



- Catherine Soulier

## Cinéma et poésie, une histoire en devenir

Dans un paysage universitaire où les études sur l'intermédialité et la transmédialité sont en plein essor, les relations entre cinéma et littérature, objet d'un nombre déjà considérable de travaux, connaissent une notable vitalité dont témoignent journées d'étude, colloques et publications. Certains prennent la question à bras-le-corps, dans toute son étendue et sa complexité, comme le double volume dirigé par Jean-Louis Leutrat, *Cinéma & littérature. Le grand jeu*,<sup>1</sup> dont l'ample introduction envisage les rivalités, échanges ou transferts au prisme de la métaphore godardienne des « deux trains qui se croisent sans arrêt », ou « Cinélittérature », récent numéro de la revue *Critique* coordonné par Marc Cerisuelo et Patrizia Lombardo<sup>2</sup>, qui se propose d'examiner le « kaléidoscope de possibilités » né de ces rencontres, soit d'explorer les « allers et retours entre formes et procédés ». D'autres

---

<sup>1</sup> J.-L. Leutrat, *Cinéma & littérature. Le grand jeu*, Le Havre, De l'Incidence éditeur, 2010.

<sup>2</sup> M. Cerisuelo, P. Lombardo (dir.), « Cinélittérature », *Critique*, n° 795-796, août-septembre 2013.

resserrent leur angle d'attaque, choisissant, par exemple, de s'attacher aux relations, fructueuses ou stériles, que les écrivains ont entretenues avec le cinéma lorsque, refusant de se cantonner dans le rôle de critiques, ils ont prétendu s'emparer eux-mêmes du nouveau *medium* (c'est le projet du livre collectif *Quand des écrivains font du cinéma*<sup>3</sup>). A moins que ne soit entreprise l'exploration d'un genre méconnu, tel celui de la « novellisation », que l'écrivain Jan Baetens s'efforce, dans son essai *La Novellisation. Du film au roman*<sup>4</sup>, d'étendre au-delà de ses formes commerciales, celles qui ne font pas mystère de leur appartenance.

L'empan du regard critique est donc variable, et les modes d'approche divers. Il n'en reste pas moins que le versant de la littérature privilégié par ces travaux est sans équivoque le versant romanesque. En soi, le titre du livre de Jan Baetens le laisse bien supposer. Cela n'exclut évidemment pas des incursions du côté de l'essai, dont le cinéma documentaire a pu être jugé l'héritier, ou des échappées vers le théâtre quand sont examinés la question de l'adaptation théâtrale à l'écran ou le passage d'un Pagnol, d'un Guitry au cinéma. Mais il est plus rare que de tels détours conduisent en terre de poésie. S'il arrive que la présence de « quatrains errants » au cinéma soit relevée, c'est au sein d'une étude sur l'épigraphe cinématographique, appuyée sur un vaste corpus non spécifiquement poétique où la formule-titre a d'abord valeur de métaphore<sup>5</sup>. Lorsque sont évoquées les relations que tel ou tel poète, par exemple Cendrars ou Char, a pu entretenir avec l'écran, c'est au même titre que celles de romanciers (Claude Simon, Marguerite Duras, voire le Sacha Guitry du *Roman d'un joueur*), dans le cadre d'une réflexion générale sur cinéma et littérature où la question est surtout celle des difficultés rencontrées par les écrivains – toutes pratiques génériques confondues – dans leurs expériences cinématographiques : car, pour l'écrivain, familier du rapport solitaire à la page, passer au cinéma, c'est découvrir les gênes inhérentes à un art qui est aussi une industrie et qui, soumis comme telle à d'inévitables contraintes économiques, impose de surcroît un travail d'équipe. Et si l'ouvrage de Jan Baetens entend bien établir l'existence d'un sous-genre qu'il baptise

---

<sup>3</sup> M. Cerisuelo, V. Berty (dir.), *Quand des écrivains font du cinéma. Instantanés critiques*, Paris, Archives Karélines, 2012.

<sup>4</sup> J. Baetens, *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2008.

<sup>5</sup> Voir A. Pichon, « Epigraphes et quatrains errants », dans « Littérature et cinéma en miroir », textes réunis par Sylvain Dreyer, *Figures de l'art* 24, 2013, p. 59-70.

