



- Marion Poirson-Dechonne

## Synthèse

Au terme de ce colloque, un réseau d'échos se constitue à partir de la diversité des voix et des sujets. Des liens souterrains se tissent d'une communication à l'autre, des thématiques entrent en résonance, un dialogue s'établit entre chercheurs des différentes disciplines. A travers la diversité, on observe l'émergence d'un certain nombre d'axes et références communs. En premier lieu, force est de constater que les interrogations sur la place du cinéma au sein de la hiérarchie des arts révèlent que les avant-gardes ont manifesté un intérêt précoce pour ce dernier, censé rompre avec la culture bourgeoise. Un retour sur l'histoire laisse entrevoir que sa dimension narrative, ressentie comme hégémonique, a étouffé d'autres potentialités, et que la poésie a pu constituer un point de jonction essentiel entre cinéma et littérature, les poètes ayant perçu de manière prégnante l'évidence de ce lien. Le cinéma a nourri la poésie, et continue à le faire, une interaction qui se développe, de façon irrégulière, depuis les années 1920.

On peut même considérer que certains poètes, comme Baudelaire, se sont montrés des précurseurs dans ce domaine. Ioan Pop-Curseu montre qu'en dépit de son aversion pour la photographie, l'auteur des *Fleurs du mal* a manifesté un intérêt particulier pour les inventions de son siècle, qui relevaient du domaine de l'optique et du pré-cinéma. Leur utilisation dans le domaine du spectacle, en particulier celle du diorama, du stéréoscope et du phénakistiscope l'a fasciné. Dans *Les Paradis artificiels*, Baudelaire a décrit les hallucinations provoquées par les drogues en des termes qui pourraient évoquer le dispositif de projection cinématographique. Ses successeurs, dadaïstes et surréalistes, ont réagi de diverses façons, en écrivant des critiques ou des billets d'humeur, parfois en passant derrière la caméra. Il existe en effet une profonde accointance entre les thématiques développées par le surréalisme, le rêve, la magie, et le cinéma qu'on dit poétique.

La dimension politique, qui s'enracine dans la poésie antique, en particulier chez Ovide et Virgile, et a été réactivée par le romantisme, se retrouve bien au-delà, chez les cinéastes comme chez les poètes. Elle s'avère fondamentale dans le surréalisme, quel que soit son *medium*, et renforce le lien établi entre cinéma et poésie, que réaffirme la poésie contemporaine. Les pratiques poétiques de Jean-Marie Gleize, prolongées par le travail vidéographique d'Eric Pellet, se réfèrent à des sujets contemporains, comme Tarnac, tandis que Frank Smith, dans *Guantanamo*, questionne la politique carcérale des Etats-Unis, ou interroge dans *Le Film des questions* les traces sur le paysage des meurtres d'un tueur de masse.

Ainsi, dans le courant des années 1920, une circulation s'est établie entre les différents arts. Parfois, les poètes divergent dans leur approche du cinéma. Philippe Soupault a écrit des billets-poèmes qui reflétaient son refus de tout discours critique. Il s'est abstenu de résumer les films, jugés par lui moins importants que la trace mnésique qu'ils laissaient dans l'esprit du récepteur/poète. Son indifférence pour le *medium* cinématographique s'est exprimée à travers sa pratique de la « critique synthétique », courante chez les surréalistes. Ses billets d'humeur refusaient toute approche théorique ou technique ; leur dimension lyrique, leur usage de la métaphore proclament un effacement de la frontière entre écriture créatrice et écriture critique, et mettent l'accent sur l'interprétation subjective de leur auteur. Louis Aragon, en revanche, a apprécié le cinéma pour son aptitude à la représentation de l'homme

