

École Nationale Supérieure Louis Lumière

Mémoire de fin d'étude – section Cinéma

Patrick Boujard

Promotion 2006

CINÉMA ET POÉSIE : *RENCONTRE(S)*
AU-DELÀ DES IMAGES

– Mémoire de fin d'étude réalisé sous la direction de M. Gérard Leblanc –

Juin 2006

École Nationale Supérieure Louis Lumière

Mémoire de fin d'étude – section Cinéma

Patrick Boujard

Promotion 2006

CINÉMA ET POÉSIE : *RENCONTRE(S)*
AU-DELÀ DES IMAGES

– Mémoire de fin d'étude réalisé sous la direction de M. Gérard Leblanc –

Juin 2006

RÉSUMÉ

Sans doute n'a-t-on pas fini de voir dans le cinéma, cet art « impur », le développement possible d'autres formes artistiques : dès ses origines, le théâtre et le roman surent s'emparer de lui, puis vinrent les arts plastiques, plus tardivement la bande dessinée... Mais étonnamment, à travers près d'un siècle de théorisation sur le cinéma, la tentative de nouer des liens entre poésie et cinéma demeure extrêmement marginale. À quoi cette déficience serait-elle due ?

Il est pourtant aisé de dire d'un film qu'il est « poétique », simplement par un premier lien en apparence évident pour chacun : la poésie crée des images, que le cinéma saurait forcément reproduire. C'est en réalité beaucoup plus complexe ; comment cet acte d'écriture, cette symbolisation par les mots abstraits peut-elle être créatrice d'images ? Peut-être s'agirait-il aussi d'envisager la proposition inverse : comment le cinéma, par nature imagé, peut-il atteindre ce potentiel d'abstraction de la poésie ?

Il apparaît que le cinéma, par le mimétisme évident qu'il entretient avec le réel, appuyé par une utilisation quasi-uniquement narrative et réaliste, n'est pas – n'est plus ? – de nature poétique. S'il a été à une époque peut-être possible de croire en cette capacité à susciter des représentations *au-delà des images*, un siècle de pratique normative a su façonner une image *a priori* unique du cinéma, fondamentalement « anti-poétique », ainsi qu'une expérience spectatorielle toujours reconduite, certes confortable mais absolument passive et inadaptée à la représentation poétique.

Toutefois l'histoire du cinéma semble témoigner d'une permanence de courants parallèles recherchant au contraire non plus l'accomplissement de la narrativité et de l'expression, mais une ouverture à l'expressivité, à la signification plutôt qu'au sens. Aussi serait-il possible d'envisager l'existence d'un « cinéma poétique » en marge du cinéma dominant, et entre ces deux formes opérer une division comme la littérature a su le faire entre la poésie et le roman.

Peut-être serait-il alors nécessaire de penser la poésie dans cette direction, interroger ses régimes de représentation et la fonction du lecteur ; puis revenir au cinéma, et questionner des équivalences, des adaptations éventuelles. Et tirer quelques conclusions qui seraient les premières bases d'un travail pratique.

ABSTRACT

Undoubtedly we did not finish seeing in the cinema, this art "impure", the possible development of other artistic forms : as of its origins, the theatre and the novel could seize him, then came the visual arts, more tardily the comic strip... But surprisingly, through nearly one century of theorization on the cinema, the attempt to tie up links between poetry and cinema remains extremely marginal. With what this deficiency would be it due?

It is however easy to say of a film which it is "poetic", simply by a first seemingly obvious bond for each one : poetry creates images, that the cinema could inevitably reproduce. It is actually much more complex; how this act of writing, this symbolization by the abstract words can be creative images? Perhaps would also be a question it of considering the opposite proposal: how the cinema, constituted of images, can reach this potential of abstraction of poetry?

It appears that the cinema, by the obvious imitation that it maintains with the reality, supported by a use quasi-uniquement narrative and realistic, is not - is not any more? - of poetic nature. If it were at one time perhaps possible to believe in this capacity to cause representations beyond the images, one century of normative practice knew to work an image a priori single of the cinema, basically "anti-poetic", as well as an always renewed experiment spectatorielle, certainly comfortable but absolutely passive and unsuited to the poetic representation.

However the history of the cinema seems to testify to a permanence to parallel currents seeking on the contrary either the achievement to the narrativité and the expression, but an opening to the expressivity, the significance rather than with the direction. Also it would be possible to consider the existence of a "poetic cinema" in margin of the cinema dominating, and between these two forms to operate a division like the literature knew to do it between poetry and the novel.

Perhaps it would be then necessary to think poetry in this direction, to question its modes of representation and the function of the reader; then to return to the cinema, and to question possible equivalences, adaptations. And to draw some conclusions which would be the first bases of a practical work.

INTRODUCTION

Aussi bien de par sa naissance tardive que par sa nature, le cinéma a incarné, dès ses origines, le lieu privilégié d'adaptations et d'influences diverses. Sous l'égide du théâtre et du feuilleton romanesque tout d'abord, puis de la photographie, du roman, de la peinture, ..., le cinéma a peiné à prendre son autonomie, à s'inventer un langage.

Deux positions, quasi-antagonistes et qui pourtant cohabitent, jusque parfois dans les écrits d'un même auteur, marque de leurs réminiscences plus d'un siècle d'écrits sur le cinéma : la défense de celui-ci comme « art de la synthèse », et le cinéma comme discipline autonome, au langage propre.

L'on peut en effet, à travers l'histoire du cinéma, constater une certaine permanence des théories qui considèrent le cinéma comme l'« art de l'emprunt » aux autres arts, un art tout à la fois « impur » (Bazin), enfant des autres arts (Godard), ou même synthèse, somme, art total (Eisenstein). Selon les théories, ces « emprunts » relèveraient non seulement de la nature-même du cinéma – né du théâtre, du roman, de la peinture, de la photographie, ..., art de l'image et du développement dans le temps, il serait ontologiquement un art du « métissage » –, mais seraient également bénéfiques à son développement¹. D'autres cinéastes et théoriciens vont plus loin, et déclarent le cinéma « somme » de ses prédécesseurs, et incarnerait leur « dépassement » et leur « aboutissement ».

Toutefois en contrepoint de ces théories, il s'agit également de remarquer la grande méfiance inhérente à l'égard des inspirations, des adaptations et autres croisements. Combien d'études, d'écrits critiques sur le « théâtre filmé », la musique au cinéma, la narration et l'énonciation littéraire dans le scénario, ou encore la photographie et la peinture et leur influence sur l'image ? Les emprunts ne sont donc pas sans poser problèmes, et en particulier à ceux qui défendent l'idée d'un langage propre au cinéma, d'une « spécificité cinématographique ». Il y a, chez ces derniers, l'idée que les différentes disciplines artistiques mises en présence auraient tout à perdre lors de ces rencontres.

Au milieu de ces réflexions, un art semble demeurer quelque peu oublié : les théories sur les éventuels liens entre cinéma et poésie son rares, et méconnus. Une tendance historique du cinéma a fait de lui un art de la narration et du sens ; réalité que nous ne saurions critiquer, mais qui nous amène à le considérer comme « anti-poétique ». Toute relation seraient-elle inenvisageable ?

Mû par un amour de la poésie et par une pratique occasionnelle de celle-ci, en même temps que par une activité d'opérateur et réalisateur, cette « faille » nous a paru pouvoir être comblée.

Aussi nous a-t-il paru essentiel d'organiser de rencontres virtuelles entre ces deux arts, et interroger ce que le cinéma pourrait avoir de poétique. Mais pour cela il nous a fallu interroger ce que pourrait-être la poésie, ses modes de représentations, ainsi que la place laissée au lecteur.

Ces premiers questionnements guideront notre première partie, dans laquelle nous reviendrons sur les grandes conceptions de la poésie, et avanceront une hypothèse : la poésie

¹Voir BAZIN André, *Pour un cinéma impur*, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition du Cerf, coll. 7^e art, Paris, 1985.

est l'art de la représentation incomplète, et, de fait, de l'investissement sensible du lecteur. À la lumière de ces considérations, nous envisagerons une « transposition » au cinéma de ces idées.

Notre seconde partie envisagera quant à elle un éventuel passé de nos conceptions. Il s'agira donc d'interroger l'histoire du cinéma, et de distinguer en elle les démarches qui pourraient se rapprocher de la nôtre, et voir en quoi les directions divergent.

Enfin nous conclurons notre étude par une approche pratique, qui nous permettra d'organiser la rencontre entre les deux arts, sous la dénomination de *Cinésie*.

PREMIÈRE PARTIE

**POÉSIE ET ART CINÉMATOGRAPHIQUE :
DES CONVERGENCES POSSIBLES...**

Il s'agirait donc de penser le cinéma à la lumière de la poésie.

Mais qu'est-ce au fond que la poésie ? Une définition est-elle envisageable ?

Au vu de la multitude de démarches, d'expériences que la poésie nous propose à travers les siècles, et les réflexions théoriques diverses, il apparaît délicat de réunir sous une même enseigne ces diverses manifestations et opinions.

Sans doute la poésie, avec plus de force encore que les autres arts, affirme son refus de se conformer à la triste unicité d'une définition. Comme nous l'évoquerons en ouverture de cette partie, la poésie, en tant qu'expérience subjective – de l'artiste comme du lecteur – est l'affirmation d'un ressenti intime ; et sans doute doit-on considérer autant de poésies que d'écrivains de poésie, que de lecteurs de poésie.

Néanmoins ce flou entourant le corps de la poésie apparaît dans cette étude comme un voile qu'il s'agit, d'une manière ou d'une autre, de lever. Nous réunirons dans un premier temps ce qui pourrait constituer le fait poétique, et ainsi de tenter une approche définitoire qui nous permettra un temps de dépasser ce problème. Il n'en demeure pas moins que cette « définition », si elle ne nous est pas absolument personnelle, apparaîtra à certains sinon erronée, du moins lacunaire.

Dans cette entreprise de définition personnelle, nous nous appuierons tout d'abord sur quelques nécessaires considérations générales d'ordres historiques et esthétiques. Nous aborderons les deux grandes orientations classiques de la poésie, entre expression littéraire d'idées – la poésie jouant le rôle d'ornementation du discours – et musique – la poésie considérée comme un art de l'oralité, où les mots valent surtout pour l'expressivité de leur sonorité. Entre ces deux voies, empruntant à l'une la nature littéraire, et à l'autre la recherche purement expressive de la musique, nous en viendrons à définir une troisième direction, sans doute la plus représentée aujourd'hui : une poésie du retrait du sens au profit de la signification. Si le sens ne disparaît jamais totalement, il demeure assujéti à l'expressivité des mots, à ce que nous appellerons leur signification, qui est autant due aux mots eux-mêmes qu'à leurs interactions.

Nous en viendrons à considérer la poésie comme créatrice d'images du monde, des images au-delà des mots, des images virtuelles que seul le plein investissement du lecteur peut concrétiser. Dans cette représentation du monde par des images nées des mots, représentation que nous qualifierons d'incomplète, nous verrons la manifestation de l'essence poétique.

Le cinéma quant à lui apparaît comme un art de l'image, par évidence. Mais nous avançons l'hypothèse que s'il lui est possible de proposer une « re-présentation poétisée du monde », celle-ci ne lui est en aucun cas essentielle, au contraire : par un mimétisme premier dans la reproduction du réel, le cinéma offre une expérience qui ne nécessite en rien un investissement sensible dans le film. Cette « re-présentation poétisée » ne pourrait être atteinte que par un travail singulier sur le langage cinématographique, un travail manifeste aux yeux du spectateur, au même titre que tout travail sur le langage en poésie est manifeste, loin de toute transparence. Un travail qui permettrait l'investissement nécessaire du monde des images par l'esprit et la sensibilité du spectateur.

Enfin nous aborderons donc la question selon nous centrale du spectateur de cinéma. Nous avançons l'idée que si le cinéma peut être poétique c'est par l'incomplétude de la représentation, qui fait du lecteur un sujet frustré qui, pour combler cette frustration, investirait et s'approprierait le monde des mots et comblerait la faille de la représentation. Le travail manifeste sur le langage cinématographique évoqué plus haut, en changeant la position spectatorielle, permettrait cet investissement créatif.

Chapitre 1

POÉSIE ET TRAVAIL POÉTIQUE

1. Esquisser une définition ?

Poser une définition de la poésie n'est pas sans problème. Comme tous les arts, fondée sur une pratique personnelle et une expérience spectatorielle chaque fois unique, la poésie peut s'appréhender de diverses manières, forcément lacunaires et subjectives. Dans son ouvrage de vulgarisation¹, Jean-Louis Joubert annonce dès son introduction la difficulté d'une telle entreprise. Le livre s'ouvre sur une longue suite de citations, extrêmement diverses et plus ou moins contradictoires, qui aboutit sur cette idée : tous les discours, et même les plus opposés, peuvent être défendus au sujet de la poésie. L'auteur appuie son hypothèse sur une phrase de Paul Valéry, extraite de *Variété* :

« Ni l'objet propre de la poésie, ni les méthodes pour le joindre n'étant élucidées, ceux qui la connaissent s'en taisant, ceux qui les ignorent en dissertant, toute netteté sur ces questions demeure individuelle, la plus grande contrariété dans les opinions est permise, et il y a pour chacune d'elles d'illustres exemples et des expériences difficiles à contester. »

Mais il s'agit de s'interroger sur cette impossibilité à circonscrire le fait poétique, et sur la diversité des expériences. À cela plusieurs hypothèses.

La première est d'ordre historique. Depuis son apparition dans le dictionnaire français au XIII^{ème} siècle, le mot poésie a recouvert des sens très variés. Et la littérature poétique a connu, à travers l'histoire, de nombreuses évolutions. Tzvetan Todorov distingue ainsi trois grandes périodes au sein de la tradition occidentale² : le classicisme tout d'abord, qui développe une conception purement rhétorique de la poésie : elle est un ornement du discours, elle est source de plaisir. Selon cette conception, la poésie ne dit rien d'autre que le langage ordinaire. Vient par la suite un second courant dans lequel la poésie vise à communiquer ce que le langage ne peut exprimer. Par un travail sur les propriétés rationnelles de celui-ci, la poésie exprime une expérience sensible. Enfin, et ce depuis la période romantique, la poésie présente une réflexion sur le langage-même – peu importe ce qu'il dit. Le sens est ainsi mis au second plan, et l'expérience littéraire semble être tout à la fois le moyen et la finalité du travail poétique.

Sans doute cette « classification » doit-elle être prise pour ce qu'elle est : une certaine simplification, un « raccourci » ; sans doute de nombreux poètes, souvent responsables des évolutions de ces règles et de ces traditions, échapperaient à ces catégories, ou plus précisément appartiendraient un peu à toutes. De même une délimitation temporelle s'avérerait sans doute délicate, sinon impossible. Néanmoins ces considérations nous intéressent à un double niveau : elles nous montrent à quel point le sens du mot a pu être flottant, et partant, expliquent en partie que la poésie ait pu demeurer une activité indéfinissable, du fait de ses mutations. Ensuite, et nous y reviendrons, il est d'ores et déjà possible de distinguer dans cette classification historique les deux grandes conceptions de la poésie qui ont toujours cohabité, et dont naît une troisième qui sert de bas à notre étude.

¹ JOUBERT Jean-Louis, *La Poésie*, éd. Armand Collin, coll. *Cursus*, Paris, 2004.

² TODOROV Tzvetan, *Sémantique de la poésie*, Seuil, coll. Points-Essais, Paris 1979, cité par JOUBERT Jean-Louis, *op. cit.*, p. 8.

Par ailleurs, si l'activité poétique littéraire déjoue les tentatives de définition, c'est aussi qu'elle se soustrait à toute simplification. Sans doute est-ce là un fait commun à l'ensemble des arts, dès lors que l'on considère ceux-ci en tant que tels – qu'est-ce que la peinture ? qu'est-ce que la photographie ? sont des questions qui sans nul doute soulèveront toujours d'âpres débats. Mais la poésie n'est pas, comme les autres arts, réductible à une ou à un ensemble de techniques. Certes, définir la photographie par la « machine photographique », ce n'est en aucun cas définir ce qui fait d'elle un art. Mais pour la poésie, cette réduction-même est impossible, sinon peut-être sous les vagues formules « acte d'écriture » ou « travail du langage » ; et l'on se rend bien compte combien celles-ci sont plates, et inopérantes : au fond, elles ne veulent rien dire.

La poésie se fonde sur la plus banale des activités humaines, une activité même vitale : user du langage par la parole et l'écriture. La poésie, bien souvent considérée en tant qu'expression par le langage d'une subjectivité, d'un ressenti, puise ainsi sa source dans le quotidien le plus intime de chacun. De quel autre art pourrait-on en dire autant ? Sans doute est-ce là aussi une raison de son évidence, en même temps que de son caractère indéfinissable.

Enfin, et nous y reviendrons au cours de la première partie de notre étude, l'activité poétique nécessite une implication particulière du lecteur, qui est grandement sollicité lors de ce que nous appellerons la « phase de reproduction poétique ». Il y aurait donc à penser que l'expérience poétique n'est pas réductible à l'acte créateur ; ou, devrait-on dire, l'acte créateur lui-même ne s'arrête pas au travail de l'écrivain. Aussi définir la poésie, ce serait aussi tenir compte de l'expérience du lecteur.

La poésie ne saurait donc connaître de définition unique, et définitive. Il pourrait sans doute exister autant de tentatives de définition que de poètes, que de lecteurs de poésie. Mais face à cette affirmation, n'est-il pas néanmoins possible de discerner quelques « dénominateurs communs » au sein de la diversité immense des démarches, et des écrits théoriques ?

Déjà, les hypothèses avancées définissent partiellement, « en creux », quelques traits manifestes : la poésie-indéfinissable ; la poésie-travail sur le langage ; la poésie-expression d'une subjectivité. Ces caractéristiques, pour évidentes qu'elles soient, n'en permettent pas moins d'esquisser un début de « caractérisation ». Et ainsi se manifestent les deux grandes conceptions du fait poétique qui coexistent aujourd'hui.

Une première conception, très large et communément admise, serait de voir en la poésie l'expression de sensations, de sentiments, par l'emploi du langage, par un travail artistique sur celui-ci ; autrement dit, une affirmation d'un ressenti intime, une expression éminemment subjective – conceptions que les poètes romantiques n'ont fait que développer et accentuer. Mais cette traduction d'impressions se ferait avant tout par une « poésie du sens », dont le travail poétique serait comme un soutien, un renforcement de l'idée. Toutefois, comme nous l'avons déjà évoqué, il est possible de distinguer une mutation de la poésie au cours de son histoire ; et l'on constate que peu à peu ses moyens, son « langage », ont évolué, et la poésie aujourd'hui – et ce depuis la fin du XIX^{ème} siècle – ne se soucie plus, bien souvent, du sens dont les mots seraient porteurs, mais de leur existence pour elle-même : en ce travail d'agencements et de combinaisons des mots et des sonorités semble se constituer l'activité poétique. Paul Valéry rend compte de cette recherche chez Mallarmé déjà :

« Il avait compris de fort bonne heure que le Fait poétique par excellence n'est autre que le Langage même, et se confond avec lui [...] Mallarmé [...] a

rêvé d'une poésie qui fût comme déduite de l'ensemble des propriétés et des caractères du langage. »³

Cette conception, de prime abord, semble aller à l'encontre de l'idée courante selon laquelle l'Art, et *a fortiori* la poésie, nous inviterait à une expérience sensible du monde par un ré-agencement directement signifiant de celui-ci par un travail esthétique. Dès lors que la poésie, comme le dit Jean-Louis Joubert, « *n'est [plus] la mise en forme d'idées particulières* », qu'« *elle n'est pas réductible à la puissance d'une perception ou d'une sensation, qui tenteraient de se dire par le poème* », quelle expérience esthétique et sensible nous offre-t-elle ? Il est pourtant difficile de défendre l'idée que cette poésie de l'abandon du sens ne nous offrirait pas une expérience artistique. Chez Mallarmé par exemple, si le sens des phrases semble se dérober, masqué derrière les références lointaines ou les tournures complexes, l'expérience sensible demeure pleinement présente.

Traduction langagière et littéraire par le sens des mots d'une expérience sensible du monde, ou « *aventure du langage* » ? Il ne s'agit pas ici de prendre position en faveur de l'une ou de l'autre de ces conceptions du fait poétique – qui toutes deux semblent pouvoir par ailleurs cohabiter. Nous retiendrons simplement ici cette double caractérisation, avec l'idée que toutes deux pourront éclairer notre réflexion.

L'existence de ces deux conceptions, bien qu'en parfaite harmonie au sein de n'importe quel poème, et ce quelque soit sa valeur artistique, n'est pas sans importance. Car chacune d'elles permet de rapprocher la poésie de disciplines artistiques aux langages et aux effets forts différents et qui pourtant se rejoignent en poésie : d'un côté la musique, de l'autre la littérature ; et enfin les images.

2. Entre musique et littérature. Et images.

Ces deux grandes conceptions actuelles en poésie ne sont pas nouvelles, nous l'avons déjà évoqué ; et s'il est possible de distinguer la prééminence de l'une ou l'autre d'entre elles au sein de certains poèmes, il n'en demeure pas moins que chacune constitue le fait poétique depuis que celui-ci existe.

En effet, dès les origines, selon la chronologie établie par Todorov, le fait poétique a consisté en un agrément, une volonté d'enjoliver le discours, un discours principalement oral. L'on retrouve dans la notion de poésie cette volonté de travailler le langage, de le transcender en quelque sorte, dans un but d'embellissement, bien qu'elle demeure asservie à un sens qui donne au discours sa logique première ; la poésie n'est certes alors qu'un moyen de rendre ce dernier plus expressif – par un jeu sur la rhétorique et les sonorités.

la poésie comme musique

Depuis toujours, si la poésie s'incarne surtout par l'écrit, si la plupart de ses manifestations nous sont parvenues par une trace littéraire, la poésie connaît également une existence orale, et sans doute est-ce même sous cette forme que ce qui n'était tout d'abord probablement qu'un jeu est apparu. Cette tradition a subsisté : nous avons tous récité des poèmes, et c'est presque naturellement qu'il nous vient l'envie de lire à haute voix les poèmes. Difficile de nier la dimension orale de la poésie.

³ VALÉRY Paul, « Sorte de préface », in *Variété*, 5 vol., Gallimard, Paris, 1924-1944 ; cité par JOUBERT Jean-Louis, *op. cit.*, p. 26.

Celle-ci n'est d'ailleurs pas sans poser quelques problèmes aux poètes écrivant. Ainsi sont-ils souvent contraints à certains écarts vis-à-vis de la syntaxe évidemment, mais aussi de l'orthographe, par une recherche sur les sonorités. Et de là sont nées nombres de règles concernant la prononciation – *e* muet ou non, accents... Née de l'oralité, véhiculée spatialement et temporellement souvent par la littérature, l'on considère que la poésie doit pouvoir retourner à une existence orale, et que ce retour nécessite un certain nombres de règles, comme pour entraver une trop grande dénaturation de l'écrit.