« novellisation poétique », il ne lui réserve qu'une place minimale, comme il sied à une pratique située aux limites du genre, dont il ne cite guère d'exemples – encore qu'il l'ait lui-même expérimentée en « novellisant » *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard. Même l'essai préfaciel de Jean-Louis Leutrat, pourtant attentif aux rencontres du cinéma avec d'autres formes que les fictions narratives, accorde moins de place aux interactions du septième art avec la poésie qu'à ses croisements avec les genres littéraires narratifs et critiques. Et, parmi les études qu'il annonce, rares sont celles qui placent en leur centre la question des rapports du cinéma et de la poésie.

Ce privilège accordé au roman tient peut-être au fait que, s'agissant des rapports que la littérature entretient avec les arts de l'image, une partition tend assez spontanément à s'opérer. Il y aurait d'un côté la poésie et la peinture dont la connivence est souvent invoquée, que l'attention soit portée sur les collaborations entre peintres et poètes, les doubles pratiques, ou les formes hybrides, calligrammes, logogrammes etc. De l'autre, se placeraient le cinéma et le roman. Selon Jan Baetens (qui la souligne afin d'établir le caractère paradoxal de la catégorie générique de « novellisation poétique »), cette double association s'expliquerait en partie par le fait que la peinture est jugée noble, d'où son alliance, comme « naturelle », avec la poésie – genre hauturier –, alors que le cinéma est perçu comme un art de masse, plutôt roturier, ce qui le rapprocherait de la prose. L'idée reçue selon laquelle peinture et sculpture, arts de l'espace, s'associeraient plus naturellement avec la poésie, écriture de l'instant, encline à la stase, qu'avec le cinéma, *medium* par essence temporel, ne fait sans doute que renforcer *l'a priori*.

Plus décisif encore est le rejet du narratif hors du champ poétique qui a tendu à s'imposer dans la postérité mallarméenne. Dans un ouvrage de synthèse célèbre<sup>6</sup>, Dominique Combe, s'attachant au système français des genres littéraires, a fait l'histoire de ce processus de divorce enclenché par certaines déclarations du poète de la rue de Rome, reprises à l'envi et systématisées par un Valéry hostile aux sorties vespérales des marquises et se refusant résolument à en écrire. Certes, ce phénomène, essentiellement français, n'est pas absolu ; il l'est d'autant moins que la poésie de langue française elle-même est loin d'avoir éradiqué le récit. Après tout, de la *Prose du*

---

<sup>6</sup> D. Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

*Transsibérien* que Cendrars publie en 1913 à *Chêne et Chien*, le « roman en vers » de Queneau paru en 1937, de celui-ci à *America* et *En Orient* de William Cliff qui datent respectivement de 1983 et 1986, la veine narrative résiste à son prétendu tarissement. Pourtant, la non-narrativité de la poésie (au moins moderne et contemporaine) reste souvent admise comme une évidence : la poésie depuis la fin du XIXe siècle serait le genre littéraire qui ne raconte pas – ou qui raconte le moins. Or le cinéma, par un processus de schématisation symétrique à celui qui expulse le récit hors de la poésie, est souvent conçu, dans l’oubli de l’existence des cinémas expérimentaux, comme un art essentiellement narratif<sup>7</sup>. Un art, donc, dont l’*alter ego* littéraire est le roman, genre narratif, qui lui a d’ailleurs fourni personnages et péripéties et lui a, en retour, emprunté ses héros, ses histoires et ses mythes. On ne compte plus les films qui *adaptent* des romans, y compris ceux réputés inadaptables, et la question même de l’adaptation, que celle-ci soit récusée ou repensée, est un passage obligé des réflexions sur les rapports cinéma-littérature. De même, on ne compte plus les novélisations. Et si l’on refuse la dignité littéraire à ces écrits qui sont souvent de simples produits commerciaux, on peut, pour illustrer la circulation du film au roman, invoquer un certain nombre d’ouvrages plus ambitieux explicitement adossés à des films. Les chercheurs ne s’en sont pas privés, qui citent volontiers *Cinéma* de Tanguy Viel, véritable *remake* romanesque du *Limier (Sleuth)* de Joseph Mankiewicz, et *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville où passe avec insistance le souvenir du *Topaz* d’Alfred Hitchcock.

