fossati, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam University Press, 2009.
- Franck, Dorothea. «Brauchen wir noch Gedichte im digitalen Zeitalter?». *Lettre International*, no. 116, 2017, pp. 11-14.
- Gioia, Dana. *Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture*. Graywolf, 2004.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Harvard University Press, 1974.
- Gray, Jonathan. *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York University Press, 2010.
- Gomringer, Nora. «Lyrik und Larynx: die Sprechdichtung». *Ich werde etwas mit der Sprache machen*. Voland & Quist, 2011, pp. 97-117.
- . «Dich aus dem Leben lösen». *Mein Gedicht fragt nicht lange*. Voland & Quist, 2015.
- Gruber, Johannes. *Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap*. Transcript, 2017.
- Hayles, Katherine. «The Time of Digital Poetry: From Object to Event». *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, édité par Adelaide Morris et Thomas Swiss, MIT Press, 2006, pp. 181-209.
- , et Jessica Pressman, éditeurs. *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. University of Minnesota Press, 2013.
- Jacke, Christoph. «Inszenierte Authentizität vs. authentische Inszenierung: ein Ordnungsversuch zum Konzept Authentizität in Medienkultur und Popmusik». *Ware Inszenierung. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*. Transcript, 2013, pp. 71-95.
- Jackson, Virginia. «Who Reads Poetry?». *Publications of the Modern Language Association*, no. 123.1, 2008, pp. 181-187.

Jäger, Ludwig. «Epistemology of Disruptions. Thoughts on the Operative Logic of Media Semantics». Traduit par Brigitte Pichon et Dorian Rudnytsky. *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, édité par Jörgen Schäfer et Peter Gendolla, Transcript, 2010, pp. 71-94.

—. «Audioliteralität. Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs». *Das Hörbuch. Audioliterale Rezeptions- und Schreibformen*, édité par Natalie Binczek et Cornelia Epping-Jäger, Fink, 2014, pp. 231-253.

Jakobson, Roman. «Closing Statement: Linguistics and Poetics». *Style in Language*, édité par Thomas A. Sebeok, MIT Press, 1960, pp. 350-377.

Johnson, Rebecca. «Ulrike Almut Sandig's Urban Interventions. From 'Augenpost' in Leipzig to a Posthuman Epic of Berlin». *Oxford German Studies*, no. 47.3, 2018, pp. 278-297.

Jürgen, Link. «Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes». *Funk-Kolleg Literatur* 1, édité par Helmut Brackert et Eberhard Lämmert, Fischer, 1977, pp. 234-256.

Kjerkegaard, Stefan, et Dan Ringgaard, éditeurs. *Dialogues on Poetry: Mediatization and New Sensibilities*. Aalborg University Press, 2017.

Knowles, Kim. «Performing Language, Animating Poetry: Kinetic Text in Experimental Cinema». *Journal of Film and Video*, no. 67.1, 2015, pp. 46-59.

Lamping, Dieter. «Some Prospects for the Theory of Lyric Poetry». *Journal of Literary Theory*, no. 11.1, 2017, pp. 83-88.

Lutz, Hannah. «Cia Rinne and the Soundpoetic Event. Listening for Other Languages», *Baltic Worlds*, 27 juillet 2012, <http://balticworlds.com/listening-for-other-languages/> (<http://balticworlds.com/listening-for-other-languages/>). Consulté en novembre 2019.

McElwee, Molly. «INSTAPOETRY – The age of scrolling literature», *The Gibraltar Magazine*, 1^{er} novembre 2017, <https://thegibaltarmagazine.com/instapoetry-age-scrolling-literature/> (<https://thegibaltarmagazine.com/instapoetry-age-scrolling-literature/>). Consulté en novembre 2019.

MacDonald, Scott. «Poetry and Avant-Garde Film: Three Recent Contributions». *Poetics Today*, no. 28.1, 2007, pp. 1-41.

Marinetti, Christina. «Transnational, Multilingual and Post-dramatic. Rethinking the Location of Translation in Contemporary Theater». *Theater Translation in Performance*, édité par Silvia Bigliuzzi, Peter Koffler et Paola Ambrosi, Routledge, 2013, pp. 27-37.