Et la conception de la poésie relevée plus haut, qui verrait dans le fait poétique avant tout une expérience littéraire dégagée des contingences du sens, met en partie l'accent sur cette existence orale de la poésie, sur sa sonorité, sur sa « musicalité ». Si Paul Valéry a pu dire, « *est poème ce qui ne peut se résumer. On ne résume pas une mélodie* », exprimant ouvertement le caractère musical d'un poème, c'est que de tout temps, les poètes voient dans la musique d'un texte, ses sonorités et son rythme, une logique primordiale qui gouverne à l'agencement des mots, bien au-delà de la logique significative. Et l'on peut considérer cette pensée – qui trouve son aboutissement dans l'existence d'expériences limites de poésies sonores constituées simplement de syllabes, de lettres et d'onomatopées⁴ – comme une conclusion logique, « paroxystique », aux réflexions anciennes sur la rime, la versification, la métrique...

Mais alors si le caractère expressif de la poésie vaut autant sinon plus par le jeu de ses sonorités – ce à quoi tendraient à nous faire croire par exemple les travaux de Claude Tati-lon dans *Sonorités et texte poétique*, qui en vient jusqu'à faire correspondre une valeur expressive aux sons de la langue, en passant également par une analyse des expressions corporelles nécessaires à l'émission de ces sons (ainsi le son [p] est associé à un mouvement vers l'avant des lèvres, à une « explosion », et partant à une idée de brutalité, de force ou de soudaineté) – sans doute est-il possible et même nécessaire d'envisager la poésie comme un art à rapprocher de la musique. Les phonèmes possèdent une hauteur, un caractère expressif, les vers (et les phrases, la prose n'étant pas à exclure) possèdent un rythme, les poèmes sont des mélodies, avec leurs répétitions et leurs variations. La poésie étant par essence partiellement musicale, il s'agit dès lors de codifier sa transcription écrite et sa relecture, ce qui expliquerait les diverses règles et conventions d'écriture et de prononciation établies et révisées au cours des siècles.

Ainsi la poésie, tout d'abord asservie à un sens logique du discours, a-t-elle pu s'affranchir de celui-ci pour devenir expressive par elle-même, par le jeu de ses sonorités, de ses rythmes. Ainsi a-t-elle pu se dégager de la rhétorique, qui serait l'agencement savant d'un discours en vu d'une efficacité d'expression, une clarté et un pouvoir de persuasion. Mais pour cela la poésie a donc dû devenir pure musique, ce qui n'est pas sans conséquence, et fonde par là même l'essence de l'expérience poétique.

la poésie est littérature

« [Je suis] *hostile, en principe, à toute récitation poétique. La lecture à haute voix me semble, pour le français du moins, limiter ou fausser la portée de l'écrit sur ses multiples voies, concurrentes ou divergentes.* » – Saint-John Perse.

Néanmoins, la poésie connaît aujourd'hui une existence avant tout sous forme littéraire, et plus rarement sinon sous forme de récitations ou de lectures publiques exceptionnelles. Expérience esthétique sur le langage, son « incarnation » principale se trouve être l'écrit. La plus grande part de la poésie occidentale que nous connaissons demeure une poésie « du

⁴ Les Dadaïstes, avec, entre autres, Hugo Ball, ou les Lettristes, se sont notamment engagés sur cette voie.

sens » : en tant qu'agrément d'un discours, enjolivement, la poésie demeurerait attaché à la visée communicationnelle d'un discours tout d'abord oral, puis littéraire. Néanmoins, comme nous l'avons dit, dès lors que la poésie s'est détournée du discours oral – qui la rapprochait de la rhétorique – les poètes ont peu à peu recentré leurs recherches sur la littérature elle-même, l'existence, le rôle et le pouvoir des mots. Et leurs pures sonorités, comme nous l'avons évoqué plus haut. Ainsi le passage par l'écrit a permis à la poésie de se dégager des contingences de la signification pour revenir à l'essence des mots, et leurs forces diverses.

Mais la phrase de Saint-John Perse citée ci-dessus est particulièrement intéressante. Pour lui, on le voit, la « musique » d'un poème est une des voies possibles de la poésie, qui ne saurait être réduite à cela. Lire un poème, c'est déjà l'interpréter, au sens de le jouer, tel un acteur interprète un rôle, mais aussi lui imposer une direction de compréhension et d'analyse.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que la poésie de Perse refuse certaines caractéristiques de la poésie relatives à son expression orale : la versification (et donc la rime classique), et la brièveté. La poésie serait donc pour lui avant tout une expérience littéraire. Elle demeure par ailleurs très attachée au sens : un axe de lecture primaire se distingue aisément. Il se rattache en cela à une tradition de la littérature poétique signifiante, bien que la langue y soit profondément travaillée et rende son intelligence moins aisée.

Toutefois chez certains poètes, l'on peut constater un abandon du sens, et les mots ne valent plus non pas pour leur sonorité, mais uniquement pour leur expressivité naturelle, et par l'expressivité que leurs rencontres dégagent. Ainsi dans ce poème d'Antonin Artaud :

« je dis la poésie poésie, la poésie poétique itique, hoquet joli sur fond rouge saignant, le fond refoulé en poématique, le poématique du réel sursaignant. Car après, dit "poématique", après viendra le temps du sang. Puisqu'ema, en grec, veut dire sang, et que po-ema doit vouloir dire

après :

le sang.

le sang après.

Faisons d'abord poème, avec sang

Nous mangerons le temps du sang. »

Bien que la lecture à haute voix en semble difficile (et semble restreindre la capacité expressive, pour reprendre l'idée de Perse), bien que le sens en paraisse difficile à dégager, il n'en demeure pas moins que ce texte suscite chez le lecteur un ensemble d'images mentales, et donc de sensations : l'expression d'un délire, de réminiscences culturelles par bribes lacérées, de l'angoisse et de la douleur ; et de la mort.

une « aventure du langage »

Ainsi, de part l'évolution de son rôle et de son emploi, la poésie a pu évoluer, vers une tradition musicale qui serait celle du XIX^{ème} siècle, une poésie où peu à peu s'efface le sens au profit du rythme et des sonorités ; une poésie faite pour être lue, qui rechercherait « *la musique avant toute chose* » (Verlaine, *Art poétique*). Mais dès lors que le sens se place en retrait, l'existence littéraire du texte prend le dessus, et les poètes s'orientent vers une poésie qui n'a plus besoin d'être « dite », mais simplement lue, à voix basse, pour soi : déjà Lautréamont, le Rimbaud d'*Une Saison en Enfer* ou des *Illuminations*, ou Mallarmé s'étaient engagés sur cette voie.

Ces constats effectués, il s'agit de s'interroger sur leur portée. Car considérer la poésie en tant que musique, ou en tant que pure littérature, c'est par un moyen détourné rejoindre l'idée qui voudrait que la poésie soit forme et fond indissociablement mêlés. Dans toute autre expression littéraire et artistique, l'on pourrait affirmer que la forme d'une œuvre et les procédés stylistiques de l'auteur sont « en accord » avec un propos (le « fond »), exprimant ainsi le travail « conjoint » des différents niveaux du texte (ainsi l'histoire, les personnages expriment déjà des idées, quelque soit l'aspect formel choisi par l'écrivain) ; liés, forme et fond le sont par un travail « de concert ». L'on pourrait sans doute pousser plus loin cette idée et affirmer que la forme est souvent « conséquente » aux idées exprimées, par la narration par exemple. Le lien qui les unit n'est pas indissociable. Dans le domaine poétique au contraire, il n'y a pas de clivage possible entre « forme » et « fond » : la forme exprime seule un fond, et ce fond implique cette forme. C'est cette idée que défend Paul Valéry, lorsqu'il écrit :

« En d'autres termes, dans les emplois pratiques ou abstraits du langage qui est spécifiquement prose⁵, la forme ne se conserve pas, ne survit pas à la compréhension, elle se dissout dans la clarté, elle a agi, elle a fait comprendre, elle a vécu.

*« Mais au contraire, le poème ne meurt pas pour avoir servi ; il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. » – Paul Valéry, *Propos sur la poésie*, 1927*

Cette idée est certainement inhérente à toute idée de poésie. Et sans doute les tenants d'une modernité poétique (si tant est qu'une telle expression ait un sens) ont-ils recherché cette double implication, en cherchant notamment à se dégager des contingence de sens, comme de la problématique de la belle sonorité. Nous l'avons dit : le fait poétique est avant tout un fait littéraire. La poésie de Francis Ponge me semble à ce sujet particulièrement éclairante : de ces travaux sur les descriptions de « choses », à ces expériences sur la structure et la composition d'un poème⁶, le poète semble s'être affranchi de la question du sens : c'est une poésie analytique, en cela qu'elle ne semble pas a priori exprimer autre chose que ce qu'elle dit. Et si le choix des mots a autant d'importance ici que dans d'autres écrits, c'est avant tout par souci de précision, et non pas recherche d'« embellissement ». Nous sommes proches ici du poème d'Artaud cité plus haut : le sens premier, manifeste, comme la sonorité, n'importent plus, demeure l'expérience esthétique qu'il nous propose, l'expressivité des mots et de leurs rencontres qui est par elle-même signifiante et donc fait sens⁷.

Sans doute est-ce là ce que Jean-Louis Joubert veut exprimer en déclarant « *la poésie est avant tout une aventure du langage* ». La poésie peut être musique, ou non. Elle peut avoir ou ne pas avoir de sens. Mais elle demeure toujours significative en ce sens qu'elle

⁵ L'expression « prose » désigne ici tout discours écrit logiquement articulé selon un sens, et non pas la poésie en prose.

⁶ Dans *Le Parti pris des Choses* (1942), Francis Ponge s'attache à « décrire » avec force précisions, mais aussi considérations plus sensibles et personnelles, des objets aussi banals qu'un galet ou une huître. Dans ??, il propose des expériences de « poèmes à faire soit même » pourrait-on dire : il propose des strophes ou des vers numérotés, et encourage le lecteur à les agencer différemment, proscrivant certaines combinaisons et prescrivant certaines autres particulièrement « efficaces ».

⁷ Il s'agit là de préciser notre terminologie : le sens serait ce que l'on considère généralement comme le « fond », à savoir ce qui est exprimé, les idées. Mais nous l'avons vu en poésie forme et fond demeurent intimement liés, « l'un exprimant l'autre qui impose donc l'un ». C'est ce que nous appellerons la signification, ou signifiante : un texte poétique est signifiant quand un sens se dégage de l'expressivité d'un langage poétique, d'une forme. Sans doute doit-on considérer que tout texte, même poétique, « fait sens ». Mais si un texte philosophique ou certains romans expriment un sens, la poésie quant à elle sera dite signifiante en ce sens qu'elle dégage une infinité de sens possibles, livrés à l'investissement du texte par le lecteur.

communiqué et surtout suscite des sensations, des émotions, qui sont des expériences sensibles du monde. Et cette conception est ce qui sans doute constitue ontologiquement le fait poétique.

S'il nous est apparu important de revenir tout d'abord sur ces considérations concernant la poésie, sur ces conceptions coexistantes et *a priori* ontologiques, c'est qu'il nous semblait qu'elles pouvaient nous servir dans la réflexion qui est la nôtre, à savoir : repenser le cinéma à la lumière de la poésie. Toutefois, nous le verrons, si la poésie peut constituer un apport important pour nous afin d'envisager ce que serait un « cinéma poétique », c'est surtout dans le cadre de cette dernière direction que nous venons de développer : non que les deux premières n'aient aucun sens n'y intérêt ; mais c'est selon nous la poésie en tant que « représentation imagée du monde » (et non plus comme sens ou comme musique) qui peut être *a priori* le plus aisément rapprocher de la représentation couramment pratiquée au cinéma – même si, nous le verrons, ce rapprochement soulève d'amples questions.

Chapitre 2

CINÉMA ET POÉSIE : DEUX ARTS DE L'IMAGE

La poésie est la traduction artistique d'un ressenti intime : elle nous offre une expérience sensible du monde. Et ce ressenti intime nous l'avons vu, peut s'exprimer de différentes manières, par le sens plus ou moins clair du discours tout d'abord, mais aussi par d'autres formes qui seraient « plus directement poétiques », à savoir le pouvoir expressifs des mots, d'un point de vue sonore d'un côté, et d'un autre côté d'un point de vue purement littéraire, qui aurait trait davantage avec le pouvoir évocateur des mots, ce que nous avons déjà pu appeler la re-présentation poétisée du monde.

Nous avons choisi d'écarter la reproduction artistique du monde donnée par la poésie considérée comme musique. En effet, si cette approche nous semble absolument essentielle en vue d'une réflexion sur le cinéma, il apparaît que cette approche recouvre un champ d'investigations beaucoup plus vaste, qui est celui de la musique. Il est sans aucun doute important de penser le cinéma en terme de rythmes, de sonorités – qui seraient tout à la fois sons, bruits, mais aussi couleurs, ... – et de contrepoints, de répétitions, etc. qui sont autant d'éléments du langage poétique, mais aussi et surtout du langage musical en général. Ce travail, proche de celui que nous avons entrepris, apporterait sans doute un éclairage important sur une construction dramatique au cinéma. Mais ce « champ d'investigations » excède sans doute le cadre de cette étude.

Nous avons décidé de recentrer nos réflexions sur l'existence littéraire pure de la poésie. Il apparaît en effet que cette existence, cette conception même du fait poétique, repose sur un pouvoir évocateur des mots, et de leurs rencontres. L'hypothèse que nous défendons ici est que les images et leurs rencontres possèdent un pouvoir similaire. Il n'est pas question de reprendre et d'affirmer les thèses sémiologiques qui voulaient voir dans les images des équivalents aux mots, et leurs constituants aux phonèmes, au sein d'une structure du film que l'on appellerait discours.

Il semble que les mots, lorsqu'ils sont employés en poésie (et cette précision est de première importance), permettent une reproduction bien particulière du monde. En cela peut-on dire qu'ils nous proposent des « images » du monde. Nous avançons l'idée que les images cinématographiques (entendons ici, par images, images et sons mêlés, la dimension sonore du cinéma n'étant pas à occulter) bien que déjà images du monde, en cela fort différentes des mots qui ne sont et ne restent que des symboles, procèdent néanmoins d'une certaine forme de représentation.

Il s'agira donc tout d'abord de discuter ce pouvoir évocatoire des mots et de leurs interactions, ainsi que la nature des images qu'ils suscitent. Puis dans un second temps, à la lumière de ces premières considérations, nous nous intéresserons aux caractères propres des images sonores du cinéma, de leur enchaînement, et ainsi de la construction narrative cinématographique.

1. La représentation poétique

« Mais si [le poète] s'arrête aux mots, comme le peintre fait aux couleurs et le musicien au sons, cela ne veut pas dire qu'ils aient perdu toute signification à ses yeux. Seulement elle devient naturelle, elle aussi ; (...) c'est une propriété de chaque terme, analogue à l'expression d'un visage, au petit sens triste ou gai des sons ou des couleurs. (...) »

« Faute de savoir s'en servir comme signe d'un aspect du monde, il voit dans le mot l'image d'un de ces aspects. (...) Il considère les mots comme un piège pour attraper une réalité fuyante ; bref, le langage tout entier est pour lui le Miroir du monde. Du coup d'importants changements s'opèrent dans l'économie interne du mot. Sa sonorité, sa longueur, ses désinences masculines ou féminines, son aspect visuel lui composent un visage de chair qui représente la signification plutôt qu'il ne l'exprime. (...) »

« Car le mot, qui arrache le prosateur à lui-même et le jette au milieu du monde, renvoie au poète, comme un miroir, sa propre image. »

– Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, 1947.

Ainsi donc les mots auraient pour le poète une existence particulière, qui à lui seul serait apparue ? Ce que nous dit Sartre, c'est le pouvoir particulier des mots que seul l'acte poétique nous révèle. Il est important en effet de distinguer l'emploi des mots que pratique la littérature romanesque, ou l'essai, de leur emploi en poésie. Dans un premier cas, les mots sont des signes qui « disent » les choses, qui recouvrent un sens ; en poésie au contraire les mots sont des objets en eux-mêmes : ils conservent certes un sens, mais leur signification tient surtout de leur expressivité, qui est bien souvent liée au sens, mais le dépasse.

une saisie purement intellectuelle ?

Les mots sont des « images » des choses du monde. À leur manière ils nous offrent une représentation du monde ; représentation d'ordre purement intellectuelle, et non-visuelle – bien qu'ils soient traces écrites. En effet les mots sont les signes des choses ; leur existence est due à un premier travail d'abstraction, qui permet de passer d'un objet matériel à sa représentation langagière. Mais un mot n'est efficient que par un second travail, qui permet de s'abstraire de la représentation pour retourner vers la chose visée, ainsi incarnée derrière le mot. Les mots ne permettent donc une re-présentation (une nouvelle présentation du monde, différée et « transformée ») que par un double travail intellectuel d'abstraction, qui permet leur existence et leur compréhension.

Ainsi les mots paraissent ne pouvoir nous atteindre que par le biais de l'intellectuel. Sans doute cela explique-t-il partiellement que toute pensée s'est toujours majoritairement exprimée par l'écrit. Là semble apparaître un paradoxe de la poésie : par son emploi du langage, donc d'une abstraction, elle ne parviendrait à toucher notre sensibilité, qui est *a priori* séparée de l'intellectuel, que par un passage par celui-ci. Il serait alors impossible de considérer d'un côté une réception sensible et de l'autre une compréhension intellectuelle.

Impossible en effet d'envisager un quelconque ressenti à la lecture d'un poème, sans en comprendre les mots et les expressions – sauf à en considérer la dimension musicale. Par cette compréhension, qui est la saisie du sens du mot, ce qu'il recouvre, se dégage une expressivité qui excède le sens du mot. Ainsi dans le poème d'Artaud cité plus haut, la plupart des mots peuvent être comprise, ou bien rattachée à une étymologie connue ; la lecture ne nous en paraît pas difficile. C'est le sens général du poème qui se dérobe, du fait de la

collision des mots sans articulation logique. Toutefois le mot sang, plusieurs fois employé, est compris dans son sens premier. Mais il excède largement cette acception pour signifier la violence, la douleur, la mort... C'est là sa part « expressive ». Et c'est cette part expressive, ou plutôt la somme de ces expressivités qui donnent au poème un semblant de sens (il est bien sûr nécessaire de dire que l'expressivité du poème n'est pas réductible à celles des mots ; leur répétition, les cassures, et l'absence même de sens apparent participent à sa manifestation).

Il apparaît néanmoins que la perception que nous avons du poème ne nécessite pas d'ainsi le « décortiquer ». En effet si la part de travail intellectuel en vue d'une lecture sensible est indéniable, au simple niveau de compréhension des mots et d'association de ceux-ci à des référents connus du monde réel, l'expressivité des mots et du poème en général nous atteint à un niveau purement sensible. Ainsi les associations que nous avons tenté d'effectuer ci-dessus autour du mot sang sont en réalité tout d'abord inconscientes ; ce qui explique le malaise dans lequel nous plonge le poème.

Ainsi pourrait-on dire qu'il y a articulation du sensible et de l'intellectuel lors de la lecture d'un poème, que cette articulation est nécessaire à la saisie de l'expression sensible du monde proposée. Et ces considérations sont autant valables pour le lecteur que pour l'auteur : dans un premier temps celui-ci choisit et agence les mots selon une logique qui peut être à la fois intellectuel et sensible : sans doute le caractère expressif de chaque mot n'est-il pas forcément pesé avant que celui-ci ne soit écrit. Les mots ont pour chacun de nous des significations expressives latentes que le poème met à jour ; et le poète ne sait sans doute pas toujours les maîtriser.

l'échec de la poésie / la poésie et la mort

Néanmoins il s'agit de s'interroger sur les raisons d'existence de cette force latente. Il apparaît que si la poésie a trouvé à se manifester sous forme littéraire principalement, employant les signes langagiers que sont les mots, c'est que ceux-ci laissent une place importante à cette expressivité, en permettant plus aisément d'excéder le sens commun, l'objet, la chose désignée par le mot.

Étudiant les calligrammes d'Apollinaire, Michel Foucault évoque une incapacité des mots à représenter l'objet évoqué : selon lui, le calligramme « *conjure l'invincible absence dont les mots ne parviennent pas à triompher (...)* ». Les mots, en tant que signes, n'offrent qu'une représentation incomplète de l'objet, car aussi riche que puisse être la description de cet objet, celui-ci demeure absent, impossible à cerner et à faire revivre.

En effet, quand on lit ou entend le mot « arbre », un arbre apparaît dans notre imaginaire ; mais il est comme privé de ce qui fait de lui cet arbre, il est extrait de son existence réelle : âge, forme, couleur... L'entreprise d'abstraction que nous avons évoqué fonctionne à plein, mais comme une dévitalisation de l'objet. Le poète ne pourra jamais qu'évoquer la chose vue, l'expérience vécue, l'émotion ressentie, jamais la chose, l'expérience ou l'émotion ne sauront revenir, identiques. Le mot n'est que pure évocation, et échoue toujours dans sa tentative de re-présentation du monde.

Aussi riche et précise que puisse être la langue du poète, déjà la nature même du mot, qui demeure vague, général, rend l'entreprise de transcription du monde vaine et insurmontable. Une pensée d'ailleurs court tout au long des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, de Baudelaire à Mallarmé, et chez des penseurs tels que Sartre : la poésie ne serait que l'affirmation de l'échec permanent du langage.

C'est le sujet de Mallarmé lorsqu'il écrit :

« la merveille de proposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire ». « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. »

– Stéphane Mallarmé, *Crise de Vers*, 1886.

Maurice Blanchot va même plus loin, et estime que l'expérience poétique a trait avec l'expérience de la mort. Jean-Louis Joubert¹ résume ainsi sa pensée :

« Pour lui [Maurice Blanchot], l'expérience du langage est celle même de la mort, puisque les mots ne peuvent jamais atteindre les choses ; le mot n'existe que dans la mesure où il n'est pas la chose, où il est l'absence de la chose. »

Cet échec du langage, cette incapacité à redonner la vie, expliqueraient sans doute la tristesse et la nostalgie qui nourrissent tant d'écrits, allant jusqu'à être parfois leur sujet même ; expliqueraient ces mêmes sentiments en nous à la lecture de tout poème : la poésie nous invite à re-vivre, à re-voir, mais échoue dans cette tentative. L'expérience poétique est douloureuse, car elle a partie liée avec une dissociation d'avec le monde, elle nous montre notre handicap matériel face à la disparition.

fondements de la re-présentation poétisée du monde

En défendant l'idée que, le poète « considère les mots comme des choses et non comme des signes » qui renverraient à une présence, une existence dans le monde réel, Sartre insiste sur le fait que les mots, détachés de leur référent réel, deviennent eux-mêmes référents. Sans souscrire totalement à cette opinion, il apparaît néanmoins que la poésie travaille cette faille plus ou moins grande entre le représenté et le représentant, le mot. Et ne pourrait-on pas envisager cet écart insurmontable entre la chose et sa représentation abstraite par le mot comme le lieu de la re-présentation poétique ?