Pourtant, quelque spontanée que puisse paraître l’association entre cinéma et roman, les liens tissés entre cinéma et poésie sont nombreux et divers. Depuis Iouri Tynianov, pour qui « entre le cinéma et les arts du verbe » la seule analogie « légitime » ne s’établit pas « entre le cinéma et la prose, mais entre le cinéma et la poésie », jusqu’à Serge Daney avançant l’hypothèse selon laquelle « si enfin la télé est

---

<sup>7</sup> Il est vrai que la production dominante favorise cette vision, la plupart des films racontant une histoire. Voir P.-D. Huyghe selon qui « Si rencontrant un jour une de vos connaissances à la sortie d’une salle de cinéma vous lui demandez ce qu’elle vient de voir, vous avez de fortes chances de l’entendre vous répondre qu’elle a vu *l’histoire* d’un homme ou d’une femme à qui est survenu un certain nombre d’aventures » (« Les ouvertures du cinéma », dans *Cinéma & littérature. Le grand jeu*, *op. cit.*, p. 115).

notre prose [...] le cinéma n'a plus de chance que dans la poésie »<sup>8</sup>, les proclamations d'affinités électives n'ont pas manqué. Sans accéder, sauf exception comme Jean Cocteau, au statut de cinéaste à part entière, des poètes, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Robert Desnos, Jacques Prévert, Philippe Soupault etc., jusqu'à Pierre Alferi et Jérôme Game aujourd'hui, se sont passionnés pour le cinéma, ont pratiqué les genres de la critique cinématographique et du scénario ou du « poème cinématographique », ont tiré du film des leçons techniques ou ont interrogé la spécificité de leur pratique à la lumière de son altérité. En réciprocité, nombre de cinéastes, certains eux-mêmes poètes, comme Pier Paolo Pasolini et Abbas Kiarostami, ont mis le cinéma en désir de poésie et puisé dans la bibliothèque poétique des citations, vers et fragments de vers, phrases plus ou moins insolites qu'ils ont glissés dans les dialogues, fait entendre en voix *off* ou inscrits sur des cartons. Jean-Luc Godard, au premier chef, dont le cinéma, vaste collage empruntant aux domaines les plus divers, fait une large place aux mots des poètes. Mais aussi Léos Carax qui affiche une inspiration rimbaldienne en intitulant son film de 1986 *Mauvais sang* et Jim Jarmusch qui place *Dead Man* (1995) sous le patronage d'Henri Michaux par l'exergue « *It is preferable not to travel with a dead man* », traduction de l'aphorisme original « Il est toujours préférable de ne pas voyager avec un mort ». Si Carax fait citer Char par Lise (Julie Delpy) et Aragon par Alex (Denis Lavant), s'il suscite à l'image le fantôme du poète Jean Cocteau, Jarmusch, quant à lui, baptise William Blake le personnage incarné par Johnny Depp, insère dans son film des allusions à l'œuvre du poète mystique anglais<sup>9</sup> et place à trois reprises dans la bouche de l'Indien Nobody<sup>10</sup> (Gary Farmer) des vers de Blake, extraits d'*Augures d'innocence* ou des *Proverbes de l'Enfer*. D'autres cinéastes tentent l'aventure d'une adaptation ou d'une transposition à l'écran de monuments poétiques comme Peter Greenaway s'associant à Tom Phillips pour réaliser *A TV Dante* (1989) à partir de *L'Enfer* du grand poète toscan et Derek Jarman qui s'inspire des sonnets de Shakespeare pour

---

<sup>8</sup> S. Daney, *Le Salaire du Zappeur*, Ramsay, 1988, p. 252. Cité par J.-L. Leutrat, « Deux trains qui se croisent sans arrêt », dans *Cinéma & littérature. Le grand jeu, op. cit.*, p. 58.

<sup>9</sup> Par exemple en nommant un personnage féminin, Thel, d'un nom qui renvoie au *Livre de Thel* (*The Book of Thel*).

<sup>10</sup> Dont le nom en lui-même peut fonctionner comme indice d'une inspiration poétique puisqu'il fait songer à celui dont se rebaptise Ulysse dans l'*Odyssée*.