moderne, du fait de son refus de toute psychologie romanesque et de son approche quasi behavioriste de l'humain. Le poète a analysé les fondements de l'esthétique cinématographique en se focalisant sur le gros plan, dont les capacités de défiguration hallucinatoire pouvaient produire un sentiment de répulsion ou satisfaire la pulsion scopique. En définissant ce qui constituait la cinégénie, Aragon mettait l'accent sur la capacité du cinéma à manifester l'étrangeté des choses, et montrait comment ce dernier pouvait rejoindre la poésie, par sa puissance de révélation et de déréalisation. D'un autre point de vue, l'approche de Benjamin Fondane, critique, théoricien et poète, passant derrière la caméra, se révèle, comme l'a montré Olivier Salazar-Ferrer, particulièrement originale. Les catastrophes filmées par le cinéma constituent pour Fondane « l'équivalent visuel de la libération poétique du langage. » La métaphore du naufrage emblématisait chez lui l'effondrement logique et verbal des représentations qui traduisaient celui du monde socioculturel. Comme l'ont fait Germaine Dulac, Louis Delluc, ou Jean Epstein pour exalter la spécificité du cinéma, Fondane s'est appuyé sur la faiblesse technique de ce dernier, cette mutité interprétée alors comme une vocation au silence, un silence que Fondane, pour sa part, interprétait comme une suspension du langage ; il voyait dans le cinéma muet une équivalence de la subversion dadaïste de ce dernier. *Entr'acte*, de René Clair, a constitué pour Benjamin Fondane une véritable révolution technologique. Il a mis en application sa notion de film pur en réalisant *Taratara*, dont la dimension à la fois tragique et burlesque visait à exprimer le désir de subversion sociale. Ses successeurs ont cherché à produire une poésie cinématographique au caractère libérateur et transgressif. Antonin Artaud, autre poète, entretient des liens étroits avec le cinéma. À l'inverse, le cinéaste Man Ray produit des films dans lesquels la poésie apparaissait étroitement liée à la danse. De nos jours, cinéma, vidéo et poésie ne cessent de dialoguer : la poésie, en particulier dans ses formes les plus récentes, s'est emparée de la vidéo et des nouvelles technologies pour interroger sa pratique et renouveler l'approche du langage poétique.

Ainsi, ces deux arts n'ont cessé de dialoguer, en mettant en place des stratégies discursives, ou en élaborant des dispositifs, une recherche qui va bien au-delà de la reprise thématique, du mimétisme. Le chercheur italien Luigi Magno s'est intéressé à ces diverses interactions, en montrant comment la poésie dialoguait de

façon efficace avec le cinéma. Christophe Fiat, dont l'œuvre multiplie les références au septième art, a cherché à démystifier les spectacles hollywoodiens en adaptant *King-Kong* de façon quelque peu iconoclaste. Il a recréé un pseudo-scénario, qui procédait de façon fragmentaire, par le démontage suivi du remontage du texte filmique, dont il conservait des bruitages. Il a fait de même avec *Batman*. Une des tendances de la poésie contemporaine se centre sur le cinéma. Jérôme Game, Jean-Marie Gleize, Frank Smith (deux d'entre eux participaient à ce colloque) ont exploré les liens entre ces deux arts, en créant des œuvres hybrides. L'écriture de Jean-Marie Gleize, dans *Film à venir*, adoptait le ton et l'allure d'un scénario. Il y a questionné les images, mais aussi le rôle joué par l'écran noir. La vidéo d'Eric Pellet, *Noir-écran*, entre en correspondance avec le texte de Jean-Marie Gleize. Le cinéma y apparaît comme un moyen d'investigation privilégié du monde de l'art.

D'autres approches suscitent l'intérêt des chercheurs, comme celle de Nathalie Quintane, qui, avec *Mortinsteinck*, a écrit un livre à partir d'un film. Peut-on le rapprocher des « novellisations poétiques » de Jan Baetens, en particulier dans son adaptation de *Vivre sa vie* de Godard ? Très différente de la démarche précédente, celle de Bérard produit un film en apparence raté, qui s'approprie le statut d'objet d'art sans pour autant correspondre aux critères de ce dernier. L'œuvre d'art n'est plus perçue comme un objet clos mais doit être repensée comme faisant partie d'un réseau, le livre et le film relevant d'un même dispositif. De même, Jérôme Game et Pierre Alferi divergent dans leur démarche. Alferi a conservé une dimension narrative, dans un récit mis en scène dont le travail du son, constitué de musique, dialogues et bruits s'avère proche du filmique, tandis que Jérôme Game s'est attaché dans ses vidéopoèmes à déconstruire et disséminer les effets narratifs, évacuant les références mimétiques. Il a exhibé les opérations techniques, défait la langue et son fonctionnement narratif. Au Canada, Paul-Marie Lapointe, d'une autre manière, a transposé dans ses poèmes des effets cinématographiques. Dans son œuvre, Sylvano Santini a isolé la dimension performative de l'adaptation de procédés filmiques à l'écriture. Le lecteur est invité à prendre conscience de ces effets, et à les reconnaître, grâce au pacte que l'auteur conclut avec lui. Ces « actes de visibilité », selon les termes de Santini, imaginés par Lapointe s'apparentent à un parcours optique, qui rappelle la manière dont le cinéma règle l'apparition des choses par le biais du montage, tandis

qu'à d'autres moments, son travail d'écriture évoque le plan-séquence. Tous ces procédés, loin de s'avérer gratuits, sont mis au service d'une critique politique et sociale.