Middleton, Peter. «The Contemporary Poetry Reading». *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, édité par Charles Bernstein, Oxford University Press, 1998, pp. 262-299.

Novak, Julia. «Live-Lyrik. Körperbedeutung und Performativität in Lyrik-Performances». *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*, édité par Anna Bers et Peer Trilcke, Wallstein, 2017, pp. 147-162.

—. *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Rodopi, 2011.

Ong, Walter. *Oralité et écriture: La technologie de la parole*. Traduit par Hélène Hiessler, Les belles lettres, 2014.

- Orphal, Stephanie. *Poesiefilme. Lyrik im audiovisuellen Medium*. De Gruyter, 2014.
- Ott, Michaela et Thomas Weber, éditeurs. *Situated in Translations: Cultural Communities and Media Practices*. Transcript, 2019.
- Porombka, Stephan. «Clip-Art, literarisch. Erkundungen eines neuen Formats [...]». *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, édité par Christine Künzel et Jörg Schönert, Würzburg 2007, pp. 223-243.
- Prinz, Jessica. «Words in Visual Arts». *The Routledge Companion to Experimental Literature*, édité par Joe Brax, Alison Gibbons et Brian McHale, Routledge, 2012, pp. 323-337.
- Ronzheimer, Elisa. «In Formation. Recasting Poetry in Beyoncé's Visual Album *Lemonade*». Conférence du congrès *The Between-ness of Lyric/L'entre-deux lyrique/Lyrik im Dazwischen*, 5 juin 2019, Université de Lausanne, Lausanne.
- Rustad, Hans Kristian. «Digital poesi og materialitet». *Passage*, no. 69, 2013, pp. 21-34.
- Schäfer, Heike. «Poetry in Transmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age». *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, no. 10, 2015, pp. 169-182.
- Schmid, Johannes, Andreas Veits et Wiebke Vorrath. *Praktiken medialer Transformationen. Übersetzungen in und aus dem digitalen Raum*. Transcript, 2018.
- Scholler, Dietrich. *Transitorische Texte. Hypertextuelle Sinnbildung in der italienischen und französischen Literatur*. V&R and Mainz University Press, 2017.
- Simanowski, Roberto. *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. University of Minnesota Press, 2011.
- Sitney, Adams. *The Cinema of Poetry*. Oxford University Press, 2015.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. «More Thoughts on Cultural Translation», European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008, <https://transversal.at/transversal/0608/spivak/en?hl=more%20thoughts%20on> (<https://transversal.at/transversal/0608/spivak/en?hl=more%20thoughts%20on>). Consulté en novembre 2019.
- Stougaard Pedersen, Brigitte et Iben Have, éditeurs. *The Digital Audiobook: New Media, Users, and Experiences*. Routledge, 2016.
- Von Ammon, Frieder. *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*. Metzler, 2018.
- Vorrath, Wiebke. *Hörlyrik der Gegenwart. Auditive Poesie in digitalen Medien*. Königshausen & Neumann, 2019.
- . «Visualität und Sonalität in Albert Ostermaiers Hörgedicht "fernsehabend"». *Diskurse des Sonalen*, édité par Britta Herrmann et Lars Korten, Vorwerk 8, 2019.
- Wojcik, Paul. «Staging Identity. Zum performativen Potential von Balladen in der Hoch- und Popkultur». *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*, édité par Anna Bers et Peer Trilcke, Wallstein, 2017, pp. 193-211.

Wirag, Lino. «Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters». *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*, no. 14.2, 2014, pp. 269-281.

Wirth, Uwe, éditeur. *Rahmenbrüche – Rahmenwechsel*. Kadmos, 2013.

Wurth, Kiene Brillenburg, éditeur. *Between Page and Screen: Remaking Literature Through Cinema and Cyberspace*. Fordham University Press, 2012.

Zumthor, Paul. *Oral Poetry: An Introduction*. Traduit par Kathryn Murphy-Judy, University of Minnesota Press, 1990.