*The Angelic Conversation* (1985), deux films dont il sera longuement question dans ce recueil.

Accueillant à la poésie, travaillant avec elle et travaillé par elle, le cinéma – un certain cinéma – ne pouvait manquer de se vouloir poétique ou d’être perçu, reçu comme tel. De fait, la critique cinématographique s’est emparée de la catégorie, usant sans réserve des formules « poète de la caméra », « poète du cinéma », « poète du documentaire » à propos de Georges Méliès, de Georges Feuillade, de Robert Flaherty et n’hésitant pas à qualifier de « poétique » le cinéma de Leos Carax, – celui aussi de Tim Burton, David Lynch ou Gus Van Sant. Sans qu’il soit toujours facile de savoir à quelle(s) particularité(s) de leurs films il est ainsi fait allusion, l’emploi des termes « poésie » et « poétique » se révélant très imprécis dans le domaine cinématographique. Si imprécis que Nadja Cohen et Anne Reverseau ont, il y a peu, tenté d’éclairer ces usages<sup>11</sup>.

Sans doute est-il admis que la passion spectatrice – et, au moins imaginativement, créatrice – des poètes, si vive dans les années dix et vingt du XXe siècle, est retombée en grande partie lors du passage au parlant pour des raisons qui ont déjà été largement explorées. Mais ce désamour proclamé est loin d’être la fin de l’histoire. Pas même la fin de l’idylle. Certes, Breton ou Char ont, l’un plus tôt, l’autre plus tard, pris leurs distances et désavoué le cinéma dont les vertus poétiques leur semblaient désormais dévoyées. Mais un Cocteau poursuit bien au-delà des années vingt son exploration d’une « poésie de cinéma » (*Orphée* et *Le Testament d’Orphée* datent respectivement de 1950 et 1960) ; Paul Eluard et Raymond Queneau offrent leurs vers à Alain Resnais, le premier pour *Guernica* (1950) qui les associe aux images des œuvres de Picasso, le second pour *Le Chant du styrène* (1959) scandé par ses alexandrins drolatiques. Les lettristes, Isidore Isou et Maurice Lemaître, passent du livre au film et forgent, pour théoriser leurs deux pratiques, les mêmes concepts d’hypergraphie puis d’art infinitésimal. Quant aux poètes qu’il est d’usage d’appeler sonores, mais dont on sait que leur souci du son n’est pas vraiment séparable d’un intérêt pour l’image – François Dufrêne est plasticien autant qu’écrivain et Henri Chopin est à la fois l’auteur de dactylopoèmes et de poèmes phonétiques –, ils sont

---

<sup>11</sup> N. Cohen, A. Reverseau, « [Qu’est-ce qui est “poétique” ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma](#) », *Revue critique de fiction française contemporaine*.

loin de se désintéresser du cinéma. A preuve, *Pêche de nuit* (1963), premier film audio-poétique, en noir et blanc, qui associe au poème éponyme de Chopin des œuvres du peintre belge Luc Peire, dont les motifs abstraits sont mis en mouvement par le cinéaste suisse Tjerk Wicky et confrontés par lui à des éléments concrets comme gouttes, bulles et filets d'eau ; ou *L'Énergie du sommeil* (1965), fruit de la collaboration de Chopin avec le peintre Gianni Bertini et le photographe Serge Béguier qui accompagnent les respirations nasales de l'audio-poète d'images de nombril respirant, de nez, de gorge, de cheveux et même d'une bouche (celle de Bertini) mâchant un steak peint en bleu.