Inversement, le cinéma s'est approprié la poésie en usant de diverses pratiques et procédures, comme l'allusion, la citation ou l'adaptation. Toutefois, même si la poésie paraît renvoyer à la quintessence du cinéma, qu'elle s'attache à restituer, l'adaptation de poèmes s'avère relativement marginale, en regard de celle des romans ou des pièces de théâtre, en raison de la prédominance du narratif (le rejet de ce dernier devenant du coup l'une des caractéristiques essentielles d'un cinéma défini comme poétique). Certains poètes, plus que d'autres, trouvent au cinéma une place privilégiée. Des vers de Yeats ou de Paul Valéry (*Le Vent se lève*, de Miyazaki, cite à deux reprises le final du *Cimetière marin*) deviennent des titres de films. Dante, Shakespeare, Keats, Robert Browning, et, pour la France, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, nourrissent le cinéma. Il semble que quelque chose de la pensée baudelairienne subsiste dans la « poétique de l'immonde » présente chez certains cinéastes. Umberto Eco a écrit l'histoire de la laideur. Baudelaire, dans « Une charogne », sublimait les sujets les plus atroces en leur conférant une dimension poétique. Ce n'est donc pas un hasard s'il a inspiré le cinéma qui y fait abondamment référence. Chez Germaine Dulac, il devient la lecture favorite de l'héroïne de son film, *La Souriante Mme Beudet*. La réalisatrice y fait aussi allusion dans un carton de son film *L'Invitation au voyage*. Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Agnès Varda, François Truffaut, mais aussi Anne-Marie Miéville, Bruno Gantillon, Joseph Larraz, ont tous cité Baudelaire.

Man Ray, pour sa part, a adapté *L'Etoile de mer* de Desnos, en puisant plutôt, comme l'a montré Cornelia Lund, des fragments dans l'œuvre du poète. Il reprend dans son film les stratégies des poètes surréalistes, combinant l'image et le texte sur le mode associatif. Un autre film, *Les Mystères du château du dé*, proclame son inspiration mallarméenne. Le choix de ce poète ne doit rien au hasard, Mallarmé ayant, comme Rimbaud, rompu avec ses prédécesseurs, et joué un rôle déterminant dans l'évolution de la théorie poétique. Le film cite des vers du poète, s'exprime par métaphores, joue sur les mots, devient « ciné-poème ».

On constate par ailleurs qu'un certain nombre de poètes ayant inspiré les cinéastes sont ceux du rêve, Novalis, Nerval, qui préfiguraient le surréalisme, ou ceux de la transgression et de l'invention poétique, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Le rêve présente bon nombre d'affinités avec le cinéma, dont le dispositif, analysé par Christian Metz dans *Le Signifiant imaginaire*, offre une très forte dimension onirique. Le motif du rêve apparaît dans bon nombre de films, chez des cinéastes en lien avec le surréalisme, comme Buñuel ou Dali, et chez Alfred Hitchcock dans sa période en relation avec l'inconscient et la psychanalyse, mais pas seulement. Fellini, Resnais, Kurosawa, Amenabar et bien d'autres ont tenté de filmer le rêve.

Mais le cinéma de fiction n'a pas l'apanage de la citation poétique. Certains documentaires, comme ceux de l'école documentariste anglaise, ont aussi usé de ce procédé. Le film *Coal Face*, d'Alberto Cavalcanti, montre des images des mineurs et de la mine, tandis que l'on entend, en voix *off*, le poème d'Auden mis en musique par Britten. En France, *L'Or et le plomb* se termine par un poème de Max Pol Fouchet.

Parfois, ce sont des formes poétiques que le cinéma s'efforce de transposer en images. Le langage discontinu des premiers temps du cinéma a renoué singulièrement avec l'épopée, qui, comme lui, a privilégié l'asyndète. De façon consciente, certains cinéastes ont mis en évidence cette similitude, Ainsi, Torre-Nilsson, dans *Martin Fierro*, a pris le relais de la poésie orale en adaptant un célèbre poème argentin, et Paradjanov avec *Achik Kerib* de Lermontov, devenu un récit sous la plume de l'écrivain russe, a semblé renouer avec la forme poétique du *dastan* (forme originale du conte qui a inspiré Lermontov), par une écriture faite de juxtapositions, destinée à faire éclater la logique narrative. D'autres stratégies se sont manifestées, comme celles de Derek Jarman ou de Peter Greenaway. Ce dernier, a adapté avec Tom Phillips *L'Enfer* de Dante, dans un téléfilm dont le titre, *A TV Dante*, se substituant à celui du poète italien, rappelle l'écart entre les deux *media* et le rôle joué par l'adaptation. Derek Jarman, pour sa part, a essayé de produire une équivalence filmique des *Sonnets* de Shakespeare.