Notes

1. Une version plus longue de cet exemple est discutée dans Benthien, «“Performed Poetry”», 298-301.
2. «Eigentlich müsste ich mir 'nen Stock bis zum Anschlag in den Arsch rammen, um aber auch wirklich in jeder Situation noch Haltung zu bewahren».
3. Une version plus longue de cet exemple est discutée dans un article en ligne qui contient aussi des fichiers audio. Cf. Benthien et Vorrath 17-19.
4. Ces phrases sont difficiles à traduire à cause de leur ambiguïté, cependant elles pourraient donner quelque chose comme: «Toi, hors de la vie, dès maintenant/Je veux dire: pitié, dès maintenant, tu n'es plus dans la vie» («You out of life: from now on | I mean: pity, from now on you no longer in life»).
5. Plusieurs arguments de ce papier – mais plus particulièrement ceux liés à la section présente sur la poésie et la musique – ont été développés en collaboration avec Wiebke Vorrath dans le contexte du projet de recherche «*Performing Poetry*. Mediale Übersetzungen und situationale Rahmungen zeitgenössischer Lyrik» (2015-2017) à l'Université de Hambourg; cf. <https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/forschung/forschungsprojekte/performing-poetry.html> (<https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/forschung/forschungsprojekte/performing-poetry.html>).
6. Une version plus longue de cet exemple est discutée dans un article en ligne qui contient aussi les fichiers audio. Cf. Benthien et Vorrath 19-21, <http://www.soundeffects.dk/article/view/97176/145961> (<http://www.soundeffects.dk/article/view/97176/145961>).
7. Lien: <https://www.youtube.com/watch?v=QS574FelFNY> (<https://www.youtube.com/watch?v=QS574FelFNY>).
8. Pour une étude approfondie de cette œuvre, voir: MacDonald 23-28; Benthien, Lau et Marxsen 219-222.
9. Lien: <https://www.oa.uni-hamburg.de/literariness.html#mueller> (<https://www.oa.uni-hamburg.de/literariness.html#mueller>).
10. Pour une analyse détaillée de cette œuvre, voir: Benthien, «Visuelle Polyphonie» ou Benthien, Lau et Marxsen 126-128

Pour citer cet article

Référence électronique

Traduction française:

Benthien, Claudia. «La poésie à l'ère numérique». Traduit par Oran McKenzie. *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, sous la direction d'Antonio Rodriguez, Université de Lausanne, octobre 2020, <http://lyricalvalley.org/blog/2021/05/21/la-poesie-a-lere-numerique/> (<http://lyricalvalley.org/blog/2021/05/21/la-poesie-a-lere-numerique/>).

Licence:  (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Version originale de l'article:

Cet article, écrit en 2019, est une première version et une publication initiale du projet «Poetry in the Digital Age», pour lequel l'auteure a reçu une bourse ERC préalable en 2020. Un groupe de recherche interdisciplinaire à Hambourg va travailler sur cette thématique de 2021 à 2025.

Auteurs

Claudia BENTHIEN

Université d'Hambourg, DE

Claudia Benthien est professeure titulaire (W3) de littérature allemande moderne à l'Université d'Hambourg depuis 2005. En 2004, elle a obtenu son habilitation à l'Université Humboldt de Berlin, où elle a travaillé en tant que professeure assistante, de 2000 à 2005. De 1998 à 2000, Benthien a fait son post-doctorat à l'Université libre de Berlin. En 1999, le Land de Berlin lui a décerné le prix Tiburtius pour sa thèse, qu'elle a achevée à l'Université Humboldt de Berlin. Elle a notamment été professeure invitée à l'Université de Californie à Berkeley, à l'Université Emory à Atlanta, à l'Université de Washington à Seattle et à l'Université Rutgers au Nouveau-Brunswick. Elle a également reçu des subventions et des bourses pour mener des recherches à l'Université de New-York, au Centre international de recherche pour les études culturelles de Vienne, à la bibliothèque Herzog August de Wolfenbüttel, au Warburg Institute de Londres, à la Maison des sciences de l'homme de Paris, à l'Université Columbia de New-York et à l'Université Washington de Saint-Louis.

(Traduction)

Oran McKenzie, Université de Genève