Venu plus récemment à l'écriture, Christian Prigent, dont l'œuvre abonde en références cinématographiques, reconnaît avoir été plutôt marqué, dans ses années de formation (les années 1963-1967), par « des formes non littéraires [...] Par exemple les saccades rythmiques et les procédures tragi-comiques du cinéma burlesque [...] (Buster Keaton par-dessus tout), les films de Tati aussi : le sens de la catastrophe désopilante du phrasé, la bouffonnerie méticuleusement rhétorique, le parler énigmatiquement bruité, [autant d']influences qui sont ressorties plus tard (dans les proses d'après 1990) »<sup>12</sup>. Et lorsqu'il présente l'une de ses premières tentatives poétiques – non publiée – il la définit comme « un *King Kong* assez torrentiel, inspiré par le film de Cooper et Schoedsack »<sup>13</sup>. Ce même film est démonté et remonté par le *king kong est à new-york* de Christophe Fiat (2001), tandis qu'Ariane Dreyfus revisite, pour sa part, le western classique (celui de Delmer Daves, de William Wellman, et, surtout, de John Ford) dans *Une histoire passera ici* (1999). Véronique Pittolo mêle des souvenirs fragmentaires de films à des éléments inventés de la vie des acteurs (la plupart du temps hollywoodiens) pour fabriquer les micro-récits de *Gary Cooper ne lisait pas de livres* (2004), poèmes en prose coupée et mise en pages. Quant à Jérôme Game, il élabore les brèves proses de *Flip-Book* (2007) à partir des traces mémorielles d'images filmiques diverses et persiste, en bon « poète déplacé », à faire « entrer un

---

<sup>12</sup> Chr. Prigent, B. Gorrillot, *Christian Prigent quatre temps*, Paris, Argol, 2009, p. 46.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 83.

peu de cinéma dans la littérature »<sup>14</sup> en donnant à entendre et à lire « Fabuler, dit-il » et « H K *live* ! »<sup>15</sup>.

Bref, les poètes – un bon nombre d’entre eux, tout du moins – n’ont pas cessé d’avoir, de multiples façons, affaire au cinéma dans leur(s) pratique(s) d’écriture.

En ces années 2000 marquées, plus que jamais, par le brouillage des frontières génériques hérité des avant-gardes historiques, entre volonté d’hybridation – quand la création se fait « multimédia » – et tentatives répétées de redéfinition des champs, les collaborations entre cinéastes (ou vidéastes) et poètes (ou post-poètes) se multiplient : Liliane Giraudon et le cinéaste libanais Akram Zaatari, Jean-Marie Gleize et Eric Pellet, Nathalie Quintane et Stéphane Bérard ; certains poètes, comme Pierre Alferi et Frank Smith, s’aventurent dans le domaine du court métrage et de la vidéo<sup>16</sup> ; et on a vu apparaître des objets hybrides tels les cinépoèmes d’Alferi que Philippe Met a pu nommer OFNI (« Objets filmiques – ou quasi filmiques – non identifiés »<sup>17</sup>) ou les vidéopoèmes de Jérôme Game, qui mériteraient tout aussi bien ce nom. Les mots de Game, rongés, triturés, bégayés, s’y associent à des images, parfois fragmentées et elles aussi bégayantes, toujours non illustratives. A moins qu’ils ne se fassent eux-mêmes images comme dans le vidéopoème de 2011, *La Fille du Far West*, où, à la suite du plasticien Jean-Pierre Verna, Game rend hommage à la Paramount. Comme dans les cinépoèmes d’Alferi qui privilégient le défilement de phrases, vers et mots, en couleurs ou en noir et blanc, lisibles ou non, nets ou tremblés, souvent sans aucun accompagnement sonore, par méfiance à l’égard de « tout ce qui cherche de la “poésie” hors des mots, fût-ce dans un montage abrupt et des poses “expérimentales” »<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Les deux formules sont empruntées à J.-M. Espitallier, préface à J. Game, *DQ/HK*, Bordeaux, éditions de l’Attente, 2013, p. 11.

<sup>15</sup> « H K *live* ! », poème radiophonique, et « Fabuler, dit-il », pièce hybride entre littérature et création sonore réalisée avec le musicien Olivier Lamarche, ont été publiés sous le titre *DQ/HK* (*op. cit.*).

<sup>16</sup> Voir, par exemple, *Intime* de P. Alferi sur le Cédérom *Panoptic, un panorama de la poésie contemporaine*, Inventaire/Invention éditeurs, dont le livre homonyme, paru chez le même éditeur en 2005, puis, avec DVD, aux éditions Argol en 2013, peut être considéré comme le scénario.

<sup>17</sup> Ph. Met, « [Deffet d’enfant : la famille du cinéma alferien](#) », *remue.net*, été 2005.

<sup>18</sup> P. Alferi, « Qu’est-ce qu’un cinépoème ? », *Action poétique*, 201 « Ci. Po », septembre 2010, p. 22.