En effet dans l'exemple employé par Mallarmé à propos d'une fleur, ou bien de l'arbre : l'objet dit n'est qu'évoqué, sa forme, sa couleur, etc. ne sont là qu'en un état indistinct. Et c'est cet indistinct qui permet au lecteur de se figurer mentalement cette chose, par un travail de sa part, un travail de complément de la représentation. La re-présentation du monde par les mots de poésie est incomplète.

La re-présentation du monde par la poésie est incomplète : la nature même du mot préside déjà à cette incomplétude. Mais le travail poétique pousse encore plus loin ce fait, pour en faire son fondement.

Les autres littératures emploient le mot à d'autres fins, qui permettent ainsi de dépasser cette incomplétude, ou de détourner de celle-ci l'intérêt du spectateur. La littérature romanesque, par la description de caractères, de personnages, par le recours à la narration, parvient partiellement à combler ce manque ; ces éléments de son langage donnent un surplus de chair aux choses dites. Néanmoins cette chair s'étiole à son tour dès que disparaît la trame narrative : les expériences du Nouveau Roman ont pu nous en donner la preuve.

La littérature de l'essai quant à elle a su jouer de cette dimension vague du mot, qui lui permet d'être concept, pure idée, et ainsi être le véhicule physique, matériel, de la pensée. Ce n'est pas un hasard si la pensée s'est majoritairement servie de l'écrit pour trouver à s'exprimer.

¹ Jean-Louis JOUBERT, *op. cit.*, p. 70.

La poésie quant à elle, n'est pas idée pure – comme nous l'avons vu, si la première réception est intellectuelle, lire de la poésie est avant tout une expérience sensible. Mais la poésie n'a pas recours, ou de façon extrêmement marginale, à la narration : la poésie n'est pas mouvement ; évocatoire, incantatoire, elle est retour sur elle-même. Aussi cette immobilité nous fait-elle ressentir ce vide, ce que nous avons nommé l'incomplétude poétique. Lire un poème, c'est ressentir un manque, qu'il s'agira de combler.

Déjà on le voit les mots ne sont pas seuls responsables. Il est bien sûr nécessaire de considérer le poème en tant que structure, et interactions entre ces mots. Les figures poétiques, métaphores et comparaisons notamment, par associations d'idées, de sens, rompent souvent les liens entretenus avec le monde réel. Ainsi dans le vers d'Éluard souvent commenté « *La Terre est bleue comme une orange* », c'est la collision de deux idées exprimées par le mot *Terre*, à la fois associé à la couleur bleue, et à la forme ronde (qui d'une certaine façon la rend assimilable à l'orange) ; le résultat de cette rencontre ne recouvre pas de sens direct dans le monde réel. C'est toute notre représentation intellectuelle du monde qui est mise à mal avec ces quelques mots.

Aussi l'expérience poétique devient-elle sensible par l'investissement nécessaire du lecteur au sein de l'acte de représentation. Le lecteur projète dans ce qu'il lit son expérience personnelle, ses souvenirs et ses goûts, son propre ressenti intime. Ainsi la poésie se fonderait sur une représentation toujours incomplète, qui s'arrêterait en cours de route, en quelque sorte, et servirait donc de « tremplin » à l'imaginaire du lecteur. La représentation du monde pourrait être dite poétique en cela qu'elle échouerait dans sa tentative de représentation, l'objet nommé ou montré, sans cesse refusant d'« être là ».

les images de la poésie

Dans sa réflexion sur les rapports entre cinéma et poésie, Gérard Leblanc revient à plusieurs reprises sur la notion d'« image poétique » :

« On ne lit guère aujourd'hui de poésie, peut-être parce-que l'on ne sait pas assez que la poésie se regarde. »

« Je parle de la poésie comme incitation permanente à fabriquer des images, dont certaines apparaissent nettement – comme de fulgurants éclats visuels – et d'autres au terme d'un cheminement obscur de mise en lumière par le lecteur. »

« C'est une image immatérielle qui acquiert une matérialité incomparable aux yeux de celui qui réussit à la faire exister. »²

Avant d'aborder l'idée d'image au cinéma à la lumière de ce qui vient d'être développé pour la poésie, il est important de revenir sur cette notion connue et néanmoins problématique d'« image ». Il apparaît en effet délicat de parler d'images en poésie au même titre que l'on peut parler d'images en peinture, en photographie ou au cinéma. Dans ces domaines le terme recouvre des traces matérielles, tangibles, et surtout visuelles et sonores. Ces objets, inspirés par une vision du monde réel, se donnent à voir.

En poésie en revanche, nulle trace visible, sinon celles des mots sur la page³. Peut-on alors encore parler d'« images de la poésie » ? Sans doute faut-il pour cela revenir à une

² LEBLANC Gérard, « Les images virtuelles de la poésie », in *Cahiers Gérard de Nerval* n°14, Mulhouse, 1991. Repris in *Trajectoires*, éd. de L'Œil, Paris, 2001, pp. 144 et 146.

³ Il y aurait une étude à effectuer sur la recherche picturale de certains poètes dans la mise en page de leurs écrits, de Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), à Apollinaire et ses calligrammes ou les

définition de l'image ; nous emprunterons cette définition aux domaines physiques et mathématiques.

En optique, l'image d'un objet est sa reproduction réelle ou virtuelle à travers un système optique (c'est-à-dire une lentille, un prisme, un miroir, etc.). En mathématiques, on parle également de l'image d'un point par une rotation, une translation, ... Dans ces deux disciplines, le terme *image* recouvre un objet qui est en quelque sorte le *double* d'un original, mais ce double ne serait pas forcément identique : il aurait au contraire subi une transformation.

L'image en poésie est du même ordre. La reproduction du monde qui est donnée par les mots – lacunaire, nous l'avons vu – et qui est complétée par le spectateur est ainsi une image du monde : elle est lui, mais déplacée et transformée dans l'esprit du lecteur. Cette image serait *virtuelle*, comme on le dit en optique d'une image qui n'apparaît pas « visiblement »⁴.

Toutefois ces images issues du monde réel qui trouvent à s'incarner dans nos esprits gardent une part d'indistinct qui les rend indescriptibles. L'esprit se forme des représentations imaginaires, mais qui n'ont pas la froide rigueur de la photographie. Aussi l'arbre dit prend-t-il des formes et des couleurs neuves par l'investissement sensible du lecteur. Mais il acquiert beaucoup plus que cela, une âme en quelque sorte : il peut-être par exemple inquiétant, sans que l'on puisse dire ce qui *physiquement* lui donne ce caractère. Peut-être est-ce ce que Gérard Leblanc veut dire lorsqu'il écrit : « (...) *l'image poétique fait atteindre à l'image (...) son état de condensation maximale.* »⁵. Ces images, comme floues, indistinctes par endroits, en tout cas indescriptibles, possèdent néanmoins un surplus de vie, d'âme, que le lecteur lui insuffle.

2. Les images du cinéma

Nous l'avons vu, les images de la poésie et les images du cinéma sont *a priori* de nature fondamentalement différente. Les images de la poésie n'existent qu'à l'état virtuel, avec ce que cela comporte de surplus d'âme, de « densité », et de perte de précision charnelle ; les images du cinéma, quant à elles, se matérialisent sur une pellicule, et se présentent à nous sur l'écran, visuelles et sonores.

La reproduction du monde proposée par le cinéma, en dehors de tout point de vue personnel d'un cinéaste, en dehors de tout travail fictionnel, mais *ontologiquement* pourrait-on dire, bénéficie des avancées techniques en terme de précision : la photographie a permis de surpasser la précision du dessin. Puis le cinéma a apporté la reproduction du mouvement. Puis sont apparus couleurs et sons. Autant d'évolutions vers une copie de la perception humaine. Aussi le cinéma nous propose des images qui se donnent comme reproduction du monde. Mais comme nous le verrons, elles ne sont pas que cela, et dans un second niveau qualitatif, elles permettent au cinéma de rejoindre une représentation du monde qui est proche de celle de la poésie.

logogrammes de Ch. Dotremont ; sans doute ce recours à une visualité perdue est-elle signifiante, et créatrice d'images qui ne sont peut-être pas celles suscitées par le texte.

⁴ C'est d'ailleurs le titre donné par Gérard Leblanc à un de ses articles sur la poésie et le cinéma, « Les images virtuelles de la poésie » auquel nous avons déjà fait référence et auquel nous reviendrons.

⁵ Gérard LEBLANC, « Les Images virtuelles de la poésie », op. cit., p. 146.

images cinématographiques

Néanmoins le terme image peut être envisagé de plusieurs manières, de la plus restreinte à la plus large. Il apparaît nécessaire de revenir sur ces différentes acceptions.

Il est possible dans un premier temps de considérer l'élément insécable, irréductible, qui est le photogramme. L'image est alors semblable à l'image photographique. Muette, et fixe, elle est analytique, saisie instantanée d'une réalité profilmique.

Mais il est possible d'envisager l'image cinématographique comme un ensemble de photogrammes ; ce qui nous permet d'envisager une constituante essentielle de l'image cinématographique, qui fait la particularité de la représentation du monde au cinéma : le mouvement. Toutefois cette approche n'est pas sans poser quelques problèmes. En effet dès lors que l'on envisage l'image cinématographique comme suite d'images physiques (c'est-à-dire les photogrammes) , il est possible d'élargir celle-ci à la notion de plan (qui serait donc une suite ininterrompue de photogrammes qui se sont succédés réellement lors de la prise de vues), mais également à la séquence entière, bien que constituée de plans montés : celle-ci serait alors non seulement image d'objets, de personnages, de mouvements, mais également image d'une scène complète (c'est-à-dire d'une suite d'actions conséquentes) et image d'un lieu que la caméra investit progressivement et plus ou moins complètement par une succession de plans. En forçant un peu, il serait alors possible de considérer le film dans sa globalité comme une longue image d'un « aspect » du monde.

Enfin, dans un troisième temps, il serait également possible d'y intégrer la dimension sonore. En effet celle-ci, qui ne peut être que par un développement dans le temps, est une part essentielle de la représentation du monde au cinéma, et tout particulièrement parce-qu'elle élargit l'espace de l'image, par sa façon de donner corps au hors-cadre, et ce que le son soit direct ou post-synchronisé. Cette dernière approche légitime ainsi un élargissement de la notion d'image à une suite de plans : en effet la durée d'un son ou d'une ambiance sonore ne saurait bien souvent coller à la durée d'un plan, qu'elle l'excède ou demeure inférieure.

Ces deux dernières caractérisations de l'image filmique rejoignent ce que l'on a déjà pu dire plus haut sur l'idée même d'image, comme déplacement et transformation d'une réalité par le biais d'un système, qui ici serait le langage cinématographique. On ne peut pas envisager le représenté au cinéma comme image du monde, sans être conscient des transformations subies par celui-ci lors de la prise de vues, du montage image, du montage son... Ce que nous voyons sur l'écran n'est pas le réel ; il en est une image, c'est à dire une reproduction sans doute lacunaire, et éminemment transformée⁶.

incarnations

Ainsi nous avons pu tendre un premier lien entre représentation poétique et représentation cinématographique en pressentant que l'idée d'image dans cette dernière excèdent la simple reproduction mécanique d'un réel qui se donne à voir.

⁶ Nous semblons nous placer dans une approche « documentariste » idéale du tournage, comme si le monde se présentait à la caméra dans sa « réalité ». Il n'en est bien sûr jamais ainsi. Dans le cas d'une fiction, une large part de ce qui est filmé est déjà une reproduction (acteurs, costumes, lumières, décors...). Ensuite même en documentaire, le monde se présente de manière très ordonnée, selon nos préjugés, nos attentes... (ce qui est d'ailleurs l'idée de Bazin, pensant que seul l'objectivité de l'appareil cinématographique peut nous permettre d'échapper à nos préjugés). Le monde est déjà en « représentation », comme on le dit d'un acteur. Cependant le langage cinématographique (qui comprend en fiction cette part de re-création des lieux, des êtres...), par son pouvoir transformateur, doit pouvoir donner une image du monde au-delà de cette représentation, au-delà de ce qu'il donne à voir de lui-même.

Mais il n'en demeure pas moins que ces images dont nous parlons sont de nature fort différente de celles de la poésie. Car si ces dernières sont virtuelles, les images du cinéma sont *a priori* bien réelles. En effet elles sont présences physiques, elles sont « incarnées », sur la pellicule et sur l'écran.

Cette remarque en apparence banale, recouvre en réalité un fait d'une toute autre importance. Car l'idée de cette présence matérielle est comme projetée sur l'écran, avec l'image. Filmer un objet puis le donner à voir sur un écran, c'est le faire apparaître tel qu'il s'est donné à voir au moment du tournage, avec ses caractéristiques physiques, celles-là même qui refusent d'être dites par les mots. Lorsqu'il apparaît sur l'écran, l'arbre filmé est là, d'une certaine manière. Quand je lis « un arbre », je peux penser à n'importe quel arbre, à tous aussi. Au cinéma, il est difficile – mais non impossible – d'envisager tout cela d'un coup. Le cinéma, avec ce qu'il a d'extrêmement précis dans sa reproduction, atteint une certaine forme d'incarnation de la chose filmée, du monde saisi, en ce sens qu'il parvient à leur donner chair. Gérard Leblanc relève cette capacité de l'image cinématographique :

« *Le cinéma favorise la perception d'un espace fusionnel où l'image tend à s'abolir en tant qu'image (...) en nous donnant le sentiment que les choses sont instantanément présentes sous la représentation.* »⁷

Mais ce qui est gagné du côté de la chair est perdu du côté de l'âme. En effet la richesse de toute image (car chaque image contient en elle-même quantité d'autres images, fugitives et *a priori* sans importance ; images d'objets, de paysages, d'êtres humains...) et le fait qu'elle soit plus moins rapidement chassée par une autre, nuit à la manifestation de la part expressive de l'image, ce qui fait que la simple image de cet arbre conduise le spectateur à construire beaucoup plus que ce qui lui est donné à voir.

Ainsi la poésie écrite évoque, quand le cinéma incarne. Et ces nuances dans la représentation du monde ne paraissent pouvoir coexister : l'existence de l'une semble nuire à l'expression de l'autre.

un impossible à représenter ?

Dans son livre *Poétique(s) du cinéma*⁸, Patrick Brun avance l'idée qu'entre les deux conceptions de la Poétique établies et potentiellement transposables au cinéma, une troisième voie est envisageable. Cette poétique reposerait, selon lui, sur le fait que « *toute œuvre (d'art) cinématographique serait traversée (travaillée) par l'impossible à représenter* »⁹.

Patrick Brun revient dans un premier temps sur la Poétique aristotélicienne. Selon lui, cette conception, qui aurait trouvé à s'incarner au cinéma avec les formalistes russes dans les années 1920, vise, à l'aide d'un langage, à donner une représentation (la *mimesis*) du monde. Cette Poétique déjà conçoit la transformation du monde qu'opère la re-création : Aristote pose le problème du *possible* et de l'*impossible*, du *vraisemblable* et de l'*invraisemblable* : « *il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif.* »¹⁰ Pour Aristote, le *possible* et l'*impossible* sont ce qui respectivement peut et ne peut pas arriver dans le monde réel. Mais selon lui le langage artistique peut « mettre en scène » cet *impossible* du moment qu'il est *vraisemblable*, c'est à

⁷ LEBLANC Gérard, « Presque une conception du monde », in *Après Deleuze, Philosophie et Esthétique du cinéma*, ouvrage collectif, Dis-Voir, Paris, 1996, p. 148.

⁸ BRUN Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, L'Harmattan, coll. Champs visuels, Paris, 2003.

⁹ *Idem*, p. 10.

¹⁰ ARISTOTE, *La Poétique*, 60a26.

dire qu'il peut « logiquement » se produire dans la fiction. Ainsi on le voit Aristote conçoit déjà la création artistique non comme une imitation du monde, mais comme le moyen d'exprimer celui-ci selon un langage propre.

Mais Patrick Brun décrit une seconde Poétique possible, qu'il dit fondée sur *Le Poétique* de Mikel Dufrenne. Cette approche phénoménologique rejoint ce que nous avons dit de la représentation du monde en poésie ; ainsi Dufrenne déclare-t-il :

« *Ce que le mot éveille en nous quand nous disons qu'il évoque ou qu'il conjure [est] : non point la présence même de l'objet, mais le sentiment de sa présence, l'aura de sens dont il nous investit. La ressemblance n'est pas entre le mot et la chose, mais entre ce que suscite en nous le mot et ce que susciterait la chose* »¹¹

Patrick Brun, en définitive, résume la conception du Poétique de M. Dufrenne en avançant que l'acte poétique n'est plus considéré comme une reproduction du monde, mais comme une reproduction de son caractère expressif, de sa poésie. Ainsi M. Dufrenne, selon P. Brun, affirme que le monde est expressif, et que le poétique, parce-qu'il nous offre une expérience expressive, nous offre aussi une expérience « *de notre présence au monde* ». Cette conception, tout à fait intéressante, a de plus le mérite d'inclure la place du spectateur et sa réception de l'œuvre dans la démarche artistique.

Néanmoins, si cette conception ne correspond pas en tout point à la conception de la représentation poétique du monde que nous avons pu donner plus haut, c'est qu'elle ne considère pas le « travail » du spectateur. Ce dernier est en effet considéré par M. Dufrenne – selon Patrick Brun – comme un être qui éprouve une sensibilité face au monde et face à l'œuvre. Sa présence est montrée comme « passive », en quelque sorte. Nous envisageons quant à nous, nous le verrons, le spectateur comme un personnage actif, créateur dans la représentation poétique.

Enfin, et c'est le but de sa démarche, Patrick Brun, tente de mettre à jour une troisième Poétique, qui serait fondée sur un « *impossible à représenter* ». Selon lui, le langage cinématographique affirmerait, en même temps qu'il présenterait des images du monde, son incapacité partielle mais inévitable à re-présenter ce monde, c'est-à-dire qu'il lui donnerait chair. Aussi affirme-t-il qu'il est possible de distinguer ce qu'il appelle des « *figures de l'impossible à représenter* » qui serait comme des « preuves » ponctuelles : ces figures du langage cinématographique serait l'affirmation de la représentation cinématographique qui se donnerait à voir en tant que telle. Ainsi cite-t-il les écrans noirs de Marguerite Duras, dans le film *L'Homme Atlantique*.

Cette dernière conception pointe dans le domaine cinématographique ce que nous avons relevé plus haut, et que nous avons caractérisé comme « l'échec de la poésie ». Ainsi les images du cinéma, comme les mots, seraient en même temps que représentations apparentes, affirmations d'un échec de cette représentation. Toutefois aussi bien en poésie qu'en cinéma, les théoriciens de cet échec, Patrick Brun en tête, peinent à définir la visée de cette poétique. Que les mots, que les images échouent à représenter le monde, quelle portée cela a-t-il ? Quel rôle joue ce fait dans l'expérience esthétique du monde proposée au spectateur ? Sans pouvoir répondre nettement à cette question – et sans souscrire totalement aux propos de Patrick Brun et à son idée de « troisième poétique » (car au fond qu'est-ce qui en fait une « poétique » ?), sauf à accepter l'idée lacanienne d'un monde impossible à représenter par un sujet divisé par le langage – nous nous contenterons de relever ce rapprochement possible entre mots et images.

¹¹ DUFRENNE Mikel, *Le Poétique*, P.U.F., Paris, 1973, p. 91 ; cité par Patrick BRUN, *op. cit.*, p. 28.

des images *au-delà des images*

Ainsi les images du cinéma, bien que se présentant sous forme visuelle de prime abord, entretiendraient avec les images poétiques quelques liens, en cela qu'elles seraient tout à la fois davantage qu'une simple reproduction mécanique, et en même temps l'affirmation d'un échec de la représentation.

Nous l'avons dit, les images du cinéma seraient des incarnations du monde réel, car elles nous donneraient à revoir des objets dans leur visualité du moment de la captation. Cette visualité serait la chair des images visuelles du monde, qui nuirait à leur pouvoir expressif, leur âme, siège de la représentation poétique. Mais à la croisée de deux des trois poétiques envisagées par Patrick Brun – le Poétique selon Dufrenne, et cette Poétique de « *l'impossible à représenter* » –, on peut considérer la représentation comme visuellement lacunaire, et donc également évocatoire.

C'est ainsi que l'on peut interpréter la réflexion de Chantal Akerman, à propos de son film *Sud*. La cinéaste s'explique sur la durée très importante de chaque plan ; ainsi déclare-t-elle que, lorsqu'elle filme un arbre dans le sud des États-Unis, elle a en tête la chanson *Strange Fruit* qui évoque les Noirs qui étaient lynchés. Et pour elle, la seule façon de faire passer cette idée qui la traverse lorsqu'elle regarde le paysage qui s'offre à elle, c'est de faire durer le plan au-delà de sa « durée habituelle ». Ainsi pense-t-elle, le spectateur passe par divers états qui le conduisent à s'interroger sur une autre signification de l'image : dans un premier temps le spectateur « reconnaît » un arbre, mais comme dans sa « nature abstraite » pourrait-on dire, trop habitué que l'on est à ne voir habituellement en celui-ci qu'un simple élément de décor ; dans un second temps il finit par « connaître » cet arbre, puisqu'il a eu le temps d'en repérer les particularités qui le distinguent des autres ; mais dans un troisième temps, le spectateur dépasse ces états de *reconnaissance* et *connaissance* pour accéder à une situation qui lui permet de penser – ou de ressentir, Chantal Akerman ne tranche pas clairement – à ce qui a pu se produire autrefois, à ce que cela signifie... En quelque sorte le spectateur dépasse la nature matérielle de l'image, son incarnation visuelle, pour atteindre à nouveau une forme d'abstraction¹².

On peut toutefois percevoir chez Akerman l'idée que les images ne sont pas évocatoires en elles-mêmes, ou bien qu'elles ne le sont pas dans un contexte de cinéma classique. Pour elle, c'est l'apparition de la dimension évocatoire du cinéma, l'apparition d'images au-delà des images, passe par un choix de réalisation, un principe esthétique, qui est l'adoption d'un langage singulier : ici les plans longs, et souvent fixes.

Il y aurait donc une différence fondamentale entre la poésie, évocatoire par essence, et le cinéma, qui ne pourrait atteindre cette poésie de l'image, que nous appelons « les images au-delà des images », que par un principe esthétique.

Notre hypothèse est que contrairement à la poésie écrite – qui se base sur des mots par nature symboliques, et que rien ou presque dans leur présence physique ne rattache à la chose signifiée, mots qui, dans un second temps, entrent eux-mêmes en résonance –, contrairement à la poésie écrite qui ontologiquement permet une représentation forcément

¹² Cette démarche n'est pas également sans rappeler celle de Claude Lanzmann. Lanzmann pose de manière catégorique qu'il n'est pas d'image qui puisse représenter la Shoah ; seuls les voix, les lieux, les gestes reproduits comme des échos peuvent permettre une « résurrection ». « *Un cœur immense de voix dans mon film (...) atteste ce qui a été perpétré. C'est bien plus fort et bien plus irréfutable, cela permet d'imaginer infiniment plus que des images d'archives que j'appelle des images sans imagination.* » LANZMANN Claude, « Parler pour les morts », Entretien, *Le Monde des débats*, mai 2000, p. 14 ; cité par Patrick BRUN, *op. cit.*, p. 193. Et pourtant Lanzmann affirme que *Shoah* ne pouvait être autre qu'œuvre cinématographique, car ces images affirment une présence, une vérité au-delà que les images ne peuvent reproduire.

incomplète du monde, le cinéma s'affirme dans un premier mouvement comme principe de complétude par excellence, puisqu'il est à la fois visuel, temporel, et narratif.