La tentative de Greenaway s'accorde à sa pensée sur le cinéma, et revisite une polémique soulevée vers 1917 par un scénariste anglais, Elliott Stammard, qui avait défini l'essence de ce dernier par le recours à l'image de l'écriture poétique et le rejet du narratif, une tendance que l'on retrouve chez bon nombre de cinéastes férus de

poésie. Greenaway, pour sa part, considère que le cinéma n'a rien inventé depuis les années 1920, et tente de renouer avec des potentialités que la prééminence du narratif a contribué à reléguer aux oubliettes. Il a tenté de prolonger la réflexion sur la relation entre le texte et l'image au sein du médium cinématographique, en expérimentant diverses stratégies. Le cinéaste s'est attaché à mettre en scène la tension entre le texte d'origine et la réception contemporaine, n'hésitant pas à recréer l'équivalence filmique des notes en bas de page. Il a fait le choix délibéré de l'antiréalisme, conscient que son étrangeté mettrait en évidence la fulgurance poétique, a usé de divers procédés et multiplié les recherches formelles, en traitant l'écran comme un support pictural, tandis qu'il rendait hommage à deux figures importantes du pré-cinéma, Marey et Muybridge.

Ces diverses tentatives illustrent un des aspects importants de l'interaction qui se noue entre cinéma et poésie, à savoir l'appropriation de formes d'écriture poétique par ce dernier. Cette tendance se manifeste non seulement par le langage visuel du film, mais aussi par sa matière sonore. Au-delà de la manière dont il s'est emparé de la forme globale et des sujets des poèmes, en mimant des types de constructions, comme celle des chants amébées, de l'épopée ou du haïku, il a abordé d'autres secteurs de la poésie, en créant des équivalents au langage poétique, comme les rimes visuelles ou les effets de rythme. Mais cette appropriation de l'écriture poétique passe aussi par le dialogue, qui présente des essais de versification. Certains films utilisent des vers existants (on l'a vu dans les cas d'allusion, citation ou adaptation). D'autres, au contraire, se sont efforcés de créer un dialogue versifié original.

Déjà, le cinéma muet présentait des intertitres poétiques, en particulier pour la répartition typographique. Dziga Vertov, Gabriele d'Annunzio, Marcel L'Herbier ou Carl Mayer en ont fait usage. Mais, comme l'a montré François Amy de La Bretèque, on trouve aussi des exemples précis de dialogues versifiés. Celui du *Capitaine Fracasse*, adaptation du roman de Théophile Gautier, d'Abel Gance, permet une mise à distance ironique. Alain Resnais a fait appel à des poètes pour deux de ses films. Il a demandé à Paul Eluard le commentaire de *Guernica*, et à Raymond Queneau celui du *Chant du styrène*.

Ces tendances sont réinvesties à travers d'autres procédés, d'autres procédures, comme celle des dialogues de cinéma initiée par Pier Paolo Pasolini. Le

cinéaste poète a construit une théorie sur le langage et plus particulièrement le langage oral, qui puise dans une dimension oubliée, archaïque, et émerge lorsque les langues de culture échouent à exprimer l'expérience sensible. Pasolini a assigné à la poésie la fonction d'inventer une forme culturelle du langage capable de renouer avec l'énergie, l'authenticité et la dimension instinctive de l'oralité. Le *pasticciccio* pasolinien a privilégié une forme intertextuelle et plurilingue du langage, au détriment de sa forme pétrarquisante. Les dialogues de ses films expriment cette dimension qu'il a théorisée dans ses écrits. On la retrouve chez d'autres cinéastes, comme Abdellatif Kechiche, auteur de *La Faute à Voltaire* (2000), qui ont fait de la poésie un point de jonction entre langage et politique. Depuis cette œuvre, l'intérêt de ce réalisateur pour la poésie ne cesse de se manifester. *Vénus noire* (2010) renvoie, par son titre, à Baudelaire. Dans *La Faute à Voltaire*, Abdellatif Kechiche, soucieux d'intertextualité, a réutilisé la dimension polysémique et métaphorique des poèmes cités par ses personnages, en rupture avec la violence du contexte dans lequel ils étaient proférés, car ils ouvraient à d'autres mondes, tant culturels qu'intérieurs. Ses films ont mis en évidence la territorialisation par le langage, ainsi que sa dimension réflexive, politique et sociale.