Inassignable à une période – même si l'attention critique s'est volontiers fixée sur les années dix et vingt, considérées comme son âge d'or –, irréductible aux frontières d'un mouvement – quelque vive qu'ait été la passion cinématographique des surréalistes –, la liaison entre le cinéma et la poésie se révèle donc d'une remarquable vitalité par-delà les éclipses prétendues et les désamours proclamés. Désormais plus que centenaire, elle incite à en tracer l'histoire. A en repérer, s'ils existent, les moments forts et les temps creux. A scruter ce qui a pu rapprocher (et, aussi bien, séparer) les deux « formidable[s] opérateur[s] de coupe »<sup>19</sup> que sont, chacun à sa manière propre, avec ses moyens propres d'incision et de jointure, cinéma et poésie. A explorer la variabilité des usages cinématographiques de la poésie et de ceux poétiques du cinéma, depuis le banal emprunt thématique jusqu'à la transposition – plus ou moins rêvée – de dispositifs et de procédés techniques visant à produire des *effets* de cinéma ou des *effets* de poésie, en passant par les multiples formes de la citation et de l'adaptation – détournements et distorsions inclus. A examiner comment chacun des deux arts a cherché en l'autre un outil critique – de quoi fissurer les représentations conformistes, lénifiantes, prises pour la réalité – et autocritique – de quoi remettre en cause les *a priori* sur sa nature ou son essence. Examiner, disons, comment des cinéastes ont pu puiser dans des œuvres poétiques singulières ou, plus largement, dans l'attention au fonctionnement poétique de la langue de quoi contester la prétendue vocation narrative du cinéma, affichée par tant de réalisations commerciales, tandis que des poètes ont demandé au septième art de leur fournir, entre bribes d'histoires et images ou trajectoires de corps, de quoi désaffubler la poésie, de quoi résister à la tentation poétisante – à la fois idéalisante et esthétisante.

Autant dire qu'il s'agit aussi – surtout – de prendre en compte les formes diverses que cinéma et poésie ont l'un et l'autre revêtues au cours du temps. Car, malgré les singuliers trompeurs, ni *le* cinéma ni *la* poésie ne sont immuables. Pour l'un, les mutations techniques – du parlant à l'image numérique – se sont ajoutées à la variabilité des théories (et des imaginaires qui souvent s'y cristallisent) pour accroître sa polymorphie et confronter les poètes qui s'y sont attachés à une apparence

---

<sup>19</sup> La formule appartient à Pierre-Damien Huyghe, « Le cinéma comme chirurgie » dans *Le Cinéma avant après*, Grenoble, De l'Incidence éditeur, 2012, p. 119-120.

perpétuellement changeante. C'est une évidence qu'il est bon de ne pas oublier : ce que Cendrars ou les surréalistes nomment *le* cinéma dans les années vingt ne peut pas s'identifier sans précaution à ce à quoi Henri Chopin ou Jean-Marie Gleize, qui se réfère plus volontiers à Godard qu'à Feuillade, donnent ce nom. Quant à la poésie, depuis qu'elle a cessé de se définir comme l'art de faire des vers, et s'est émancipée de toute forme *a priori*, il est devenu bien difficile d'en proposer une définition essentialiste. Conceptions existentielles qui en font une catégorie extra-littéraire et partis pris formalistes qui se refusent à la détacher d'un matériau verbal se partagent le champ. Tantôt inséparable du rêve et intrinsèquement liée à « l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image* »<sup>20</sup>, selon une tradition établie par le surréalisme, tantôt segmentation et mise en rythme d'un langage, parfois travail au corps du signifiant, ou inscription d'un corps dans la langue, *la* poésie est une notion protéiforme. La poésie moderniste des années 1910, que la critique a prétendue « cubiste », n'est pas la poésie surréaliste, qui ne saurait se confondre avec la poésie sonore, qui elle-même n'a que fort peu à voir avec ce que l'on a appelé la « modernité négative », que l'on ne peut identifier aux diverses pratiques post-poétiques apparues dans les dernières décennies.