Nous avons discuté plus haut le pouvoir des mots, affirmant que dans la littérature romanesque et dans l'essai, ceux-ci sont comme pris dans une structure qui annule leur échec essentiel : dans le roman, la narration, l'histoire, les dialogues, les personnages, etc., comble ce manque entre la chose signifiée dans l'abstrait et la chose réelle. La trame narrative, entre autre, emporte le lecteur dans un flux qui annihile sa part de création ; elle ordonne le récit selon une logique, elle donne un sens quasi unique à chaque chose.

Au cinéma, la perception est immédiatement sensible – l'image de l'objet apparaît réellement, s'offrant à deux de nos sens, vue et ouïe -, mais emportée par une trame narrative qui est mouvement et qui donne sens à ce qui est vu. Il y a donc, du fait de l'enchaînement des images une réduction de la part de perception sensible : chaque objet est à une place définie, remplissant un rôle à l'ambiguïté réduite. Ainsi cet être est personnage susceptible de jouer un rôle, celui-ci est simple figurant ; cet objet est accessoire de décor, celui-ci remplit un rôle dramatique. La logique narrative, qui est autant le fait d'un pré-acquis du spectateur que d'un dévoilement de ses axiomes au cours du film, réduit le champ des possibles, et la libre association. Les images interagissent selon cette logique, et difficilement selon une autre, subjective et potentiellement différente d'un spectateur à un autre. Sans doute est-ce ce que Gérard Leblanc sous-entend lorsqu'il avance :

« [L'écriture scénaristique] est la négation de l'écriture poétique, en ce qu'elle suppose un langage transparent à la description des images. L'écriture scénaristique doit s'effacer derrière le visuel donné a priori comme filmable. »¹³

Difficile alors de voir surgir dans l'esprit du spectateur ce régime de représentation que nous avons pu évoquer d'après Chantal Akerman. Il est d'ailleurs intéressant de se pencher sur le langage cinématographique dans *Sud*. Chantal Akerman a recourt à de longs plans fixes de nature – ce qui, pour prolonger l'idée de Gérard Leblanc, est proprement intranscriptible selon les règles admises de l'écriture scénaristique ; mais si ces plans peuvent être dits fixes, cela ne concerne pas tant la caméra, qui effectue parfois de longs travellings. La fixité est due au caractère inanimé des paysages filmés. Certes le vent, les nuages apportent d'infimes variations, des mouvements et des variations de lumière. Mais ces plans apparaissent comme la fixation du temps et du mouvement, qui sont pourtant les deux constituantes habituelles du cinéma, celles par lesquelles il affirme sa particularité. Dans *Sud*, comme dans *D'Est* ou *De l'autre côté* d'ailleurs, les mouvements de caméra aussi bien que les infimes apparitions de l'écoulement du temps dans les changements de lumière ou le passage du vent, nous rappelle que nous sommes au cinéma, mais devant un film qui met à mal, qui interroge le langage cinématographique. L'expérience de la vision de longs plans où le flux d'informations est rapidement tari est une expérience rare, et place le spectateur dans une position neuve, en tous les cas dérangement, et porteuse et créatrice de significations. C'est donc par un travail volontaire sur le langage cinématographique, et par la mise en scène de ce travail en quelque sorte, qu'Akerman nous amène à nous interroger et à être sensibles aux images au-delà des images, à leur pouvoir évocateur.

¹³ LEBLANC Gérard, « Les images virtuelles de la poésie », *op. cit.*, p. 144.

des images *entre les images*

Enfin il s'agit aussi de considérer une dimension essentielle du cinéma, qui est d'ailleurs une de ses particularités : le montage¹⁴. En effet nous avons évoqué plus haut que l'idée d'image au cinéma pouvait être envisagée autant en tant que photogramme, que plan, ou en tant que montage de plans. Mais on peut également considérer le montage comme la mise en présence d'éléments disparates qui seraient autant d'images. La séquence de montage serait alors à envisager comme le vers d'un poème, riche des images de chaque mot, mais aussi de leurs interactions.

Il apparaît en effet que si l'image de cinéma est incarnation avant d'être évocation, que s'il est nécessaire de travailler le langage cinématographique afin de faire sourdre en elle une capacité à s'excéder et à renvoyer à des images au-delà d'elle-même, l'opération de montage est nécessairement un questionnement du langage cinématographique qui travaille la résonance des images entre elles.

Dans le cinéma classique et dominant, certes, le montage demeure assujéti à la logique narrative. De même que nous avons pu dire que la narration orientait la réception et la compréhension d'un mot ou d'une image, celle-ci sert également à combler les failles laissées par le montage. Ainsi le flux narratif nous permet-il par exemple d'accepter ces « sauts spatiaux » effectués entre chaque plan au sein d'une même scène, cette discontinuité spatiale liée à une continuité temporelle, cette apparente aberration que le cinéma a presque toujours su dépasser. De même la narration impose une efficacité du découpage (il s'agit avant tout de « tout voir », qui peut être compris par « ne voir que ce qui sert à la narration »), une durée des plans (rien ne doit déborder au-delà du cadre informatif fixé par l'histoire), une logique du raccord (fluide ou non, mais asservie à la narration), un travail sonore en accord, etc. En retour le montage, par l'adjonction du son entre autre, mais aussi il est vrai par une recherche de fluidité, de « transparence », semble la clé de voûte de cette domination du narratif.

Néanmoins le montage, lorsqu'il est affranchi des règles de l'efficacité narrative, semble pour beaucoup de réalisateurs, le lieu privilégié de l'expression poétique. C'est là l'idée de Robert Bresson qui déclare :

*« Ce qui est beau au cinéma, ce sont les raccords, c'est par les joints que pénètrent la poésie. »*¹⁵

Il n'est pas étonnant de relever de telles considérations venant d'un cinéaste qui a énormément travaillé sur une image comme vidée de son expressivité traditionnelle d'image de cinéma, sur une interaction singulière entre son et image. Une interprétation possible serait que le montage, en tant qu'il structure le langage cinématographique, qu'il en est sa partie la plus manifeste, donne à voir l'expression même du cinéma, sa part d'autonomie face au réel et partant sa dimension polysémique. Le montage en tant que mise en présence de deux images différentes auxquelles s'adjoignent des sons, des musiques, etc. est le lieu de collisions et d'interactions qui sont d'ordre purement sensible. Chez Bresson, bien que le film demeure structuré par une trame narrative précise, l'apparent travail de désincarnation dans l'image (Bresson fuit les expressions de cinéma, par nature artificielle) en même temps qu'une richesse auditive impressionnante (qui trouve autant sa

¹⁴ Il s'agit ici de considérer le montage dans une acceptation très large, qui irait de la phase de découpage (donc antérieure au tournage) à la phase de montage et mixage son, en passant par le montage image. Le montage comme composition globale de l'œuvre, travail sur les interactions des différents éléments du film.

¹⁵ BRESSON Robert, *Entretien*, Le Figaro, 16 mai 1983.

place dans les sons in/ off que dans les silences) permet une projection du spectateur dans l'image, laisse une béance que peut venir investir le spectateur.

On le voit le montage, en tant que mise en présence d'éléments disparates, sons de natures différentes, images de natures différentes, est le lieu d'interactions, comme peut en créer la poésie. Nous avons évoqué à ce sujet le vers de Paul Éluard « *La Terre est bleue comme une orange* », nous interrogeant sur les significations sensibles diverses de chaque mot, qui permettent par le mot *Terre* de réunir le nom commun *orange* et l'adjectif *bleu*. Le montage au cinéma serait sans doute le lieu d'expression privilégié de telles mises en résonance. Les formalistes russes, dans les années 1920, avec notamment Lev Koulechov, avaient déjà su mettre l'accent sur l'ouverture possible du sens au-delà du sens des images par la mise en présence par le montage d'images de sens très différents.

Enfin pour conclure et résumer cette partie qui nous a servi à relever que le montage, plus encore que l'image, permettait à la représentation au cinéma de rejoindre la représentation en poésie, par la création d'images hors des images grâce aux interactions entre images, nous nous intéresserons au cinéma de Jean-Luc Godard.

L'un des traits importants du travail de Godard tout au long de sa carrière a été ses recherches théoriques et pratiques sur le montage. Des célèbres *jump-cuts* d'*À bout de souffle* ou la séquence de fuite au début de *Pierrot le fou*, aux citations d'*Histoire(s) du cinéma*, le cinéaste a toujours été travaillé par la question du montage.

Histoire(s) du cinéma, œuvre imposante dans sa durée comme dans son contenu, se présente d'ailleurs comme une longue réflexion sur le sujet : montage d'images filmées pour le film, d'extraits de films, de bandes d'archives, écritures, surimpression, ralentis, accélérés, arrêts sur image, richesse de la bande son, de la partition musicale, ... le langage cinématographique de Godard pour ce film semble épuiser toutes les ressources du montage.

Godard, dans son film, revient sur son idée que le cinéma avait pour but de « *prélever du réel la vie, mettre à mort le réel pour en extraire la vie* »¹⁶ ; mais il a échoué, comme en témoigne l'absence d'images de la Shoah. L'idée de Godard est que le montage, en tant qu'acte de création spécifique au cinéma, aurait dû permettre de montrer la vie au sein du réel, par le travail d'un « invisible » entre les images :

« *Dans une salle de montage, il y a une lutte tellement forte pour le territoire qu'il faut qu'il y ait un point commun, le "troisième point", l'invisible entre les deux morceaux de pellicule* »¹⁷

« *Pour moi le montage est la résurrection de la vie* »¹⁸

« *Il s'agit [dans le montage] de rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas disposées à l'être. Mieux encore, la force d'une image sera fonction, de l'écart entre les éléments ainsi nouvellement associés* »¹⁹

Ainsi on le voit Godard croit en un pouvoir du montage qui permettrait, par la présence d'un invisible entre les images, de représenter la vie au cinéma. Cette croyance rejoint donc notre idée d'une représentation du monde telle qu'elle s'effectue en poésie, par un espace

¹⁶ Citation des *Histoire(s) du cinéma* par Patrick BRUN, *op. cit.*, p. 156.

¹⁷ GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 243 ; cité par P. BRUN, *op. cit.*, p. 157.

¹⁸ GODARD Jean-Luc, *op. cit.*, p. 244 ; cité par P. BRUN, *op. cit.*, p. 163.

¹⁹ GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, 4b « Les signes parmi nous » ; cité par P. BRUN, *op. cit.*, p. 159.

libre, un manque, une incomplétude, qui laisse une place libre pour l'investissement du spectateur. Nous rapprocherons d'ailleurs cette dernière citation d'une autre, du poète Pierre Reverdy :

« L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...] »

Toutefois Godard s'exprime peu sur le travail qu'effectue le spectateur face à cet invisible. Comment le monde ainsi représenté parvient-il au spectateur – à moins que ce ne soit le spectateur qui vienne à lui ? Telle sera l'interrogation qui guidera la suite de notre étude.

Chapitre 3

LE TRAVAIL DU SPECTATEUR

Dans notre étude des modes de représentation à l'œuvre en poésie, nous avons déjà pu évoquer la place essentielle qu'occupe le lecteur dans cette représentation du monde, dans la formation des images poétiques. En nous intéressant au cinéma et à ses images, nous avons pu discerner des points de rencontres possibles, tout en affirmant que le cinéma – puisque le cinéma dominant est narratif, et qu'il ne connaît pas le clivage de la littérature entre romanesque et poétique – n'emploie pas fondamentalement un régime représentatif de même type que la poésie, mais seulement par un travail particulier sur le langage cinématographique. Or il apparaît que ce travail, avant tout, a pour effet de modifier la place du spectateur. Godard a exprimé cette idée : le spectateur, dans la salle de cinéma, est la moitié du temps dans l'obscurité ; au-delà du jeu sur le principe mécanique de la projection qui implique une période d'obturation, ce constat sous-entend qu'il y a forcément dans ces intervalles, ou dans un autre lieu – en même temps que la projection ? par intermittences ? après la projection ? – un travail qui s'effectue du côté du spectateur, sans qu'il soit possible de déterminer si ce travail est celui du film sur le spectateur, ou si le spectateur, à sa manière, travaille le film.

Partant de ce constat, il apparaît essentiel de reposer la question du rôle spectatorial. Aussi nous pencherons-nous dans un premier temps sur la place habituelle occupée par le spectateur dans le cadre d'un « film narratif classique », avant d'envisager la position spectatorielle proposée par la poésie. Nous tâcherons ensuite d'interroger cette dernière position en rapport avec un cinéma de la re-présentation poétisée du monde. Enfin nous aborderons notre hypothèse principale, envisagée comme principe esthétique : le spectateur considéré comme acteur dans le procès créatif, au même titre que le cinéaste. En quelque sorte il n'y a plus là travail du film sur le spectateur, mais travail du spectateur sur le film.

1. Le spectateur de cinéma

dans le confort des salles obscures...

Il est tout d'abord intéressant de revenir sur le positionnement physique dans lequel se place le spectateur de cinéma, lors de la projection d'un film narratif dit classique. Il a souvent été dit que le cinéma plongeait son spectateur dans un état proche de l'état de rêve. Cette idée est intéressante car elle met l'accent sur la position passive du spectateur, assis dans une semi-obscurité, au pied de l'écran. Immobilisé, il est dominé par l'écran sur lequel apparaissent des images dont il ne contrôle pas le flux. De ce point de vue en effet le spectateur rejoint un état de rêve, où les images sont les manifestations d'un travail inconscient, sur lequel il ne peut donc intervenir.

Le spectateur est donc dans une position en apparence d'une passivité totale¹ : il reçoit des images qui ont été ordonnées et projetées par d'autres. Aussi pourrait-on dire qu'il ne

¹ « (...) le film ne demande qu'une adhésion passive (...) il est constant que le cinéma dispose de procédés de mise en scène qui favorise la passivité. » BAZIN André, « théâtre et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition du Cerf, coll. 7^e art, Paris, 1985, p.154.

regarde pas le film, mais qu'il le voit. La réception des images d'un film est purement sensible : elle sollicite deux de nos sens, vue et ouïe, et demeure à l'état de sensation ; en effet contrairement au mots, l'image du film ne requiert pas une compréhension intellectuelle pour être saisie². Jean Epstein affirme d'ailleurs que si les images du cinéma sont plus aptes à enclencher un processus créatif dans l'esprit du spectateur :

« C'est que, pour la compréhension de sa symbolique visuelle, [le cinéma] n'engage que peu l'intelligence, l'effort du cerveau supérieur qui justement, veut se reposer, tandis qu'il intéresse presque immédiatement l'activité sentimentale et irrationnelle de la base du cerveau inférieur qui, lui, demande à travailler. »³

Si nous souscrivons à l'idée que la perception des images est une perception quasi-uniquement sensible, nous avançons au contraire l'hypothèse que cette perception immédiatement affective entretient le spectateur dans une facilité, une superficialité qui est l'essence même de sa passivité : de part la perception sensible que l'on a des images, par la représentation non abstraite, la tentation est grande de voir dans ces images le monde réel, et ainsi de ne pas chercher plus loin, *au-delà*.

De plus le film, comme le rêve, offre une vision qui ne correspond pas à la perception réelle du spectateur. En effet le découpage au cinéma offre une expérience de vision unique, et « inhumaine » : une rupture de la continuité visuelle, tandis que le flux temporel demeure ininterrompu⁴. Le caractère indiscernable du point de vue, de part sa multiplicité, rend impossible toute identification. Ainsi le cinéma, constitué d'images réelles sur un écran, mais des images comme perçues par une « entité inhumaine » dotée d'ubiquité, semblerait entretenir le spectateur dans la croyance inconsciente que ces images ne sont pas de celles qu'il pourrait créer, qu'elles ne coïncident pas avec sa perception, et que donc il ne pourrait intervenir sur elles, les pénétrer, interagir avec elles. La force du point de vue de la caméra donne l'impression de pouvoir être partout, et toujours au bon endroit, contrairement à la vision classique du spectateur. Aussi celui-ci est comme « écrasé » par cette capacité de la machine cinéma. Mais il en retire également une certaine jouissance, puisqu'il lui est donné l'espace d'un moment la possibilité de connaître une expérience de la vision qui excède largement la sienne.

Le spectateur, contrairement à ce qui est souvent pensé, semblerait donc rechercher au cinéma non pas une identification, une immersion dans la diégèse du film, mais au contraire une position passive face au flux des images, comme extrait de celui-ci ; car le cinéma lui offre une expérience de la vision qui dépasse largement la sienne, sans qu'il ait de travail à fournir : au contraire, il demeure confortablement immobile.

Une autre conception communément admise serait de voir dans le personnage-spectateur un voyeur. C'est un peu l'idée, maintes fois étudiée, que nous laisse entrevoir Hitchcock dans le film *Fenêtre sur Cour* : l'inspecteur, cloué dans un fauteuil par une jambe cassée, épie à travers ses jumelles les faits et gestes de ses voisins de l'immeuble en face, jusqu'à ce qu'il croie deviner un meurtre. Le spectateur de cinéma serait semblable à

² Ce qui peut devenir faux pour le son : les dialogues sont constitués de mots et en tant que tels nécessitent un travail intellectuel pour passer de la chose sonore à la chose dite.

³ EPSTEIN Jean, « Rapidité et fatigue de l'homme spectateur », *Mercur de France*, 1^{er} novembre 1949 ; cité par LEBLANC Gérard, « La poétique epsteinienne », *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Éditions de la Cinémathèque française, Paris, 1998, repris dans *Trajectoires*, op. cit., p. 200.

⁴ Et quand le film est en plans-séquences, c'est la rupture temporelle qui surgit, et rompt cette identification possible à la vision de la caméra.

cet inspecteur, à la fois actif puisqu'il regarde, mais absolument passif, car immobilisé de l'autre côté de l'écran.

Le mot voyeur paraît d'ailleurs quelque peu trompeur, car on ne peut pas dire que le spectateur « voit » ; conscient, actif, le spectateur « regarde ». Mais il est en même temps comme extrait de la réalité qu'il épie. Et c'est là tout le plaisir qu'il retire de son expérience : il jouit pleinement de la vision, il bénéficie même d'une « sur-vision », puisque, comme nous l'avons vu auparavant, le cinéma présente à la fenêtre du spectateur-voyeur un découpage, un arrangement du monde qu'il lui permet d'apprécier encore mieux ce qu'il y a à voir dans le monde que ce que sa vision propre lui permettrait.

De sa position confortable dans l'obscurité de la salle, à l'abri des regards et des dangers, il est tout puissant pour observer, juger, savourer ce qu'il voit. Et sans doute cette position est-elle d'autant plus appréciée que le film, par ses péripéties, par l'intensité de ce qui est montré, lui donne en même temps à éprouver combien sa position de l'autre côté de la fenêtre est confortable, tout à la fois jouisseur et non-investi.

Mais Hitchcock réserve ironiquement à son personnage un sort qui nous intéresse pour la suite de notre étude. Le cinéaste et ses scénaristes imaginent deux situations bien particulières : déjà le personnage ne voit pas la scène, sa vision étant limitée au cadre des fenêtres de l'appartement ; l'inspecteur doit alors se contenter de ramasser les indices visibles. Comment ne pas voir dans cette scène un jeu pervers avec le spectateur, comme un avertissement : « vous ne voyez que ce que l'on vous donne à voir, et l'on vous laisse ici éprouver cette désagréable sensation de frustration que ressent le voyeur quand échappe à sa vue le moment « paroxystique ».

La seconde situation atypique survient quand l'inspecteur/spectateur décide d'intervenir sur le réel derrière sa fenêtre, au-delà de la cour. Les ennuis commencent alors pour lui, puisque le meurtrier décide d'éliminer le témoin gênant ; tout se passe comme si le monde épilé, décidait de se venger du voyeur qui s'est manifesté. Le spectateur, *a priori*, ne peut pas agir sur le film, et, en tous les cas, on l'a vu, ne semble pas le vouloir. Mais en surinterprétant un peu, il y a là comme un second avertissement d'Hitchcock : à trop les épier, les images pourraient se venger. On voit là le danger qu'il y aurait à tenter de pénétrer le monde des images pour aller voir ces *images au-delà des images*.

narration et réalisme

Avant de pousser plus loin notre étude, il apparaît nécessaire de faire un écart du côté des questions de narration, et de réalisme, terminologie courante à laquelle nous avons eu recours, et qui pourtant nécessite quelques éclaircissements, car ces deux notions semblent jouer un rôle essentiel dans la constitution d'une « position spectatorielle ».

Nous avons déjà pu relever combien la narration pèse sur les images – en restreignant leurs possibilités de lecture, par un classement selon la logique narrative des objets et des sons selon qu'ils sont acteurs ou simplement figuration dans la trame narrative – et sur le montage – en limitant une fois encore les résonances entre sons et images, entre les images... et en imposant deux conceptions du cadrage et de la durée des plans, toutes deux asservies à l'efficacité narrative. Mais il apparaît que la narration, par le régime de représentation logique qu'elle impose, conforte le spectateur dans sa position de passivité, et ainsi dénie la part de « re-présentation poétisée du monde » dans laquelle le spectateur joue un grand rôle.

Toute narration obéit à un ensemble de règles qui fonde une logique du récit. Et l'on constate même que toute narration, pour atteindre sa pleine efficacité, obéit à un ensemble

de règles, communes à toute narration. L'une de ces règles par exemple, serait de laisser entrevoir le type de narration que le film va développer dès l'exposition du film. Ce qui n'est pas sans conséquence : dès le début du film le spectateur sait dans quel régime narratif il se trouve et convoque ainsi inconsciemment tous les acquis, ses habitudes spectatorielle qui lui permettront de se couler dans la logique du film. En quelque sorte le spectateur développe au fur à mesure des visionnages des défenses contre l'inattendu⁵. Ainsi le spectateur travaille également à minimiser la part de frustration dans laquelle le plongerait la vision d'un film qui, n'obéissant pas à des règles préétablies, ne répondrait pas à l'exigence spectatorielle de reproduction immédiatement complète de la réalité.