Mais que faut-il entendre, en définitive, par la notion de cinéma poétique, et à quelle conception du cinéma et de la poésie ce dernier fait-il référence ? Stavros Tornes, Robert Gardner, Paradjanov, Steve Mac Queen, Tomas Alfredson, Philippe Garrel ou Jean-Daniel Pollet, qu'ont en commun ces cinéastes, si ce n'est une forme particulière de poésie ? Comment le cinéma devient-il poétique ? Ses liens avec la poésie, comme on a pu le voir, empruntent différentes voies, correspondent à diverses définitions, ou divers traits du langage poétique.

Un premier point concernerait la réflexivité. Comme la poésie, le cinéma se réfléchit, réfléchit les autres arts, réfléchit sur lui-même et sur eux, met en évidence leur interaction, tente de construire des passerelles, des points de suture, sans pour autant nier les écarts. Comme la poésie, il affiche un lien avec la magie, met les choses en correspondance. Comme elle, enfin, il présente des accointances avec l'univers onirique, jouant sur des effets de condensation, ou de déplacement. On retrouve certaines de ces tendances chez l'anthropologue Robert Gardner, et dans l'univers du documentaire, parfois proche de la poésie. *Forest of Bliss* met l'accent sur

la raréfaction de la parole, créant un univers sonore indéchiffrable, proche de l'incantation, et crée des accords rythmés entre les formes visuelles et sonores. *Deep Hearts*, comme le précédent, déréalise les faits et les êtres, renoue avec les principes fondateurs du langage poétique, et des thématiques mythologiques, universelles et archaïques. Ces films renvoient à une conception plus figurale que figurative des images, font du cinéaste un voyant, et constituent les images filmiques en *alter ego* des images poétiques. Stavros Tornes, considéré comme le poète du cinéma grec, s'attache à associer idées, symboles personnels, souvenirs primitifs, magie, figures mythiques ou allégories pour faire émerger le matériel des rêves. Il tente de métamorphoser la réalité par le biais du cinéma, de transformer des pensées poétiques en images cinématographiques. Ainsi, des liens se nouent entre ces cinéastes, pourtant si différents, par l'appréhension d'un univers poétique, ou d'une pensée. Sergueï Paradjanov restitue la sensation de rêve par l'esthétique du collage, qui renvoie aussi au monde de l'épopée. Il joue avec le motif du regard et de la cécité, en revisitant le motif du poète voyant. Son cinéma touche à la poésie par la notion d'énigme et de mystère, de signe et de sens. Il crée des correspondances par l'usage de la métaphore et des synesthésies si chères à Baudelaire et à Rimbaud. Philippe Garrel et Jean-Daniel Pollet ont en commun la réflexion sur la relation entre écriture poétique et écriture filmique. Ils se sont attachés à construire une poésie cinématographique à la fois volontaire et involontaire, s'interrogeant sur la manière dont l'image poétique pouvait entrer en correspondance avec l'image filmique. Ils ont tenté de métamorphoser le réel au travers d'un processus créatif, tant sonore que visuel. Le premier apparaît proche de Nerval et du surréalisme, le second de Francis Ponge, mais aussi de Ritsos, Baudelaire et Rimbaud. Garrel ressent le cinéma comme un univers tissé de rêve et d'hypnose, proche de l'expérience surréaliste. Les titres de ses films, issus de processus d'écriture automatique liés à l'inconscient, y renvoient. Il fait fusionner références cinématographiques et poétiques, dans une forme plastique qui fonctionne comme un révélateur de l'onirisme. Jean-Daniel Pollet transcrit le monde de Ponge en images et en sons. De nombreux cinéastes ont contribué à transfigurer le réel. Deux d'entre eux, Steve Mac Queen et Tomas Alfredson, ont repris à leur compte le désir de sublimation baudelairienne par une poétique de l'immonde. Le premier sacralise l'impur dans *Hunger*, créant une forme de poésie

iconoclaste, proche de l'Arte povera, pour faire naître une émotion plastique. Le second s'est attaché à dépasser le réel par la création d'une forme poétique permettant le passage du noble à l'ignoble. Il a mis en évidence, à travers l'horreur, la beauté du laid, qu'ont promue Caravage et Goya, et a transfiguré le réel par l'esthétique.

Ainsi, de nos jours, la poésie tend parfois à s'échapper du livre pour subir des métamorphoses, user de nouveaux langages, investir d'autres supports, dont l'écran de cinéma (et ses avatars) constitue l'un des plus propices à l'inventivité et au dialogue.