Si l'on songe, de surcroît, que ces multiples tendances, loin de s'effacer l'une l'autre, ont chacune connu des inflexions voire des mutations qui leur ont permis de coexister de façon plus ou moins pacifique, on ne peut ignorer que les cinéastes qui se confrontent à *la* poésie ne sauraient la concevoir identiquement. Ne serait-ce que parce que leur bibliothèque poétique n'est pas la même, la mise en regard ci-après du cinéma de Philippe Garrel dont les références sont romantico-surréalistes avec celui de Jean-Daniel Pollet, lecteur de Ponge, suffirait à le prouver. La poésie filmique, en admettant qu'elle existe, ne peut donc être une. En fonction de leur temps et des partis pris esthétiques qui sont les leurs, certains réalisateurs la chercheront dans l'onirisme marqué par les thèmes comme par un travail spécifique de l'image visant à l'effet de rêve (par exemple les surimpressions et le flou), tels autres voudront la voir naître de la mise en avant des potentialités propres du *medium* : mouvements d'appareil et montage, construction de l'image par le rapport des formes et des

---

<sup>20</sup> L. Aragon, *Le Paysan de Paris, Œuvres poétiques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2007, p. 190.

couleurs, rythmes visuels, jeux de lumières et d'ombres, etc. Eminemment plastique, le « cinéma de poésie » présente alors des affinités avec la danse, ce que révèle par exemple la notion de « poésie dansante » convoquée ici même à propos des films de Man Ray. Et plus encore avec la peinture. Au-delà de la simple référence picturale avouée, quand l'image cinématographique se construit dans le souvenir d'un tableau, c'est l'attention à la matérialité ou, tout du moins, la spécificité du support audiovisuel qui s'impose alors, que ce soit par grattage et scarifications diverses de la pellicule ou par l'usage des techniques infographiques qui en sont le relais dans l'espace de la vidéo. Ainsi les interactions entre cinéma et poésie sont-elles parfois troublées par d'autres transactions, d'autres échanges, avoués ou secrets, avec d'autres arts.

C'est à une telle histoire de la relation, complexe, multiforme, qu'ont entretenue cinéma et poésie, ou, pour le dire de façon moins essentialiste, de la relation qui s'est créée entre les cinéastes et la poésie, les poètes et le cinéma que le colloque de mars 2013 souhaitait contribuer. C'est dire que cet ensemble, qui en constitue les actes, s'inscrit dans la proximité d'un certain nombre d'autres travaux critiques attachés depuis peu à analyser plus particulièrement les liens qui nouent l'un à l'autre cinéma et poésie. Ceux, par exemple, de Christophe Wall-Romana dont on peut citer le récent *Cinepoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry*<sup>21</sup> ou de Didier Coureau que sa réflexion personnelle sur Jean-Daniel Pollet a depuis longtemps confronté à ces questions et qui a dernièrement coordonné deux ouvrages collectifs centrés sur ce sujet : « Poésie en projection »<sup>22</sup>, actes des journées « Cinéma, Arts vidéo, Poésie : les images au miroir des images » et le numéro « Un cinéma de poésie » de la revue *Recherches et Travaux*<sup>23</sup>.

Donnant la parole à des poètes et des cinéastes autant qu'à des chercheurs venus des études littéraires et des études cinématographiques, cet ensemble cherche à multiplier les points de vue et les modes d'approche, ne négligeant ni l'histoire de la littérature et du cinéma, ni la poétique historique ni la critique des œuvres. En toute

---

<sup>21</sup> New-York, Fordham University Press, 2012.

<sup>22</sup> A paraître dans le n° 7, hors série, de la revue *Murmure*.

<sup>23</sup> *Recherches et Travaux*, n° 84, 2014. On pourrait citer aussi la thèse de Nadja Cohen qui revient sur les relations entretenues par les poètes des années dix et vingt avec le cinéma de leur temps. Voir *Le Cinéma et la poésie moderne (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

conscience qu'il ne peut s'agir ici que d'une succession d'« instantanés » – pour emprunter à Marc Cerisuelo une métaphore révélatrice de la difficulté à entreprendre, en l'état actuel de la recherche, une vaste synthèse qui permettrait de cartographier en synchronie les points d'intersection des deux pratiques et de suivre en diachronie les aléas de cette longue liaison.