Si les films narratifs semblent coller à la réalité, c'est par un recours quasi systématique au réalisme. Terme ambigu s'il en est, tant il a pu être utilisé dans diverses acceptions, le réalisme est bien souvent associé à ce qui est possible dans notre monde, ce qui peut arriver. C'est ainsi qu'on a pu parler de littérature réaliste, ou de *néo-réalisme* au cinéma, pour des courants artistiques s'attachant à décrire la réalité sociale, les gens comme ils vivent. Mais on peut également élargir le sens du mot, et c'est ainsi que nous l'entendons ici, à un ensemble de logiques de notre monde. C'est l'idée d'Aristote sur le *possible* et l'*impossible*, que nous avons évoqué plus haut. Pour Aristote, le but de la Poétique est de représenter le monde, mais le monde tel qu'il est et non comme il se présente. Aussi le poète peut avoir recours à l'*impossible* – au sens où cela ne peut pas se produire dans notre réalité – à condition qu'il soit *vraisemblable*, c'est-à-dire qu'il obéisse aux règles de la logique narrative, qui est une logique inspirée de notre monde. Ainsi Aristote était un grand admirateur d'Homère qui, à de nombreuses reprises, a su employer l'expressivité d'êtres monstrueux ou divins. Mais jamais le récit ne déroge aux logiques du récit, qui sont des logiques humaines : enchaînements chronologiques, enchaînements « de causes à effets », etc. C'est ce qui fait qu'un film comme *Star Wars* peut être dit réaliste : chaque lieu, chaque personnage, chaque action, aussi fantastiques soient-ils, correspondent à des caractères ou objets terrestres mais transformés. Preuve en est que ce film développe une morale très proche de westerns ou de films de guerre.

Il est certes difficile de se représenter ce que serait un film narratif non réaliste, au sens où nous venons de le décrire. Tout juste pourrions-nous sans doute extraire de quelques films de cinéastes dits modernes (Godard, De Oliveira, Duras, Tarkovski, etc.) de ces figures non réalistes – la fuite de l'appartement au début de *Pierrot le fou*, le corps en lévitation dans *Le Miroir* de Tarkovski⁶. Il n'en demeure pas moins que sans doute ce réalisme est pour le spectateur un garde-fou qui le prémunit du vertige où l'emmènerait la perte de ses repères. Mais sans doute est-ce par cette perte de repère que le spectateur est amené à s'interroger sur un *au-delà des images* et partant, à ce figurer une représentation du réel débarrassée de ces artifices de représentation.

⁵ Pour prendre un exemple récent, le film *Eternal Sunshine of a Spotless Mind*, de Michel GONDRIY (2005), est sur ces deux points tout à fait significatif. Sous des atours d'innovations, de déconstruction du scénario, il répond en fait à des codes très établis qui nous rend sa compréhension très aisée ; de plus dès le début du film, le spectateur est plongé dans un monde fictionnel certes chaotique, mais truffé d'indices manifestes, qui sont autant de petits cailloux qu'il suffit de suivre mollement pour parvenir à une fin dont on sait dès le départ qu'elle résoudra toutes les énigmes développées en amont. Toute la magie de *Citizen Kane* d'Orson WELLES (1940) se situe peut-être là, dans cette façon de nous laisser croire à une même résolution finale, qui n'est en fait, contre toute attente, qu'une énigme de plus.

⁶ C'est d'ailleurs la différence qui est pointée par Chris Marker dans le film *Une journée d'Andreï Arsénévitch*, (198) sur Andreï Tarkovski : dans le film *Solaris*, la lévitation du corps est justifiable (à défaut d'être justifiée) par le fait que l'histoire se déroule dans l'espace (il y a donc réalisme car il y a une logique implicite) ; dans *Le Miroir* (1974) son film suivant, le corps se trouve en lévitation sans qu'il ne soit possible d'y trouver aucune logique, même celle du rêve. Il y a donc encore narration, mais non plus réalisme.

2. Le spectateur de poésie

Si nous avons pu dire que la représentation par un recours à un *au-delà des images* était une représentation poétisée, c'est que nous avons pu mettre en évidence une représentation de ce type en poésie, et qui est même un constituant essentiel de cette dernière. Toutefois nous l'avons déjà avoué à demi-mots, cette représentation nécessite un travail particulier du lecteur, travail rendu possible non seulement par ce qu'on pourrait appeler une mise en condition physique, mais aussi une disposition mentale.

une position active

Contrairement au cinéma où le spectateur est plus ou moins passif, selon qu'il est rêveur ou voyeur, le lecteur de poésie est quant à lui forcément actif. Il est actif parce-qu'il tient le livre, et parce-qu'il tourne les pages. En quelque sorte, il intervient dans le processus de « projection ». Il est actif aussi, car la lecture est un acte : les yeux balayent la page, et déchiffrent les symboles, qui eux-mêmes sont renvoyés à des référents réels. Nous avons déjà pu le dire⁷, la lecture poétique présente la particularité d'être un aller-retour incessant entre le sensible et l'intellectuel, parce-que les mots sont par nature des signes du monde, ils renvoient à une réalité absente.

La réception d'un poème ne saurait être passive et collective, comme elle peut l'être au cinéma. En effet la lecture poétique (et la lecture en général), parce-qu'elle nécessite cet aller-retour permanent intellectuel/sensible, demande de pouvoir être interrompue, reprise... Les poèmes demandent d'être investis, en même temps qu'ils investissent le lecteur : en lui vont se créer des collisions et des associations nouvelles, au-delà de la lecture. Le temps de la réunification du lecteur avec les images au-delà des mots est indistinct, et chaque fois différent. C'est ce que dit Gérard Leblanc :

« Je parle de la poésie comme incitation permanente à fabriquer des images, dont certaines apparaissent nettement – comme de fulgurants éclats visuels – et d'autres au terme d'un cheminement obscur de mise en lumière par le lecteur. »⁸

Aussi la lecture d'un poème doit être autonome, et donc forcément active, car le cheminement au sein du poème (cheminement qui s'accomplit aussi en partie à la lecture) doit pouvoir être spécifique à chacun.

On le voit, la lecture d'un poème nécessite impérativement un investissement physique de la part du lecteur, qui facilite un investissement cérébral, que réclament les images de la poésie pour être sorties du semi-néant dans lequel l'incomplétude de la re-présentation du monde par les mots les a abandonnées.

frustrations

Les mots, parce-qu'ils ne sont pas les choses, mais leur représentation symbolique, forcément loin du monde, permettent une reproduction du réel qui est comme incomplète. La compréhension demande de la part du lecteur un investissement du texte afin d'effectuer le trajet inverse, de l'abstraction de la chose, à cette chose, ou plutôt à une chose, dotée d'une âme, d'une expressivité, mais physiquement vague dans l'esprit du lecteur. De même l'image du monde qui peut naître des rencontres inouïes de mots, le résultat de la somme (de la multiplication ?) de leurs expressivités, se révèle en un temps incertain, dans l'esprit

⁷ Cf. Chapitre 2, paragraphe 1, *Une saisie purement intellectuelle ?*, p. 13.

⁸ LEBLANC Gérard, « Les images virtuelles de la poésie », in *Trajectoires*, op. cit., p. 144

du lecteur. Aussi ces résultats n'apparaissent pas immédiatement à la lecture, qui se trouve donc être le lieu d'un inachèvement.

Nous avançons ici l'hypothèse que la poésie, en ne misant pas l'efficacité de sa représentation dans l'immédiateté – ce qui est bien souvent l'illusion proposée par le cinéma – place le spectateur dans un état de « frustration ». S'il est possible de souscrire à l'idée de Maurice Blanchot de voir dans la poésie une expérience proche de la mort, peut-être alors comprend-t-on mieux ce sentiment : le lecteur connaît une privation, face à laquelle il met en œuvre tout ce qu'il peut pour ressusciter la scène perdue, le geste absent, l'être ou l'objet disparu. Mais cette résurrection ne peut être que mentale, immatérielle.

Le sentiment de frustration naît également d'une incompréhension première : la poésie est avant tout l'expression d'une subjectivité, et le spectateur bute sur cette représentation qui n'est pas la sienne. Par son travail sur le langage, le poète/cinéaste affirme cette subjectivité, et ainsi s'approprie la vision projetée sur l'écran ; le spectateur est relégué au rang de spectateur d'une vision qui n'est pas la sienne. Tant que le lecteur ne l'aura pas investie, et comblé ses « vides », bref tant qu'il n'aura pas fait sienne cette représentation étrangère, il demeurera dans cet état de dépossession.

Ainsi par une nécessaire activité physique et intellectuelle, le lecteur est sans cesse sollicité lors de la réception et de la re-présentation : le lecteur s'investit dans la lecture (il n'y a pas lecture sans lecteur, quand il peut y avoir projection sans spectateur, pourrait-on dire), contrôle le cheminement de celle-ci (ses avancées et ses retours, ses reprises), et face à la représentation (bien souvent immobile) du monde, à la fois lacunaire par les mots et différée par le jeu des interactions, et en même temps personnelle au poète (en cela dissociée de la vision sensible du lecteur), le lecteur est frustré, privé de tout achèvement immédiat. Il est placé dans la situation de l'inspecteur de *Fenêtre sur cour* : il peut tout regarder avant le meurtre, mais l'espace le trahit et il manque l'achèvement de sa vision, la scène de crime.

Face à ce manque, le lecteur connaît la même réaction que l'inspecteur hitchcockien : il ne peut qu'entrer en interaction avec ce monde afin d'en percer les mystères, quitte à se mettre en danger. Ainsi le lecteur de poésie pénétrerait le monde représenté partiellement par les mots, pour combler cette frustration : il recompose avec les éléments qui lui sont donnés, et surtout avec son propre esprit – qui travaille autant consciemment qu'inconsciemment –, pour achever à sa manière la représentation du monde engagée par le poème, et se réapproprier en partie cette vision.

3. Le spectateur est créateur

Le spectateur, par son investissement, effectue donc un travail plus ou moins conscient, un travail de réappropriation, de réorganisation de l'espace de représentation et des éléments de celui-ci. Mais dans l'accomplissement de cette tâche, il a recours à tout un ensemble de connaissances, de vécus, qui implique un investissement émotionnel fort ; le film nécessite une mise à nu de passés plus ou moins enfouis, et l'émergence de ceux-ci n'est sans doute pas sans douleurs...

C'est l'idée défendue par Roland Barthes, dégageant deux niveaux de lecture d'une photographie, l'une par un personnage spectateur transcendant, qui s'attache au *punctum*, et l'autre née du *studium*, ces hasards qui entrent en résonance avec des éléments biographiques, affectifs, qui nous sont personnels, à chacun.

Ces concepts, appliquées à la photographie, mettent à jour une modification du rôle du spectateur. Qu'en est-il au cinéma ? Est-il possible de distinguer un équivalent ? Quels se-

raient ces films ? Nous constaterons enfin que ces films, s'ils peuvent être dits poétiques, c'est parce-qu'ils placent le spectateur dans une position équivalente à celle du lecteur de poésie.

le *punctum* ou la lecture sensible d'une image

Dans son écrit sur la photographie intitulé *La chambre claire*⁹, Roland Barthes se place dans une position intéressante : il se fait spectateur, avec ce que cela suppose de subjectivité et d'*a priori*. En tentant de cerner les caractéristiques de cette position, il parvient à l'énonciation de deux sens de lecture qui interviennent dans la vision d'une photographie, le *studium* et le *punctum*.

Dans un premier temps de la vision le spectateur s'intéresse au *studium*, qui correspond à une lecture sémantique de la photographie : il trouve dans celle-ci un « code de lecture », en observant les objets, les lieux et les personnages en présence. Le *studium*, c'est le caractère informatif de la photo. Ainsi telle photo de telle époque m'informe forcément sur les tenues d'une époque, la décoration, ou des sujets plus vastes comme la politique, les rapports sociaux, etc. En quelque sorte le spectateur comprend « ce que la photo veut dire », « ce que l'auteur a voulu exprimer ». Mais Barthes dit du *studium* qu'il « relève d'un affect moyen, presque d'un dressage »¹⁰ : le spectateur ne retrouve là souvent que des schémas établis, déjà connus. Aussi l'émotion ressentie face à ce type de réception ne peut qu'être « moyenne », car il ne fait pas appel à un ressenti intime mais plutôt à un ensemble de connaissances, de capacités d'interprétation pré-acquises. La compréhension est avant tout intellectuelle, l'investissement est donc « moyen », bien que, Barthes le dit lui-même, dans la lecture du *studium*, ce soit en quelque sorte le spectateur qui va chercher des informations dans la photo, qui la déchiffre. Mais tout se passe comme si le spectateur ne s'investissait qu'à demi dans son activité spectatorielle et, se coulant dans des habitudes traditionnelles de lecture, laissait la photo finalement venir à lui.

Roland Barthes considère l'idée d'un second sens de lecture, une lecture sensible qui mettrait à jour le *punctum*. Le *punctum* est ce qui, dans la photographie, viendra me toucher, bien au-delà de tout ce qui a pu vouloir être exprimé par son auteur. Ainsi Barthes évoque l'expression d'un regard, un vêtement, ... Ces infimes détails sont à même d'entrer en résonance avec le vécu du spectateur, avec des souvenirs plus ou moins enfouis ; ces « apparitions » furtives, qui peuvent aussi bien être absentes de grands *chefs-d'œuvre* de la photographie, composent dans l'esprit du spectateur un autre sens de la photographie, une autre image du monde. En effet il est intéressant de constater que si la position des mains d'une enfant (en fait sa mère enfant) sur un portrait peut rappeler à Barthes une expression de sa mère, c'est par un travail du spectateur qui consiste, par amplification d'un détail, ainsi que par le recourt à cette image virtuelle qu'est le souvenir, à dépasser la représentation immédiatement présente, pour atteindre une représentation qui n'est ni celle de la fille photographiée, ni celle de la mère, mais une autre, entre les deux et au-delà, qui serait peut-être l'être réel de cette femme *a priori* invisible. Par ce que le spectateur investit de lui-même, de sa part la plus intime, les émotions naissent, plus fortes, douces ou douloureuses (que dans une lecture du *studium*) :

« *Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)* »¹¹

⁹ BARTHES Roland, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, Paris, 1980.

¹⁰ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 48.

¹¹ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 49.

Barthes estime que, par sa réaction au *punctum*, le spectateur « anime » l'image, au sens où il lui donne une vie, ou plutôt une âme¹². L'on rejoint ici l'idée que nous avons pu exprimer sur les images de la poésie, privées de chair, mais dotées d'une âme qui serait leur expressivité. Et l'on entrevoit la volonté de combler un vide frustrant : les portraits cités et reproduits dans le livre sont souvent des photographies de poses rigides, en noir et blanc, dont Roland Barthes évoque à de nombreuses reprises le caractère mortifère, car ils convoquent un instant passé, parfois même un être disparu, qui ne peut plus être là et demeure ainsi figé, *éternellement*. Cette âme insufflée à ces portraits, c'est l'incomplétude de la représentation dépassée, la faille comblée – tant au-delà du travail d'abstraction du réel par la pose et le noir et blanc, qu'au-delà de l'insurmontable absence.

Il est intéressant de constater que cette théorie s'est développée au sujet de la photographie qui, par son immobilité (et ici son noir et blanc) d'un côté, et par son lien indéniable avec un réel « qui a été devant l'objectif », semble se situer à mi-chemin entre l'abstraction pure des mots et la reproduction précise du cinéma. Barthes peine à croire à la présence de la même manifestation d'un *punctum* au cinéma, considérant que le film, avec son temps logique, sa succession ininterrompue d'images, ne laisse pas de temps à une même investigation des images, n'octroie pas assez de temps au hasard de nous « poindre ». Néanmoins l'on peut ici penser à la notion de *photogénie* développée par Epstein – à laquelle nous reviendrons – qui envisage aussi dans le temps (et non plus uniquement dans l'espace comme Barthes) de micro-actions susceptibles de toucher le spectateur par leur expressivité. La pensée de Barthes n'est donc pas totalement dissociée du cinéma ; mais si ce concept de *punctum* nous a particulièrement intéressés avant tout, c'est parce-qu'il met l'accent sur un travail créatif propre au spectateur, presque détaché du support qui lui a donné vie. Ainsi dans la représentation du monde atteinte par la photo, par la présence du *punctum*, le spectateur occuperait un rôle aussi important que le photographe.

Nous avons pu dire que le cinéma parvenait quant à lui à susciter l'apparition d'images au-delà des images par un travail singulier sur le langage cinématographique, par un dépassement de l'illusion de réalité reproduite par la machine-cinéma responsable de la passivité du spectateur. En d'autres termes, notre hypothèse est que le cinéma, pour permettre l'apparition d'images au-delà des images, a recours à un langage qui modifie le régime spectral.

ces films qui nous regardent...

Revenons au film de Chantal Akerman, dont nous avons déjà pu souligner combien le langage cinématographique y était singulier, par l'emploi de longs plans comme vidés de toute information narrative. La cinéaste a révélé les trois étapes par lesquelles, selon elle, passe le spectateur face à ces plans : d'abord la reconnaissance de l'objet dans ce qu'il recouvre de généralités, puis la connaissance de cet objet, ce qui le particularise, et enfin une dernière étape, incertaine, indistincte, durant laquelle le spectateur projète ce qu'il veut, ce qu'il peut, en fonction de son passé, de ses souvenirs, et par un travail de l'inconscient.

Mais ce que fait Chantal Akerman, c'est surtout rendre contemporain de la projection ce travail d'investissement affectif et intellectuel. Aussi des films comme *Sud*, *D'Est* ou *De l'autre côté*, mettent à jour de manière plus prégnante que dans d'autres films le fait qu'ils travaillent le spectateur, et le place dans une position nouvelle face à eux. Par l'immobilité de l'image et la longueur du plan, nous pourrions retrouver face à eux ce que Barthes a pu dire pour la photographie : peut-être est-il possible d'y distinguer un *punctum* du même ordre.

¹² « (...) telle photo, tout d'un coup, m'arrive ; elle m'anime et je l'anime. », Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 39.

Le spectateur de cinéma n'a que peu l'occasion d'observer des plans de nature immobile, simplement parce-qu'ils sont souvent asservis à une narration, et qu'ils ne sont admis que pour leur caractère informatif (autant la disposition du lieu que son atmosphère signifiante et expressive). Mais Akerman dépasse manifestement le temps nécessaire à la transmission de l'information. Alors le spectateur se retrouve face à un vide apparent, et il en prend conscience. Alors la frustration surgit, qui explique le rejet violent suscité par ces films : le spectateur est apparemment privé d'informations. Apparaît enfin au spectateur ce que Godard a pu pointer par sa célèbre formule « *pas une image juste, juste une image* » : l'image apparaît en tant que telle, avec ce qu'a de limité ce qu'elle a à nous dire. Elle n'est plus qu'une image du monde (et non le monde lui-même) aux yeux du spectateur, qui prend conscience qu'il est au cinéma, puisque s'évapore l'illusion d'une immersion dans le film, parce-que plus aucune information ne lui parvient¹³, et qu'il ne peut *a priori* rien faire pour palier à ce manque (il est immobilisé dans son fauteuil, et « sort du film » quand il tourne la tête). On peut ici citer François Jost, lorsqu'il affirme que :

« l'acte narratif n'est réellement sensible qu'au moment où l'image se détache de l'illusion mimétique (par décrochage, mouvement étrange de la caméra, raccord, etc.), c'est-à-dire, à travers les énoncés visuels, sont perçus des marques d'énonciation. C'est parce-que j'ai soudain la conviction " qu'on me parle cinéma ", que je prends aussi conscience que quelqu'un est en train de me raconter une histoire. Dans la mesure où tout se passe comme si quelqu'un affirmait tout à coup sa " subjectivité " dans le langage cinématographique. »¹⁴

Dans les « documentaires » de Chantal Akerman, c'est justement l'immobilité forcée (ou au contraire parfois la longueur inouïe d'un travelling) du spectateur qui trouble l'illusion mimétique, et le fait qu'il soit contraint à cette expérience rare : demeurer à contempler une chose une fois que le flux informatif s'est tari.

Aussi est-il donc possible de parler ici de « films qui nous regardent »¹⁵ : les films s'exhibent à nos yeux « en tant que film » ; le spectateur-voyeur est comme alors surpris, puisqu'il comprend qu'il ne peut plus jouir impunément de sa position. Le film le regarde, et lui tend la main. Frustré, déchu de sa position de force, le spectateur saisit cette main, et interagit avec les images : ils se regardent mutuellement, et travaillent conjointement.

travail du spectateur, travail du film

Nous ne reviendrons pas ici sur le fait que le spectateur, par son immersion dans l'image, atteint des images virtuelles du monde au-delà des images réelles, et que ces images représentent l'âme du monde, le réel au-delà de la représentation qu'il donne de lui-même.

¹³ C'est sans doute le but d'un certain montage sur-découpé en vogue actuellement : par une succession rapide de flashes visuels le spectateur est comme submergé ; il subit le film, ne parvenant pas à assimiler le flot des informations, et partant se trouve immergé dans le film, car il s'oublie. Il s'agirait de confronter ce montage à celui de certaines séquences de films d'Eisenstein : le montage morcelé y a sans doute une fonction toute différente, qui est de contraindre le spectateur à dépasser l'information dans l'image pour « ressentir » une information au-delà des images. Le sur-découpage actuel quant à lui demeure assujéti à la sacro-sainte information contenue dans chaque image. Chez Eisenstein l'image est comme vidée (pas toujours il est vrai) et le montage fait sens, quand aujourd'hui le montage est régi par le sens de l'image.

¹⁴ JOST François, « Narration(s) : en-deçà et au-delà », *Communications*, n°38, *Énonciation et cinéma*, Hautes études et éd. du Seuil, Paris, 1983, p. 200 ; cité par P. BRUN, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵ Divers auteurs ont déjà pu employer une idée similaire : citons P. BRUN, in *Poétique du cinéma*, *op. cit.*, qui s'appuie lui-même fait écho à de nombreux auteurs, et s'appuie sur la notion de regard lacanienne : pour P. BRUN, le regard dans le film surgit avec les marques d'énonciation. G. LEBLANC emploie également cette expression.

Toutefois il est intéressant de relever que le film et le spectateur, parce-qu'ils travaillent conjointement dans ce « cinéma poétique » (rappelons que tout cinéma n'est pas par essence poétique, et que le cinéma narratif dominant tend à abolir au contraire la part de représentation poétique du monde), parce-qu'ils interagissent en se regardant, se travaillent mutuellement.

Nous avons dit que le spectateur de « cinéma poétique », comme le lecteur de poésie, parce-qu'il est placé en état de frustration (tant par rapport à sa position habituelle dans le monde – dans lequel il est libre de se mouvoir –, que par rapport à sa position habituelle au cinéma – dans lequel il a l'illusion d'être tout-puissant), pénètre le monde des images pour se le réapproprier et achever une représentation incomplète (il achève la représentation, dans *Sud*, en plaçant virtuellement des esclaves noirs dans les champs de coton, ou des corps pendus aux arbres). Ainsi peut-on dire que le spectateur « travaille le film ».

Mais en reprenant l'exemple de Roland Barthes du portrait de sa mère enfant – exemple dont on a pu dire qu'il était certainement transposable au cinéma – on constate qu'il y a aussi un « travail de l'œuvre sur le spectateur » (au sens freudien d'« un travail du rêve » ?), car sans nul doute c'est la vision de cette photo de cette position des mains, de ce regard ou de ce sourire, qui a su mettre en évidence dans sa mémoire la présence de ce caractère chez la mère de Barthes ; la photo a donc révélé chez elle un caractère qui acquiert une dimension universelle, ce qui a pour effet de bousculer l'organisation hiérarchique de la mémoire de Barthes, en surlignant cet infime détail.

C'est dans ce sens que nous entendons « le travail du film sur le spectateur » : dans une certaine mesure toute œuvre d'art, et même le cinéma narratif classique, réalise un travail sur le spectateur, qui est un travail intellectuel, et partant plus ou moins sensible. Mais le cinéma poétique – par la force d'investissement demandée pour atteindre une représentation du monde, par la part de soi ainsi livrée pour dépasser la frustration face à l'incomplétude de la représentation, et donc face à la perte de la position de spectateur souverain (moyen nécessaire à la mise à jour de cette incomplétude au cinéma) – offre une expérience sensible qui nous travaille au plus profond, au-delà de l'intellect et de l'affect, consciemment et inconsciemment. Tout juste nous permettrons-nous d'envisager là une explication de la *katharsis* évoquée par Aristote.

S'il nous a paru important de revenir sur la place du spectateur, c'est que celle-ci pointe selon nous la différence entre un cinéma que l'on pourrait qualifier de « classique », narratif et surtout réaliste (selon le sens que nous avons pu évoquer), qui place son spectateur dans une position de réceptivité assez passive et jouissive, quand le cinéma poétique placerait son spectateur dans celle du lecteur de poésie.

Le lecteur de poésie comme le spectateur de « cinéma poétique » apparaît être en proie à une frustration, privé qu'il est d'une illusoire complétude de la représentation, en but avec une perception sensible qui n'est *a priori* pas la sienne. C'est par un investissement dans l'image que le spectateur accomplit la représentation, accédant aux *images au-delà des images*, se réappropriant ainsi en partie cette perception sensible, par un double travail : un travail du film – qui, bien après la projection, trouve encore de nouvelles résonances dans l'esprit du spectateur – et un travail du spectateur sur le film, qui peut aller jusqu'à un détournement quasi total.

Parvenus au terme de cette première partie, il est nécessaire de revenir à la problématique qui a guidé son cheminement : interroger ce qui, en poésie, pouvait éclairer le cinéma d'une lumière neuve, sur d'éventuels points communs, que nous avons appelés rencontres.

Il nous a fallu pour cela revenir dans un premier temps sur ce qu'est la poésie ; non pas posée une définition, tentative aussi vaine qu'impossible, mais, entre oralité et écriture, parmi l'immense diversité des expériences, il demeure néanmoins possible de distinguer quelques grands traits communs, quelques permanences décisives.

Discernant une voie singulière entre la primauté des mots et leur expressivité sonore, nous avons pu constater que toute une poésie ne valait plus ni pour son sens (qui demeure, mais secondairement), ni pour sa musicalité (bien que cette conception demeure encore très courante), mais pour une expressivité naturelle des mots écrits et de leurs interactions.

Cette dernière conception nous a semblé mettre à jour de manière symptomatique la nature de la représentation en poésie. Les mots composent une représentation du monde incomplète que seul un travail intellectuel et sensible du lecteur vient accomplir ; naissent alors des images du monde, virtuelles. C'est ce que nous avons pu appeler la « re-présentation poétisée du monde », reposant sur des *images au-delà des mots*.

Mais il nous est apparu que si la poésie employait *essentiellement* ce type de représentation (ce qui nous autorise à la qualifier de poétique), il ne saurait en être de même au cinéma. En effet celui-ci, asservi par la narration et le réalisme, mais aussi par le mimétisme troublant des images avec le monde, nous offre une représentation de celui-ci qui n'est pas celle de la poésie.

Le cinéma peut néanmoins, par un travail sur le langage cinématographique, atteindre ce type de représentation poétisée, et faire naître des *images au-delà des images*. Comme pour les mots de la poésie, les images quand elles se présentent comme telles aux yeux du spectateur, perdent leur caractère informatif et deviennent expressives. Le montage, pris au sens large, quant à lui, serait le lieu privilégié de création d'interactions entre ces expressivités.

Toutefois il nous est apparu que le « cinéma poétique » (usant d'une représentation du monde proche de celle de la poésie), par un travail sur le langage cinématographique, modifiait la position et le rôle du spectateur. Car ces films le regardent et interagissent avec lui, dans un double travail : travail du spectateur sur le film, et travail du film sur le spectateur.

Si, jusqu'à présent, nous nous sommes tenus loin de la réalité d'un passé cinématographique, nous contentant de citer de loin quelques démarches singulières nécessaires à notre développement théorique, il est intéressant de revenir désormais aux cinéastes et aux films qui ont pu, par le passé, aborder et travailler ces formes de cinéma poétique. Sans doute le retour aux films et aux cinéastes nous permettra-t-il de cerner plus précisément la nature et les effets du travail sur le langage cinématographique dont nous avons pu dire la nécessité.

Mais si, comme nous le verrons, les cinéastes ont très tôt pris conscience du rôle joué par le spectateur lors de la vision d'un film, de son activité mentale, peu ont pensé cette activité comme source d'une création autonome. Le travail du spectateur est demeuré le moyen d'une autre esthétique, qui canaliserait cette intervention créative. L'esthétique que nous cherchons à développer – et qui tentera de s'incarner dans le film que nous aborderons dans une troisième partie – vise au contraire à laisser une pleine place à un investissement créatif du spectateur ; le film comme « tremplin », avec l'idée que « *la poésie doit être faite par tous* » (Lautréamont).

DEUXIÈME PARTIE

**... AUX POINTS DE RENCONTRE :
DÉMARCHES PERSONNELLES**

Il s'agissait jusqu'ici pour nous d'envisager comment le cinéma, ou plutôt la représentation au cinéma, pouvait rencontrer la nature de la représentation en poésie. Nous avons postulé jusqu'ici deux idées principales : dans un premier temps, que la poésie offrait une représentation manifestement incomplète, régime de représentation que le cinéma n'offrait pas essentiellement, mais seulement par un travail sur le langage cinématographique qui s'exprimerait en tant que tel. Dans un second temps il nous est apparu que la poésie, afin de dépasser son incomplétude ontologique, nécessite une position spectatorielle bien spécifique, basée sur un investissement intellectuel et sensible ; position qui serait la visée fondamentale du travail sur le langage cinématographique : par une affirmation des moyens de l'expression, le spectateur frustré s'engagerait intimement dans le film. Ainsi avons-nous pu conclure sur la coexistence de deux « travaux » : travail du spectateur sur le film, et travail du film sur le spectateur, mais de manière plus profonde, car plus intime et sensible.

Toutefois notre étude s'est développée de manière abstraite, entretenant avec les films et les formes existantes un rapport distant et purement intéressé, se servant ponctuellement d'eux pour expliciter ou dégager un point particulier. Nous avons jusqu'à présent choisi cette approche, pour mieux nous débarrasser du caractère subjectif de toute démarche créative, de ses limites, et des divergences éventuelles qui auraient pu nuire au développement du propos. Mais si nous avons choisi de différer la mise en présence de nos réflexions et des films et propos pré-existants, ce n'est que pour mieux y revenir désormais.

Comme nous le verrons, la question des rapports entre cinéma et poésie, sans être au centre de toute réflexion sur le cinéma, a déjà été abordée à plusieurs reprises au cours du XX^{ème} siècle. Devant la diversité des expressions, il nous a fallu restreindre l'étendue des investigations envisageables ; restrictions effectuées en fonction d'une éventuelle théorisation – nous avons privilégié des auteurs qui ont pu écrire sur leur travail (qu'ils se soient déclarés « poétiques », ou non) afin de confronter ces écrits aux films et expériences réalisées –, et aussi en fonction de ce que la démarche a de singulier et d'éclairant quant à notre étude. Toutefois malgré ces deux critères, il n'en demeure pas moins que les choix sont subjectifs, et donc discutables.

Nous nous sommes donc restreints à cinq grandes pensées, qui se sont très naturellement rangées selon un ordre temporel : les années vingt pour les formalistes russes et Jean Epstein, et les années soixante et soixante dix pour Pier Paolo Pasolini.

Dans notre premier chapitre, il apparaîtra que les liens entre cinéma et poésie ont très tôt été pensés, selon deux grands axes qui ont déjà pu nous intéresser : d'un côté la réflexion sur une « représentation poétique » au cinéma, et la conception du cinéma en tant que langue visuelle ; de l'autre l'affirmation d'une existence d'images au-delà des images et la prise en compte d'un travail du spectateur.

Puis nous aborderons trois cinéastes atypiques qui ont chacun développé une idée singulière : la notion de photogénie pour Epstein, le « cinéma de poésie » et la question de la subjectivité chez Pasolini.

Il s'agira donc pour nous dans cette partie de notre étude, d'un double mouvement de réflexion : réflexion sur les travaux de ces cinéastes d'après nos développements théoriques, en même temps que réflexion sur notre étude à la lumière de ces travaux.

Chapitre 1

LES FORMALISTES RUSSES

Après une vingtaine d'années d'expérimentations et de tentatives diverses, le cinéma se présente à l'orée des années 1920 en possession de ses moyens : découpage et montage sont connus et maîtrisés, et apparaissent les premières réflexions théoriques sur les capacités et particularités du cinéma.

C'est dans ce contexte qu'apparaissent les premières « avant-gardes », en France et en URSS surtout. Influencées par les arts plastiques et littéraires, elles voient dans le cinéma un médium singulier qu'il s'agit d'interroger, de travailler, car il apparaît à leurs yeux ouverte à tous les possibles – et notamment à une autre représentation possible que celle qui commence à prendre le dessus, une représentation d'ordre littéraire et narratif. En France, le surréalisme naissant trouve dans les images du cinéma un sujet d'intérêt immense, propre à « incarner » leurs images surréelles.

En Russie également, où s'ouvre à Moscou la première école de cinéma du monde, le célèbre VGIK, plusieurs théoriciens s'intéressent au cinéma et à son « langage ». Le mouvement formaliste, bien que centré principalement sur la littérature, et notamment la poésie, étendra ses recherches au cinéma, et s'interrogera sur la capacité de celui-ci à représenter et à signifier, en analysant son « langage ».

Dans ce contexte apparaissent d'autres cinéastes-théoriciens qui, de près ou de loin, entretiennent des rapports avec ce mouvement formaliste. Ainsi Dziga Vertov et Sergueï Eisenstein envisageront respectivement le cinéma comme moyen d'expression du réel, et comme moyen d'expression d'une idée.

Ces démarches, outre leur coexistence spatiale et temporelle, ont pour point commun d'intégrer les premières le spectateur et sa réception du film dans leurs réflexions. C'est en cela que nous nous intéresserons brièvement à elles. Brièvement, car l'approfondissement de leurs travaux excèderait le cadre de cette étude (notamment en ce qui concerne Vertov et Eisenstein), et aussi et surtout parce-que si penser la place du spectateur les amènent à développer un cinéma singulier, un cinéma de la signification du montage surtout, la visée de celui-ci s'oppose à celle qui nous intéresse, à savoir une ouverture du sens à l'investissement du spectateur.

Aussi ce chapitre, introduction au reste de notre seconde partie, sert-il avant tout à souligner la permanence des théories de la signification du cinéma – ce caractère expressif qui donne un sens par le travail de la forme – et à envisager que les portées de ce cinéma puissent diverger. Toutefois nous ne développerons que ce qui, dans ces démarches, peut se rapporter à notre réflexion, ce qui la corrobore ou s'y oppose.

Nous nous intéresserons donc dans un premier temps aux travaux des formalistes, à leur questionnement sur le langage cinématographique. Dans un second temps nous aborderons le travail de Dziga Vertov et sa notion d'« intervalle ». Enfin nous évoquerons brièvement Eisenstein, et sa conception du « montage intellectuel ».

1. Les formalistes russes

Dans son livre *Poétique(s) du cinéma*, Patrick Brun aborde les réflexions des formalistes russes – qu’il rattache à l’idée de *poétique* telle qu’Aristote a pu la définir – et définit ainsi leur travail :

« Dans les années 1915-1930, les formalistes vont poursuivre le travail d’Aristote en jetant les bases d’une étude formelle du discours littéraire (littéralité) qu’ils nomment « poétique ». Modèle de ce discours, la poésie fera l’objet d’une attention particulière de l’échange communicationnel, dite fonction poétique, qui montre au récepteur la « structure même du mot ». La fonction poétique déforme la langue pratique, en l’éloignant notamment de sa fonction référentielle, dénotative, pour rendre palpable le signe linguistique. [...] Encore mal définie et souvent malmenée par la critique littéraire, la capacité du cinéma à pouvoir transformer la perception de la vie quotidienne fournissait aux formalistes un objet de recherche privilégié pour prouver le bien fondé de leur théorie. C’est ainsi qu’un groupe de chercheurs se pencha sur les propriétés du discours cinématographique (la cinématographicité) pour proposer une poétique du cinéma qui étudierait « la nature du cinéma en tant qu’art [selon] l’analyse formelle de ses oeuvres ». »¹

Les formalistes postulent donc que les images du cinéma présentent une transformation du réel, ce qui permet de lui adjoindre le concept aristotélicien de poétique. Ainsi toutes les particularités de l’image, qui la distinguent du réel (cadre, nature bi-dimensionnelle), sont pour eux le moyen de faire d’une image un « signe ». Mais les formalistes se heurtent au problème de la polysémie de l’image ; aussi se tournent-ils vers le montage, qui permet de structurer le langage cinématographique. On se souvient de l’expérience de Lev Koulechov, qui mettait en évidence à la fois la polysémie potentielle d’une image (le gros plan toujours identique d’un acteur) et la capacité du montage à restreindre ces sens possibles : par une alternance entre le gros plan et des images d’un bébé, d’un repas, etc. les spectateurs voyait dans l’expression de l’acteur des significations déterminées (pitié, envie, etc.) mais différente entre chaque séquence. Ce qui leur a permis un temps de croire à la force du montage, capable de faire du cinéma un langage à même d’exprimer un sens défini.

Mais les formalistes butent sur une dernière composante de l’« équation » : le spectateur. En effet, si le cinéma peut exprimer un sens, comment celui-ci peut-il être compris par le spectateur ? Certains théoriciens, comme B. Eikhenbaum avancent alors l’idée de fiction personnelle, de *discours intérieur* chez le spectateur :

« Pour l’étude des lois du cinéma (avant tout du montage), il est très important de reconnaître que la perception et la compréhension du film sont indissolublement liées à la formation de ce discours intérieur qui relie entre eux les cadres isolés. »²

Dès lors les formalistes recherchent la création d’une fiction personnelle, la création d’un monde cohérent dans l’esprit du spectateur, par le travail de transformation visuelle et sonore de la réalité. Nous le verrons, cette idée est sans doute proche des développements d’Eisenstein, dans la recherche de l’expressivité (et non plus seulement du « sens »)

¹ BRUN Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, op. cit., p. 32.

² EIKHENBAUM B., « Problèmes de ciné-stylistique », in *Les formalistes russes et le cinéma, Poétique du film*, Nathan Université, 1996, p. 60. Repris par Patrick BRUN, *Poétique(s) du cinéma*, op. cit. p. 34.

en vue de donner un sens au film, par les images, mais surtout par le montage, qui est un élément essentiel du langage cinématographique.

On peut donc relever chez les formalistes des années 1920 une interrogation singulière sur la polysémie des images, sur le caractère expressif des interactions entre elles, et enfin sur le rôle du spectateur, son « travail » lors de la compréhension du film. Mais ce que visent avant tout les formalistes, c'est une recherche de l'expression maîtrisée d'un sens particulier, et de la bonne intelligence du message. Le cinéma est donc considéré comme un langage capable de tenir un discours.

Cette idée d'un cinéma capable de « dire quelque chose », ou de saisir la vraie vie, reviendra fréquemment dans notre étude. Nous aurons l'occasion d'y revenir, et de dire combien cette idée nous paraît contestable. Remarquons simplement que, partant de considérations proches des nôtres, la visée de l'art cinématographique pour les formalistes diverge totalement de la représentation poétique telle que nous avons pu l'évoquer, en ce que les formalistes ne tiennent pas compte de la part de création du spectateur comme susceptible d'emmener le film dans une autre direction qui ne lui est pas imposée.

2. S. M. Eisenstein et le « montage intellectuel »

Il est délicat de résumer la pensée d'Eisenstein, ses œuvres cinématographiques et théoriques denses, complexes. Toute sa vie le cinéaste a beaucoup écrit, avant même de réaliser des films, et pendant des périodes où, en même temps qu'il enseignait, il peinait à réaliser des films (dans les années 30, il n'achèvera ni *Le Pré de Béjine*, 1935, ni *Que Viva Mexico !*, 1932). Mais au-delà de son ampleur, il faut également relever ses évolutions, qui densifie encore le corpus. Aussi est-il important de souligner que cette étude n'est en rien une approche approfondie ; nous nous attacherons à un concept bien précis, dont nous ne ferons qu'évoquer l'existence.

Nous nous intéressons ici à un concept qu'il a pu définir à la fin des années 1920, après presque dix ans d'activité théorique et pratique : le montage intellectuel. Ce que cherche Eisenstein, c'est une maîtrise totale du sens des images, par un travail sur le montage. Ainsi a-t-il pu définir une hiérarchie de cinq types de montage, que Jacques Aumont résume ainsi :

« – le montage métrique : organise les plans selon des apports de durée brute, mesurables, chronométriques ; solution rudimentaire, que le cinéaste ne mentionne que pour s'en écarter ;

– le montage rythmique est un raffinement de la métrique, qui prend en compte non la durée brute, mais la durée ressentie par le spectateur, la durée empirique et vécue ; [...]

– le montage tonal, [...] ajoute [...] une autre qualité, métaphoriquement musicale elle-aussi : les plans successifs [...] sont montés pour obtenir des rapports de « sonorité émotionnelle » ;

– le montage harmonique : [...] Eisenstein envisage un montage extraordinairement complexe, qui prend en compte tous les « stimuli » émotionnels [...] – de même qu'en musique, notre impression globale d'une œuvre découle non seulement du rythme et de la tonalité de la pièce, mais aussi des « harmoniques », ces notes à peine audibles qui lui donnent sa couleur ;

– enfin, le montage intellectuel est la transposition, hors du terrain purement émotionnel, du modèle harmonique ; il s'agit d'imaginer un montage qui, couronnant l'ensemble de cette construction, tiennent compte de toutes les don-

nées de tous les plans – leur durée, leur tonalité, leur potentiel d’émotion, leur détail chromatique et harmonique, enfin, leurs connotations les plus fines. »¹

Deux remarques intéressantes : Eisenstein considère tous les sens possibles d’une image, du sens immédiat, au sens issu de l’expressivité. Il y aurait donc pour lui un au-delà de l’image brute, né des interactions au sein de l’image, et entre les images. Il est d’ailleurs tout à fait passionnant d’étudier les analogies et métaphores employées par Eisenstein, et les liens ainsi noués avec la musique. Nous avons écarté de notre étude les rapports qu’entretenait la poésie avec la musique, par le biais des sonorités et des rythmes ; par ses réflexions, Eisenstein réunit tous ces arts, poésie, musique et cinéma, dont il révèle de potentielles similitudes, au niveau temporel naturellement (valable pour la poésie quand elle est lue), mais aussi au niveau sonore et visuel : Eisenstein rapproche ces deux sens, postulant que tous deux fonctionnent sur une même base perceptive (il estime qu’il y a équivalence entre les infimes détails pour l’œil, et les harmoniques pour l’oreille).

Le deuxième point à relever, conséquent au précédent, et comme sous-jacent à toute la réflexion d’Eisenstein : avec cette idée d’expressivité naturelle créée par les rapports des images et dans les images (idée qui est profondément « de poésie »), la prise en compte du rôle du spectateur s’avère nécessaire. En effet comment contrôler tous les sens possibles, sans connaître le spectateur du film ? Mais Eisenstein, dont les films sont autant de véhicules d’idées (on connaît tous sa tentative d’adapter *Le Capital*, de Marx), se heurte alors au problème de l’émotion, qu’il place à un stade inférieur que l’intellect dont il pense qu’il est possible de le « canaliser », mais qu’il ne peut négliger.

C’est en cela que la théorie eisensteinienne ne rencontre pas la nôtre, et en même temps rejoint celle de Dziga Vertov : tous deux pensent que le cinéma peut « affirmer » quelque chose. La vérité de la vie pour Vertov – dont nous verrons que c’était surtout une vérité idéologique – et un sens bien défini pour Eisenstein, celui qu’il souhaite. Il serait donc possible selon eux de « faire dire quelque chose » au cinéma, sans équivoque.

Sans doute Eisenstein se situe-t-il en marge des catégories que nous avons pu établir entre un cinéma classique de la narration et un cinéma poétique – catégories que nous n’affirmerons pas uniques. Le cinéaste en effet ne se situe pas du tout du côté de la représentation poétique qui ménage un espace pour le spectateur ; au contraire Eisenstein vise à contraindre le spectateur à saisir le sens qu’il donne au film – quel cinéaste plus qu’Eisenstein peut dire que ses films proposent des représentations à ce point complètes, closes ? Mais en même temps il est conscient de la difficulté de cette entreprise, dès lors qu’il ne mise plus sur le tout narratif, qu’il affiche les signes d’un langage (notamment dans le montage et la composition des cadres) ?

3. Dziga Vertov et l’« intervalle »

Bien que contemporain des formalistes, et bien que ses films entretiennent avec les leurs d’apparentes similitudes visuelles, Dziga Vertov développe une idée du cinéma en marge. Il adopte une terminologie personnelle : Vertov parle de *kinoglaz* (ciné-œil), ressentant le besoin de rompre avec le cinéma dramatique classique. Pour lui, le cinéma n’est pas à considérer comme un art, mais un instrument. Et cet instrument ne sert qu’à révéler la vérité de la réalité, à « montrer la vie telle qu’elle est ». Le ciné-œil, a donc pour Vertov une portée sociale : il croit en l’objectivité de la machine et en l’intelligence de l’homme, qui permettraient, ainsi alliés, de voir, capter et montrer la « vraie vie » au peuple.

¹ *Idem*, pp. 16-17.

Mais ce qu'affirme Vertov, c'est que pour montrer la réalité, il faut certes l'avoir vu (la capter) mais aussi la monter. Le cinéaste pense donc le montage (pris au sens large, un peu comme nous avons pu le faire², de la prise de vues au montage des plans) comme une étape essentielle, une organisation nécessaire à l'expression du visible. Comme l'écrit Jacques Aumont³ :

« De « montrer » à « monter », il n'y a qu'une lettre de différence, et il n'est pas étonnant que le montage soit, par Vertov, défini comme « organisation du monde visible », directement. Le cinéaste organise le visible : par là, il le rend vraiment visible [...] Acte de monstration, le montage ne commence donc pas dans la salle de montage, il est « ininterrompu » depuis le premier tour de manivelle. »

Cette prédominance de l'idée de montage confère aux films de Vertov un caractère très particulier à nos yeux : loin de la transparence à laquelle nous ont habitués les théories du cinéma comme reproduction du réel, le montage de Vertov est au contraire extrêmement complexe, violent, ostentatoire. Et c'est à son sujet qu'il développe la notion d'« intervalle » : Vertov rejette l'idée de raccord classique, pour envisager entre les plans un espace, une différence. Cette collision d'éléments disparates, manipulables à souhait, cette différence manifeste entre les divers éléments de la réalité, Vertov s'en sert pour exprimer la complexité du réel et ses changements perpétuels.