L'organisation prend donc acte de ce qu'il y a de parcellaire, de lacunaire et d'inévitablement discontinu, voire de fragmentaire, dans cette réflexion collective. Mais, si elle ne prétend pas produire par artifice rhétorique l'impression d'une continuité sans faille, elle ne consent pas pour autant à l'émiettement.

Le premier moment s'ouvre par la traversée en accéléré de plus d'un demi-siècle de cinéma vu à travers le regard du poète Paul Louis Rossi qui, adoptant une perspective autobiographique, met en relation les films qu'il lui a été donné de voir avec les mutations connues durant ce laps de temps par *la* poésie. Se proposent, à la suite de cette sorte de « cinéjournal » zigzaguant, deux séries d'arrêts sur images. L'une attachée au moment Dada surréaliste – deux des plus marquantes parmi les avant-gardes historiques –, l'autre attentive aux modalités immédiatement contemporaines des rencontres entre cinéma et poésie. D'un côté la « poésie dansante » de Man Ray, les attitudes opposées de Soupault et d'Aragon face au nouveau *medium*, la rencontre manquée d'Eluard avec le cinéma ; de l'autre la collaboration de Jean-Marie Gleize et d'Eric Pellet, un projet de film de Frank Smith, un certain nombre d'usages singuliers du cinéma en poésie (Christophe Fiat, Pierre Alferi, Jérôme Game, Nathalie Quintane, Christophe Hanna).

Inauguré par l'examen du cas Baudelaire envisagé à la fois comme poète attentif aux ancêtres du cinéma – le diorama, le stéréoscope, le phénakistiscope – et comme source d'inspiration de divers cinéastes, un second ensemble se centre sur les emprunts réciproques, du cinéma à la poésie, et de la poésie au cinéma. Dans un sens, adaptation à l'écran de classiques de la poésie (*L'Enfer* de Dante par Peter Greenaway et Tom Phillips, les *Sonnets* de Shakespeare par Derek Jarman), réappropriation de la forme du *dastan* (*Achik Kerib* de Paradjanov), films versifiés (du *Capitaine Fracasse* d'Abel Gance à *Martin Fierro* de Torre-Nilsson en passant par *Le Chant du styrène* d'Alain Resnais), présence de textes poétiques dans les dialogues filmiques (*La Faute à Voltaire* d'Abdellatif Kechiche et *Folle Embellie*, de Dominique

Cabrera). Dans l'autre, effets de cinéma en poésie (par exemple, dans un poème de Paul-Marie Lapointe) et « novellisation poétique » (*Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard par Jan Baetens).

Enfin une troisième série de réflexions s'attache à définir ce que pourrait être un « cinéma de poésie » – ou, dit autrement, une poésie propre au cinéma. Parfois en appui sur l'ensemble d'une œuvre comme celle du réalisateur grec Stavros Tornos, parfois étayées par une sélection d'exemples significatifs qui peuvent être empruntés à une filmographie unique – celle du documentariste américain Robert Gardner – ou à plusieurs – celles de deux cinéastes aussi sensibles à la poésie que Philippe Garrel et Jean-Daniel Pollet –, ces contributions s'attachent à cerner les modalités diverses du travail de poésie au cinéma. D'autres explorent le lyrisme ou la poésie cinématographique à partir de concepts tels celui de catastrophe ou d'immonde. Dans un cas, la poésie cinématographique s'inscrit dans la continuité des poétiques de la laideur voire de l'horreur, si présentes au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans l'autre, il s'agit de définir un « lyrisme catastrophique » qui trouve son origine dans la subversion dadaïste tout en excédant les limites historiques de cette avant-garde paradoxale pour révéler « la catastrophe fondatrice de toute création authentique ».

On le voit, les corpus filmiques et poétiques convoqués sont divers. Comme sont diverses les approches. Souhaitons que ces études permettent ainsi d'éclairer, sans partialité excessive et sans trop de schématisme, la teneur et les modalités des rapports qui ont pu s'établir entre cinéma et poésie. Souhaitons surtout que, dans les intervalles qu'elles ménagent, elles appellent d'autres textes qui contribueront à leur tour à tracer une histoire faite de fascination et, parfois, de répulsion, d'emprunts multiformes et de transactions diverses. Une histoire à reconfigurer sans cesse parce qu'elle est toujours en devenir...