« Le terme d'« intervalle » désigne, chez Vertov, ce qui sépare deux fragments d'un même film ; d'un point de vue purement technique, il vient donc au lieu du raccord, et en un sens, l'opposition de ces deux notions – raccord et intervalle – désigne bien la différence entre un cinéma de la continuité dramatique à établir et à rétablir, et un cinéma de la discontinuité visuelle, pour lequel chaque moment du film doit délivrer une partie du message total et de sa vérité. »⁴

« En mettant au centre de son attention le monde réel, la société, avec ses contradictions et ses dynamismes cachés, Vertov propose un cinéma des « intervalles » qui ne soit plus fondé sur le mouvement dans l'espace (extensif) mais sur la qualité pure du mouvement (intensif) »⁵

La conception théorique du cinéma de Vertov est donc particulièrement intéressante : le cinéma sert à montrer une réalité invisible, par un travail complexe sur son langage. Par la notion d'intervalle, qui s'applique aussi bien à deux plans mitoyens qu'à deux plans au hasard dans le film, Vertov sous-entend donc un pouvoir de signification de ses films : le sens, « la vraie vie, c'est cela, complexe, mouvante, multiple », ne se révélerait que par l'expressivité du montage.

Nous ne sommes donc pas ici si éloignés de certaines de nos conceptions. Néanmoins Vertov appartient à ces cinéastes (dont nous rencontrerons d'autres exemples) qui croient à une capacité singulière du cinéma à saisir la vie. Cette conception séduisante a sans doute été un leurre, le travail d'un Dziga Vertov en apporte en partie la preuve : la vie qu'il montre, c'est aussi la vie telle qu'il croit qu'elle doit être ; aussi ses films ne montrent-ils pas le vrai, mais un fantasme communiste de vie.

² Cf. note 14, p. 29, « les images entre les images ».

³ AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, coll. « Armand Collin cinéma », éd. Armand Collin, Paris, 2005, p. 98.

⁴ *Idem*, p. 14.

⁵ *Idem*, p. 15.

Opposé à l'idée d'art, Vertov ne songe pas à l'idée de représentation poétique. Mais il pense déjà que le montage peut être signifiante plutôt que sens, ce qui suppose déjà une interprétation (pas forcément consciente) ses collisions, des failles, des disparités, bref, des intervalles. Mais ce que vise le cinéaste, c'est l'accession à une compréhension unique, quand nous postulons que la représentation poétisée ne permet que d'approcher le réel par la rencontre entre la subjectivité d'un cinéaste et d'un spectateur.

Brièvement résumées, ces trois pensées importantes développées dans les années 1920 en URSS ont l'intérêt pour notre étude de pointer plusieurs idées importantes : il est tout d'abord possible de constater que très tôt les cinéastes et théoriciens ont cru à une expressivité des images et du montage. Ainsi il apparaît clairement que pour les formalistes, Eisenstein ou Vertov, le cinéma exprime davantage par son langage, que par ce qu'il dit « ouvertement » (la narration).

Toutefois leurs points de vue divergent : s'il est possible de rapprocher la pensée formaliste de celle d'Eisenstein – toutes deux envisagent l'expressivité de l'image et du montage, mais visent à l'établissement d'un sens particulier par la création d'une fiction du spectateur –, la conception de Vertov est plus ouvertement tournée vers le réel, qui doit surgir de la disparité et de la collision (c'est la notion d'« intervalle ») d'éléments de celui-ci, mis en présence par le film. Ainsi alors qu'un Eisenstein cherche le contrôle absolu, du tournage à la réception par le spectateur, Vertov croit quant à lui à la diversité, à la saisie du réel, pensant que le cinéma peut montrer « la vraie vie ».

Mais ce qui réunit finalement ces trois démarches, c'est un même replis sur une portée unique du film ; même chez Vertov, la multitude des expressions converge vers un même but, la représentation de la réalité. Nous avons pu dire combien cette pensée nous semblait contestable, voire illusoire. Mais il est intéressant de constater que très tôt, le cinéma a essayé de s'affranchir des codes de la représentation narrative, ou à au moins tenter d'élargir son horizon.

Il y a donc une deuxième considération à tirer de ces premières études : l'expressivité du langage filmique – ce que nous avons appelé la signifiante – a pu faire croire à ces cinéastes en la création d'un message « indirect », sous-jacent, qui serait donc plus fort, car plus « inconsideré » par le spectateur. Il est intéressant de constater donc que cette pensée va à contre-courant de la nôtre : alors que nous avons envisagé l'expressivité comme ouverture à la sensibilité du spectateur, les russes l'ont considérée comme vecteur idéologique possible (leurs films flirtant souvent avec la propagande). En résumé, soulignons les similitudes et les divergences entre nos premières considérations, et les démarches que nous venons d'aborder : mêmes moyens, mais visées et finalités différentes.

Chapitre 2

JEAN EPSTEIN : LA « PHOTOGÉNIE »

À la même époque à peu près, en France, apparaissent divers cinéastes-expérimentateurs, que l'histoire a réunis sous l'appellation d'« avant-garde française des années 20 ». Sous cette étiquette réductrice ont pu ainsi se côtoyer Germaine Dulac, René Clair, Man Ray, Fernand Léger, Marcel L'Herbier, Abel Gance ou Jean Epstein, dont les films, à la limite parfois d'un cinéma expérimental purement formel, s'interrogent sur une autre façon de « représenter » par le cinéma. Sans que ces recherches aient été toujours théorisées en ces termes, sans doute aurions-nous pu tisser pour chacune d'elles des liens avec la poésie¹.

Mais si le cinéaste-poète-théoricien Jean Epstein nous intéresse tout particulièrement, c'est parce-qu'il a su, dès ses premiers écrits et jusqu'à la fin de sa vie, penser le cinéma en rapport avec la poésie, et développer un cinéma singulier, habité par la présence poétique. Sur des chemins proches de ceux que nous avons pu développer jusqu'ici, Epstein a pensé la représentation au cinéma comme proche de la représentation du monde que nous donne la poésie. Affirmant même que le cinéma serait plus poétique que la poésie, en quelques sorte, par la nature purement sensible de la perception des images.

Le second fait remarquable chez Epstein, comme le constate Gérard Leblanc², est qu'il ait développé une activité théorique sur le cinéma en tant que spectateur, avant même de passer à la réalisation, tout en poursuivant cette activité première. Et plus tard, après l'avènement du parlant dont, comme tant d'autres de son époque, il a pu observer avec méfiance l'arrivée, alors quelque peu délaissé par le cinéma d'après guerre, c'est en tant que théoricien qu'il continuera de développer sa pensée sur cet art. Il y a donc en lui cet aller-retour entre « les deux côtés de l'écran », pourrait-on dire : son activité de créateur est largement influencée par son activité de spectateur, tout comme son activité de spectateur-théoricien demeure imprégnée de son expérience créatrice, tant en tant qu'écrivain de poésie, qu'en tant que réalisateur.

Une idée essentielle, empruntée à Louis Delluc et systématisée, est particulièrement représentative de cette double position epsteinienne : le cinéaste évoque à de nombreuses reprises la notion de « photogénie », que rapprocherons du *punctum* défini par Roland Barthes. C'est à partir de cette idée qu'il s'agira dans un premier temps d'interroger sa pensée, et les rencontres qu'elle imagine entre cinéma et poésie. Ces développements théoriques seront également confrontés à une approche pratique, avec une analyse du langage cinématographique proposé dans le film *Finis Terrae* (1928).

Il s'agira bien entendu d'aborder ces réflexions à la lumière de nos développements précédents, qui, nous le verrons, ne sont pas toujours en accord avec les conceptions epsteiniennes.

¹ Il y aurait notamment fort à dire sur Abel Gance, et en particulier le travail sur trois écrans dans *Napoléon* (1927), jeu d'interactions plus ou moins immédiates entre les images. « Faire jaillir dans le cerveau récepteur du public des séries multiples d'images qu'il se fabrique lui-même. » GANCE Abel, cité par LEBLANC Gérard, « Presque une conception du monde », in *Après Deleuze, Philosophie et Esthétique du cinéma*, op. cit., repris in *Trajectoires*, op. cit., p. 245

² LEBLANC Gérard, « La poétique epsteinienne », *Trajectoires*, op. cit., p. 186.

1. La « photogénie » et la représentation poétique au cinéma

Dès ses premiers écrits datant de 1921³, Jean Epstein a pour particularité de penser le cinéma et son système de représentation comme relevant de mécanismes semblables à ceux de la poésie. Et il va même plus loin, avançant l'idée que, la poésie n'étant pas un fait littéraire exclusif, le cinéma atteindrait bien mieux la représentation poétique que la littérature.

C'est que pour lui – et c'est une idée qu'on retrouve également chez Pasolini entre autres – la représentation par les images est une représentation de type onirique, mentale, et donc proche des images suscitées par la poésie, elle-même se définissant par « *l'absence d'intelligence rationnelle* ». Pour Epstein la nature profonde de la poésie est imagée, aussi le cinéma est l'art par excellence de la poésie :

« Comme il s'agit d'un système mécanique et d'une représentation de type spécifiquement onirique, leur produit en l'homme constitue automatiquement de la poésie, qu'on la veuille ou qu'on ne la veuille pas artistique. »⁴

Du point de vue du spectateur, parce-que la perception de l'image est pré-verbale, sensible et en prise directe avec le réel, le cinéma peut être un art collectif, contrairement à la littérature ; en poésie écrite, les mots opèrent « *un truchement dénaturant* », qui demande un effort au lecteur pour « *concrétiser les abstractions verbales en concepts sensoriels et pour dissoudre la logique du langage parlé dans la paralogique visuelle et affective.* ». Il y a donc chez Epstein l'idée (que nous avons pu nous même développer) que les images du cinéma, parce-qu'elles offrent une analogie avec la vision réelle, sont perceptibles sensiblement, sans avoir recours à la réflexion.

Mais Epstein développe un concept qui dégage le cinéma de l'idée d'image (qui donc le rattacherait à la photographie) pour le considérer dans sa dimension temporelle, qui fait sa particularité : la « photogénie ». Ce terme emprunté à la photographie, dans les écrits du cinéaste, excèdera largement son sens d'origine. Il ira jusqu'à dire que c'est la présence de la photogénie qui institue le cinéma comme art :

« Avec la notion de photogénie naît l'idée du cinéma-art. Car comment mieux définir l'indéfinissable photogénie qu'en disant : la photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture : l'élément spécifique de cet art »⁵

Toutefois si Epstein est souvent revenu à cette notion, il n'a jamais su cerner précisément ce qu'était la photogénie, affirmant même qu'elle est indéfinissable. Mais à force de recoupements, on peut avancer cette hypothèse : la photogénie serait ce qui, à travers le temps, exprime une réalité du monde que l'œil ne voit pas.

« Notre œil, sauf une très longue habitude, ne parvient pas à le découvrir directement. Un objectif le centre, le draine et distille entre ses plans focaux la photogénie. »⁶

³ Sous le titre *Bonjour cinéma*, réédité dans *Écrits sur le cinéma*, 2 tomes, coll. Cinéma-club, éditions Seghers, Paris, 1974-1975 ; et sous le titre *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, éditions de la Sirène, 1921.

⁴ EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma*, op. cit., cité par LEBLANC Gérard, « La poétique epsteinienne », *Trajectoires*, op. cit., p. 193.

⁵ EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, op. cit., p. 145 ; cité par AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, op. cit., p. 29.

⁶ EPSTEIN Jean, *Idem*, p. 91 ; cité par AUMONT Jacques, *Idem*, p. 78.

« *Un aspect est photogénique s'il se déplace et varie simultanément dans l'espace et le temps.* »

Ainsi ce qu'entendrait Epstein serait que le cinéma, par sa façon d'« accentuer » le réel, c'est-à-dire qu'il met les éléments en relief, qu'il les organise, mettrait à jour des gestes, des attitudes, des émotions profondes, intimes, qui se manifestent dans la réalité, mais que l'œil ne sait pas saisir. Le cinéaste s'appuie tout d'abord sur le gros plan, envisagé non comme le lieu exclusif, mais le lieu privilégié de l'expression de cette photogénie : infimes mouvements, sourires, clignements, pincements que le cinéma agrandit. Par ces moments furtifs, non écrits, pénétrerait le réel par-delà la fiction. C'est en cela que le cinéma serait poétique, puisqu'il donnerait à voir des images sensibles du monde qui nous sont inaccessibles.

Si, comme nous avons pu le dire, nous ne partageons pas le point de vue du cinéaste quant à la capacité supérieure du cinéma à représenter poétiquement⁷, force est de reconnaître l'intérêt du concept de photogénie, en tant que moyen d'expressivité. Sans en être une analogie, loin de là, on peut néanmoins rapprocher cette notion de celle du *punctum* de la photographie relevé par Barthes, mais dans le temps et non plus dans l'espace. La différence principale réside dans le fait que le *punctum* de Barthes est le fait du spectateur, uniquement ; Epstein semble concevoir quant à lui une capacité du cinéma à exprimer poétiquement, presque indépendamment et du cinéaste et du spectateur : la « machine-cinéma » le permettrait ontologiquement, dès lors qu'elle découpe, organise et accentue le monde ; elle serait douée d'un pouvoir autonome lui permettant de capter des fragments de l'essence de la réalité. Cette pensée, peut-être envisageable dans les premières décennies d'existence du cinéma, nous apparaît aujourd'hui sujette à caution, un siècle de cinéma nous ayant surtout prouvé sa capacité à masquer le réel derrière ses atours.⁸

Peut-on dire que ces moments de réalité sont réellement (objectivement) sur la pellicule ? Ces moments de photogénie ne sont-ils pas, au contraire, avant tout le fait d'une vision du spectateur ? Finalement, ces images qui nous diraient la réalité du monde, ne nous disent-elles pas avant tout notre réalité, ou, mieux, la somme (le produit ? à la fois somme d'éléments et soustraction d'autres ?) de notre réalité et de celle du cinéaste ? Si la notion de photogénie nous paraît garder de sa pertinence, c'est par sa capacité à envisager une expressivité de l'image temporellement, donc par un rapprochement des notions de *punctum* et de *photogénie*. Ce ne sont là qu'hypothèses, qui nous permettraient de rejoindre notre propos initial : parce-que la représentation effectuée par l'auteur est incomplète, le spectateur qui doit l'achever ; la photogénie serait pour le spectateur la manifestation de cette représentation *au-delà des images*, une manifestation virtuelle de la résultante des deux représentations subjectives, du cinéaste et du spectateur.

Pour Epstein, le cinéma permet de mieux saisir le monde, de rendre visible ce qu'est le monde, dans son « im-permanence », son mouvement spatio-temporel. Aussi lui apparaît-il que si la nature du réel nous est invisible au quotidien, elle le devient, saisie par le cinéma. Cette idée, très proche au fond de la nôtre, est que seule la représentation du monde par les

⁷ (cf. Chapitre 3, p. 33) Sans doute doit-on reconnaître qu'Epstein s'exprime à une époque où le spectateur de cinéma n'a pas encore subi tant d'expériences de soumission à la narration : peut-être alors le spectateur de cinéma pénétrait-il de toute sa sensibilité l'image pour atteindre *les images au-delà des images*, ces images de la représentation poétisée.

⁸ Godard développe une idée relativement similaire, nous l'avons vu : il pense que le cinéma a pu permettre de croire qu'il pouvait capter le réel ; mais il estime que l'Histoire du cinéma est là pour nous prouver son échec

mots ou les images – et les mots y parviennent encore mieux selon nous, idée que ne partage pas Epstein, au contraire – permet une perception réellement sensible du monde. Mais chez Epstein il y a également l'idée que le cinéma peut capter le réel du monde. Il y a donc cette ambivalence entre croyance en un pouvoir de l'image (elle permet une révélation du réel), et croyance en la réalité qui s'exprime directement par les images. Peut-être touchons-nous là à une vérité inhérente à tout poète, pris entre son amour (et sa fascination) pour le monde et sa croyance en la force révélatrice de son art.

2. *Finis Terrae* : réflexions autour d'un film

Afin de confronter ces considérations théoriques – élaborées avant et prolongées après sa carrière de réalisateur, avec une continuité remarquable – à des oeuvres, nous avons choisi de nous pencher sur le film *Finis Terrae*, tourné en 1928⁹.

Ce film, en regard des écrits du cinéaste, peut tout d'abord surprendre, de par son sujet très narratif : sur une île bretonne déserte, un goémonnier blessé doit être transporté sur l'île d'Ouessant où se trouve un médecin ; mais la marée empêche les hommes de prendre la mer, et c'est par l'intervention des habitants de la grande île, alertés par les gardiens des phares, qu'ils parviennent à le sauver.

On le comprend cette maigre trame dramatique très simple sert avant tout de prétexte à Epstein : il s'agit plutôt pour lui de développer une vision singulière. Mais, là encore, le film déjoue nos premières attentes : nulle trace apparemment de ces expérimentations visuelles propres aux avant-gardes de cette époque, qui nous auraient permis de rattacher Epstein de façon trop évidente, et donc illusoire, à notre conception actuelle de la poésie : visions étranges, fantastiques, expérimentations formelles insistantes.

Bien au contraire, Epstein s'en tient *a priori* à une vision quasi « documentaire » : lieux réels, acteurs non professionnels, etc.¹⁰ Une large part du film s'attache à la représentation de moment de vie. Enfin les cartons, rares au début mais dont la fréquence augmente, ne relatent que rarement des dialogues ; la plupart ne sont que des considérations didactiques : enseignements sur la vie des hommes sur les îles, sur leur travail. S'il n'y avait pas cette narration très clairement énoncée comme telle (la construction fictionnelle n'est pas dissimulée, comme chez Flaherty par exemple, derrière des commentaires à caractère uniquement informatifs), tout se passerait donc comme dans un documentaire.

Mais c'est justement par l'intégration manifeste de cette fiction qu'Epstein crée un décalage surprenant, par lequel s'exprimerait peut-être sa vision subjective et poétique. Le cinéaste nous révèle la présence de la fiction par l'emploi au milieu de ces scènes « naturalistes » de métaphores : ainsi le film s'ouvre sur l'image de deux chevaux dont il est impossible de dire s'ils jouent ou se querellent – c'est l'image des deux hommes, qui vont se disputer avant de se pardonner. Et Epstein insiste sur la présence d'objets cassés par les vagues, présence obsédante qui figure le malheur à venir.

Ainsi tout le film avance clairement dans une double direction : entre contemplation et narration. Chaque séquence est morcelée en de nombreux plans, entrecoupés de visions de la mer, des rochers, du ciel, à la fois beaux et menaçant ; dans cette nature ambiguë travail-

⁹ Il y a certes une injustice à pratiquer cet exercice, quand Epstein a pu déclarer lui-même qu'il n'avait pas pu réaliser les films qu'il souhaitait.

¹⁰ Ce sont là des suppositions que nous formulons. Mais l'aspect formel du film, nous le verrons, nous incite à penser qu'Epstein, fasciné par le réel, cherche à coller au plus près de celui-ci, afin d'en révéler le caractère puissamment expressif.

lent des hommes dont le film s'attache à décrire les gestes et les moments de vie. La fiction peine à s'imposer, sans cesse ralenti par la force expressive du paysage que nous donne à voir Epstein. La fiction, à l'image des personnages du film, semble assujettie à la force du paysage, en soi si expressif qu'il devient lui-même un personnage.

Il y a donc deux forces en présence dans ce film, le documentaire et la fiction, qui entre en collision ; dans une série de champs/contre-champs assez longue, Epstein par le montage place face à face deux vieilles femmes attendant le retour du bateau, et les vagues menaçantes s'écrasant sur les rochers : les deux vieilles femmes représentent la force fictionnelle, quand la vague incarne la force documentaire. Ces champs/contre-champs ne font pas « avancer » l'histoire, mais, ainsi répétés et appuyés, ils deviennent purement expressifs, et transcendent de fait une fiction sans grands enjeux, finalement assez pauvre.

On peut donc percevoir chez Epstein une fascination immense pour le réel qui le fait sans cesse s'arrêter sur le plus infime des détails, au mépris d'une histoire qui ne paraît plus qu'un prétexte pour révéler l'expressivité du monde. En quelque sorte, Jean Epstein pratique une forme personnelle de « réalisme poétique » : c'est son attachement au réel qu'il nous révèle par le biais de la fiction, ce qu'on pourrait appeler son intervention poétique. Mais l'expression de cette subjectivité nous est rendue sensible par l'affirmation d'un langage, dont le trait principale serait la collision entre fiction et documentaire.

Peut-être est-ce dans ces plans de nature qui, nous l'avons dit, se trouvent être du côté du documentaire, que la fiction échoue à asservir, que s'exprime la photogénie chère à Epstein. On ne contraint pas la nature à jouer un rôle au cinéma : elle est ou n'est pas, elle correspond ou pas. Aussi l'instrument objectif qu'est la caméra réussit-il peut-être (bien qu'il cadre il est vrai) à capter une réalité. Mais comme nous l'avons dit, il est en même temps difficile de croire à la capacité de la « machine-cinéma » d'enregistrer des moments de vérité, objectivement. Aussi peut-on se poser la question si ce n'est pas moi, spectateur, qui m'empare de ces plans de nature insistants et leur fais dire ce que je veux, dans la place (importante il est vrai) que me laisse Epstein.

Nous retrouvons donc ce que nous avons pu avancer dans notre première partie : la représentation donnée par Epstein est incomplète en ce que la narration comme la part documentaire peinent à s'affirmer comme un tout refermé sur soi, achevé ; le film paraît être un échec : narration trop faible, part documentaire trop superficielle. Et pourtant le montage du film donne à ressentir ce « problème », il exacerbe ces dissensions internes. Là s'affirme un langage qui me renvoie à moi-même en tant que spectateur, conscient de l'incomplétude de la représentation. Partant je m'investis dans cette représentation, et atteins *les images au-delà des images* ; qui prendraient peut-être ici la forme vague de tempêtes, d'hommes écrasés face aux éléments, et en même temps la force de ceux-ci pour affronter et dominer cette nature nourricière, belle et si menaçante...¹¹

¹¹ Il y a bien sûr quelque absurdité à vouloir ainsi décrire ces images virtuelles, puisque comme nous avons pu le dire, elles sont par nature indistinctes, floues, protéiformes mais en même temps dotées d'une âme.

Chapitre 3

PIER PAOLO PASOLINI : LE « CINÉMA DE POÉSIE »

Nous a guidés jusqu'à présent dans nos choix l'idée qu'un cinéma poétique impliquait un travail du spectateur ; aussi nous sommes-nous intéressés à des cinéastes qui avaient pu théoriser dans ce sens, et avons-nous confronté ces pensées aux films qu'ils nous ont laissés. Pour constater dans les faits la singularité de leur langage.

Pier Paolo Pasolini a lui aussi beaucoup théorisé sur le cinéma et sur son travail, et sur le cinéma en général. Artiste protéiforme, Pasolini a, comme Epstein, commencé par l'écriture poétique comme moyen d'expression, avant de se tourner vers le cinéma, qui est pour lui une autre langue, « *la langue écrite de la réalité* »¹.

Inspiré par les sémiologues des années 1960 et 1970 (Metz ou Barthes par exemple, dont il affirme qu'ils stimulent sa création), Pasolini n'aura de cesse de revenir à cette idée absolument fondamentale, qui irrigue selon lui non seulement sa pensée, ses écrits théoriques, mais aussi ses créations poétiques et cinématographiques.

Le cinéaste italien se place donc en marge des réalisateurs que l'on a pu jusqu'à présent évoquer : ne l'intéresse plus pour lui la nature de la représentation poétique qu'il s'agirait de discuter dans le cadre du cinéma, et l'on ne trouve aucune trace dans ses écrits d'une conception d'images au-delà des images. Au contraire Pasolini pense que par une saisie de la réalité par le biais de la caméra, le cinéma donne du sens à la réalité, celle-ci étant considérée comme un langage qu'il s'agit d'ordonner.

Et pourtant Pasolini, dans son livre *L'expérience hérétique*, Pasolini développe une idée singulière : le « cinéma de poésie »². Cette idée nous intéresse tout particulièrement, car elle s'intéresse à la part de l'expression subjective, permanente en poésie (il n'y a pas d'autre énonciateur en poésie que le poète lui-même) et que Pasolini cherche à retrouver au cinéma, par le biais d'une forme empruntée à la littérature, le discours « indirect libre ».

Si cette idée nous intéresse ici tout particulièrement, bien qu'elle paraisse *a priori* détachée de tout ce qui a pu motiver notre étude jusqu'ici, c'est qu'elle s'y inscrit comme « à contresens ». Car placer au centre de sa démarche la question de l'énonciation personnelle, c'est en même temps poser la question de la réception par un spectateur. Aussi alors que nous avons jusqu'ici envisagé le « cinéma poétique » comme un cinéma qui devait (re)penser l'activité de son spectateur en vue de son investissement dans le film, Pasolini propose un cinéma qui est avant tout une expression subjective, intime.

Il s'agira donc pour nous d'interroger les écrits et les films de Pasolini, en vue de révéler ce qu'est le « cinéma de poésie », et ses moyens d'expression. Mais il nous faudra également réfléchir comment cette conception du cinéma permet également une rencontre avec le spectateur, autre instance sensible de la représentation poétique selon nous.

¹ PASOLINI Pier Paolo, « La langue écrite de la réalité », in *L'expérience hérétique, langue et cinéma*, éd. Payot, coll. Traces, Paris, 1976, p. 167. Pasolini a également exprimé cette idée fondamentale à de nombreuses reprises, dans divers écrits et interviews.

² PASOLINI Pier Paolo, « Le cinéma de poésie », in *L'expérience hérétique, langue et cinéma*, op. cit., p. 135.

1. Le « cinéma de poésie », la question de l'énonciation subjective

La grande idée de Pasolini qui nous intéresse, concerne ce qu'il appelle le « cinéma de poésie ». Cette idée singulière et, nous le verrons, bien vite contredite par l'histoire, s'inscrit *a priori* en marge de notre étude. Mais elle a le mérite d'interroger un fait très spécifique que nous n'avons jusqu'ici qu'effleuré : la question de l'expression subjective du poète/cinéaste, dont nous avons pu dire qu'elle était également source de frustration du spectateur.

Dans son article intitulé « Le cinéma de poésie », rédigé en 1965, Pasolini part tout d'abord du constat que le cinéma parvient à « communiquer », ce qui viendrait contredire l'idée courante selon laquelle le cinéma ne repose sur aucun signes équivalents aux mots de la langue : le cinéma se fonderait donc « *lui aussi sur un patrimoine commun de signes* »³. Ainsi avance-t-il l'idée que l'homme « *est habitué à "lire" la réalité visuellement* » :

« Mais j'insiste : si les images ou les im-signes⁴ ne sont pas classés dans un dictionnaire et ne sont régis par une grammaire, ils constituent un patrimoine commun. Nous avons tous vu de nos yeux cette fameuse locomotive avec ses roues et ses pistons. Elle appartient à notre mémoire visuelle et à nos rêves : si nous la voyons dans la réalité, elle nous dit "quelque chose" (...) L'objet locomotive en tant que symbole cinématographique possible peut nous dire tout cela, dans une communication directe avec nous-mêmes : et indirectement, en tant que patrimoine visuel commun, avec les autres. »⁵

Pasolini développe donc cette idée intéressante selon laquelle les objets en eux-mêmes ne communiquent rien en soi, mais que par une forme d'expérience de la réalité, ils nous évoquent à tous quelque chose, et ce quelque chose peut parfois être commun à un ensemble de personnes : en cela l'image peut acquérir la dimension de signe, tout objet étant potentiellement symbolique. Le cinéaste italien remarque néanmoins que les images, dès lors qu'elles sont signes entendus par plusieurs, courent le risque de devenir archétypales.

Mais pour autant le cinéma ne peut pas être constitué de termes abstraits ; aussi le langage cinématographique, s'il peut à la limite « *être parabole, [il ne sera] jamais expression conceptuelle directe* »⁶. Aussi pour Pasolini « *la langue du cinéma est fondamentalement une "langue de poésie"* »⁷. Mais il remarque également que la langue du cinéma s'est surtout calquée sur la « langue de la prose », sous l'influence de la convention narrative qui nuit à l'expressivité du langage. Nous ne sommes pas loin ici des considérations d'Epstein : tous deux considèrent que le système de représentation cinématographique, irrationnel, est de type onirique ; de fait il serait essentiellement poétique, mais que c'est par un emploi dévoyé qu'il se serait ingénié à copier la narration littéraire, perdant alors sa spécificité poétique.

Face à cela, l'« auteur de cinéma » doit effectuer un double travail : il doit d'abord constituer comme un « dictionnaire » de ces *im-signes* (invention linguistique), puis il ajoute à ces derniers une qualité expressive individuelle (invention esthétique, de l'ordre de celle de l'écrivain). L'intervention subjective intervient donc à un double niveau, dès l'instauration des signes du langage (qui sont déjà là, objectifs, pour l'écrivain), bien que la

³ *Idem*, p. 135.

⁴ Terme proposé par Pasolini en analogie avec les « lin-signes », les signes du langage verbal.

⁵ PASOLINI Pier Paolo, « Le cinéma de poésie », *op. cit.*, p. 139.

⁶ *Idem*, p. 140.

⁷ *Idem*, p. 140.

visée massive du cinéma a considérablement restreint la part de subjectivité par l'établissement de conventions.

Pasolini rejoint donc son idée du cinéma comme « *langue écrite de la réalité* ». Le cinéma pour Pasolini, est capable de construire un discours sur le réel, par la captation de celui-ci, et surtout son agencement subjectif. Les objets étant tous potentiellement symboliques, il serait donc possible d'en faire des signes d'un langage qui, bien que le « dictionnaire » de ces signes soit infini et qu'une intervention subjective du cinéaste soit nécessaire, pourrait être perçu par le public ; un public qui partagerait la même expérience visuelle (et sonore) de la réalité. Le langage cinématographique serait donc naturellement expressif, et en cela proche de la poésie. Mais comme le remarque Pasolini, ce qui corroborerait nos développements précédents (cf. chapitres 2 « et 3, l'asservissement à « *la monstrueuse impureté d'un contenu primordial* »⁸ qui rattacherait le langage cinématographique « *au langage de la prose narrative* »⁹

Pendant Pasolini, avec l'émergence de « Nouveaux Cinémas » à travers le monde dans les années 1960, croit pouvoir distinguer une réponse possible à l'impasse apparente de la narration au cinéma – qui, rappelons-le, a toujours constitué une part du cinéma pasolinien. Il discerne chez divers cinéastes de cette époque (il analyse Antonioni, Bertolucci et Godard, et cite encore Glauber Rocha ou Milos Forman) un recours plus ou moins conscient à une notion qu'il emprunte à la littérature : le Discours Indirect Libre.

La question du Discours Indirect Libre intéresse le poète et romancier Pasolini dès ses premières réalisations¹⁰ – ses convictions idéologiques n'y étant pas pour rien. Il définit cette figure comme « *l'immersion de l'auteur dans l'âme de son personnage et de l'adoption non seulement de la psychologie de ce dernier mais aussi de sa langue* »¹¹. Selon lui, la seule correspondance qu'il pourrait y avoir au cinéma avec cette figure littéraire, serait le plan subjectif¹². Mais il élargit son idée à la « Subjective Indirecte Libre » : cette figure cinématographique correspondrait à la narration à travers le point de vue d'un personnage. Mais si en littérature cette immersion peut être réalisée par un travail linguistique, elle ne pourrait être atteinte que par une « *opération stylistique* ».

Le Désert rouge, d'Antonioni (1964), entre autres, lui sert d'exemple : tout le film épouse le point de vue de son héroïne suicidaire, mais avec selon l'expression formelle du cinéaste. Pasolini commente ainsi le procédé d'énonciation antonionien :

« *il regarde le monde en s'identifiant à son héroïne névrosée, en revivant les faits à travers son "regard" (...) Il a finalement pu représenté le monde vu par ses yeux, parce qu'il a remplacé, en bloc, la vision du monde d'une névrosée, par sa propre vision délirante d'esthétisme : remplacement en bloc qui se justifie par la possible analogie des deux visions.* »¹³

On le voit, il y a comme une ambiguïté quant à savoir si c'est le cinéaste qui s'efface derrière son héroïne, ou si cette héroïne n'est qu'un prétexte à l'expression d'une subjectivité. Pasolini résout ce problème ici en affirmant une analogie des visions ; et de manière général, il déclare que le « *cinéma de poésie* » produit des films de nature double : le premier film correspond à la vision du personnage (« *malade, anormal* », ajoute l'auteur) ; le

⁸ *Idem*, p. 140.

⁹ *Idem*, p. 143.

¹⁰ Citons outre *Mamma Roma* (1962) et *Accattone* (1961), sur le peuple de Rome, son roman *Les Ragazzi*, et un article, intitulé « Sur le Discours Indirect Libre », in *L'expérience hérétique*, op. cit., p. 39.

¹¹ PASOLINI P. P., « Le cinéma de poésie », op. cit., p. 144.

¹² Affirmation sans doute discutabile...

¹³ PASOLINI P. P., « Le cinéma de poésie », op. cit., p. 149.

second film, qui « se glisse » sous l'autre, « celui que l'auteur aurait fait même sans le prétexte de la mimesis visuelle de son héros : un film totalement et librement de caractère expressif et expressionniste. »¹⁴ ; car Pasolini tranche finalement :

*« Les cadrages et les rythmes obsédants témoignent de la présence de ce film sous-jacent, non réalisé. Ce caractère obsédant contredit non seulement la norme du langage cinématographiquement commun, mais même l'organisation interne du film en tant que "subjective indirecte libre". C'est donc le moment où le langage, en suivant une inspiration différente et peut-être même plus authentique, se libère de sa fonction, et se présente comme "langage en soi", style. »*¹⁵

*Le "cinéma de poésie" est donc, en réalité, essentiellement fondé sur l'exercice de style comme inspiration, qui est dans la plupart des cas authentiquement poétique : ce qui écarte tout soupçon de mystification quant à l'usage de la "subjective indirecte libre", pris comme prétexte. »*¹⁶

Ainsi donc le « cinéma de poésie » aurait cela de poétique qu'il serait un moyen d'affirmer une expression éminemment subjective, expressive et stylistique, c'est-à-dire formelle. La « Subjective Indirecte Libre », bien que n'étant qu'un prétexte (Pasolini est formel sur ce point), serait le moyen de faire croire à la construction du film « selon le regard d'un personnage », mais ce personnage ne serait en fait que la médiation du regard de l'auteur.

2. Interprétations et réflexions

interprétations

Cette idée a donc le mérite de mettre l'accent sur une donnée inhérente à toute idée de poésie : l'expression d'un ressenti intime. Ce qu'interroge Pasolini dans son article, qui a tout autant valeur de constat – l'émergence au même moment partout dans le monde d'un « cinéma de poésie » – que de programme – en vue de films à venir – c'est le moyen d'affirmer ces sentiments personnels par le cinéma ; mais ce qui est étonnant, c'est que le cinéaste italien trouve ses solutions par le recours à la subjectivité d'un personnage.

Le détour par la littérature n'est pas sans raison : l'auteur s'est lui-même posé ces questions par le passé, en tant qu'écrivain de poésie et de romans. Il s'agissait alors pour l'humaniste profond qu'il est de prendre le point de vue d'un personnage, de rendre compte de sa vie, de ses pensées, de ses paroles. Mais si le texte peut justement se servir de la parole (des expressions, du vocabulaire) pour rendre compte de cette subjectivité, comment le cinéma peut-il faire ? Tout le monde « voit » (au sens purement physique) le monde de la même manière, aussi le cinéma ne peut-il pas directement représenter la singularité d'une vision dans sa part sensible.

C'est sur la question du style que Pasolini semble entrevoir la solution : par l'affirmation d'un style en adéquation avec un personnage dont on épouse la vision, l'auteur parvient à rendre compte d'une subjectivité ; c'est ce qu'il appelle donc « le cinéma de poésie ». Mais cette subjectivité est-elle celle du personnage, ou celle du réalisateur qui choisit ce style, ce langage ? Le cinéaste n'aborde que des cas manifestes : le personnage n'y est qu'un double de l'auteur, un personnage prétexte (souvent névrosé remarque-t-

¹⁴ *Idem*, pp. 151 - 152.

¹⁵ Nous soulignons cette remarque.

¹⁶ PASOLINI P. P., « Le cinéma de poésie », *op. cit.*, p. 152.

il) qui permet à ce dernier d'exprimer sa propre vision. Pour Pasolini la réalité doit être exprimée par le cinéma, par le biais d'une subjectivité de l'auteur (dans le choix des *im-signes*, dans les choix et l'affirmation d'un style, ...), plus que dans une histoire d'ailleurs ; la communication se fait donc par le biais d'une énonciation subjective qui s'affiche clairement, ce second film purement expressif glissé sous l'autre. Ainsi croit-il à une expression cinématographique détachée de la logique de sens, mais attachée au contraire à une subjectivité qui se donne à voir : Pasolini pense la représentation cinématographique de la réalité ainsi accessible à tous (au-delà du clivage des classes, selon sa vision marxiste).

réflexions

Nous avons jusqu'à présent considéré la narration, et surtout son assujettissement au réalisme, comme opposée à la notion de représentation poétique au cinéma. Aussi avons-nous pu dire que la narration ordonne à la construction d'un unique sens possible, et ce à plusieurs niveaux ; dans l'image, tout d'abord, où, par son action, chaque objet/paysage/être est mis à sa place : la narration nous indique ce qu'il faut voir, et comment il faut le voir ; la narration impose donc, dans un second temps, un découpage, un montage, etc. ; enfin, et par voie de conséquence, c'est avant tout sur le spectateur qu'elle pèse le plus fortement : parce-qu'elle assure la construction d'une vision logique (c'est là son réalisme) en même temps qu'une vision plus efficace, hiérarchisée, orientée, la narration serait responsable de la position passive du spectateur à qui tout vient sans effort. Nous avons donc pu considérer la narration comme opposée à la représentation poétique, en tant que celle-ci est ouverture aux significations, à l'expressivité, quand celle-là est tout entière renfermée sur une direction d'interprétation.

Il est intéressant de constater chez Epstein et *Finis Terrae*, et dans le « cinéma de poésie » de Pasolini (films analysés et films réalisés) une subsistance de la narration. Mais celle-ci est comme contrariée, elle n'exprime plus sa domination. Chez Epstein nous l'avons dit, elle est réduite à une intrigue minimale, et sans cesse les objets, les paysages, les expressions des personnages, de manière répétitive, viennent ralentir encore son déroulement. Le cinéma de poésie, quant à lui, emploie la narration pour exprimer la « subjective indirecte libre », et donc, selon Pasolini, comme prétexte : dans *Le Désert rouge*, c'est par la narration que l'on comprend que l'on épouse le regard de l'héroïne ; mais Pasolini le dit, le langage manifeste (le style) nous fait saisir une volonté plus radicale du réalisateur, « la tentation de faire un autre film »

« C'est la présence de l'auteur qui, dans une liberté anormale, dépasse son film, et menace continuellement de l'abandonner, en saisissant une inspiration imprévue, qui est d'ailleurs l'inspiration latente de l'amour pour le monde poétique de ses propres expériences vitales. Moment de subjectivité nue et crue, à l'état naturel, dans un film où [...] la subjectivité est complètement mystifiée à travers ce processus de faux objectivisme qui est dû à une "subjective indirecte libre" servant de prétexte. »¹⁷

Ainsi par l'affirmation d'un style manifeste, des moments de pur formalisme qui débordent la fiction (Pasolini parle par exemple des cadrages chez Antonioni), les cinéastes affirment leur subjectivité, et constitue la part poétique de la représentation dans leur cinéma. Néanmoins là encore la narration semble nécessaire, car maltraitée, elle, qui d'habitude est souveraine, révèle les intentions formelles, la vraie nature de la représentation, d'essence poétique.

¹⁷ *Idem*, p. 150.

Prenons l'exemple déjà évoqué de la fuite de l'appartement, au début de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard¹⁸. Anna Karénine et Jean-Paul Belmondo fuit l'appartement de celle-ci, après avoir tué un homme. Jusqu'alors, le film suivait une trame narrative assez claire, « presque classique ». Mais à ce moment la scène est montée étrangement : extrêmement morcelée, elle nous montre quantité d'actions qui n'ont pas pu toutes se dérouler dans la diégèse. Ainsi le montage agit en contradiction avec la narration : bien qu'extrêmement rapide, comme l'exigerait un schéma classique, ces redondances et contradictions retardent la fuite dangereusement. Qu'à voulu faire Godard ? Exprimer en un bref laps de temps toutes les possibilités qui s'offraient à lui ? Exprimer l'arbitraire d'un choix au milieu de l'infini des possibles ? Difficile de trancher, et là est toute l'expressivité ambiguë de cette scène violemment anti-réaliste. Anti-réaliste car elle met à mal la logique spatio-temporelle qui veut qu'un personnage à un même moment ne puisse être qu'à un seul moment, à un seul endroit.

Si la narration obéit généralement à la loi du réalisme, rappelons que c'est elle qui instaure son réalisme au cours d'un film ; et c'est ce qui fait la puissance de cette séquence. Le film jusqu'alors suivait, de manière certes très stylisée, une narration très « logique » ; cette séquence casse donc toute immersion possible, et apparaît alors à nos yeux le caractère purement aléatoire, arbitraire des images que nous voyons. Nous sommes renvoyés à notre place de simple spectateur, nous prenons conscience de notre passivité. Et nous entrons alors dans la représentation poétique. La narration a ici servi à une mise en condition, qui révèle par contraste les moments de représentation poétique.¹⁹

Enfin Pasolini, malgré sa méfiance face aux codes établis par « la grammaire stylistique » du cinéma, et son rejet violent du « langage de la prose narrative » qui aurait pris la place du « langage poétique » pourtant naturel, a lui aussi recours à la narration. Mais la plus grande part de son travail emprunte à des textes ancestraux : textes sacrés (*L'évangile selon Saint Matthieu*, 1964), textes mythologiques (*OEdipe Roi*, 1968 ; *Médée*, 1970) ou textes de la tradition populaire (*Le Décameron*, 1972, *Les Mille et une nuits*, 1974). Le réalisateur italien choisit de transcrire le monde par le truchement de textes appartenant à une culture à la fois littéraire et populaire, appartenant à la tradition.

Dans un film comme *Les Mille et une nuits* par exemple, ce travail est particulièrement apparent. Pasolini adapte une quinzaine de contes du recueil, mais d'une manière très particulière : il refuse l'artificialité de la reconstitution, pour exalter au contraire la beauté de la nature, une nature non encore « souillée » par les dérives de l'Homme (et notamment par le capitalisme, selon l'idéologie marxiste du cinéaste). Aussi plutôt que de reproduire avec faste des décors, Pasolini va chercher en Éthiopie, au Yémen ou encore au Népal, les lieux naturels qui accueilleront la narration.

Ainsi, un peu comme chez Epstein, le réel surgit par éclats dans la narration ; mais chez Pasolini, il n'y a pas collision par le montage (le champ/contre-champ entre les vieilles femmes et la mer dans *Finis Terrae*), mais plutôt pénétration du réel dans la narration, par une force immanente de l'image : les corps et les décors sont « mis à nu » par la caméra, qui scrute les jaillissement de réalité, les plus infimes détails (la moustache naissante d'un garçon, simple élément banni de la fiction classique – un peu comme les visages sans maquillage, granuleux, de *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Dreyer).

¹⁸ Godard, que Pasolini a rattaché au « cinéma de poésie ». Rappelons que l'article date de 1965, et que *Pierrot le fou* est sorti cette année-là.

¹⁹ Notons qu'il eût été possible de rattacher ce film aux analyses de Pasolini : le film suit la vision du personnage de Belmondo, vision qui est en réalité celle, esthétique et formelle, de Godard.

Le film repose donc sur ces deux forces *a priori* opposées, dont nous avons pu déjà relever la présence chez Epstein, mais l'antinomie est ici accentuée : dans les décors et des paysages à la réalité criante (sans doute par leur façon d'*être là*, presque physiquement, mais sans ostentation), par le jeu des acteurs non professionnels (dont l'interprétation n'est pas sans rappeler les modèles de Robert Bresson), c'est une narration ancestrale que cherche à incarner Pasolini.

Chez Epstein, la narration permettait dans une certaine mesure au réel de s'introduire, il avait déjà une place dans le sujet du film ; place qu'il débordait largement par sa récurrence insistante. Les acteurs, quant à eux, visent l'expressivité maximale, ils affirment la force narrative du film, sa part « non-documentaire ». Chez Pasolini au contraire le texte mythique se confronte avec une réalité éternelle, à la fois actuelle et ancestrale. Le texte, et donc la narration, sert encore une fois de révélateur : le point de vue subjectif de l'auteur s'affirme par contraste entre deux réalités *a priori* très éloignées dans le temps, mais dont Pasolini nous montre le caractère éternelle, mais de plus en plus marginalisé. C'est un retour à la nature, au naturel (et en particulier à la pureté d'une sexualité sans contraintes), mais un retour sans nostalgie ni naïveté qui serait une libération qu'exalte le cinéaste, par cette force du réel irriguant chaque parcelle de l'image, mais sans violence, comme malgré elle – jeu des acteurs, refus de la reconstitution, ... étant autant d'éléments d'un langage qui s'affirme, qui pointe la part d'énonciation subjective dans le film.

Les démarches que nous avons pu aborder jusqu'ici ont pour points communs de croire à l'affirmation du « *style* », comme dirait Pasolini, en même temps que subsiste chez eux la permanence de la narration. Pourtant tous semblent nourrir une certaine méfiance à l'égard de celle-ci, et une volonté de s'en affranchir. Aussi paraissent-ils l'employer comme pour mieux la transcender, et faire sourdre ainsi la représentation d'une réalité qui ne serait accessible que par le travail du langage cinématographique. La narration serait là pour assurer une dissension interne qui serait en réalité la visée première de l'auteur, sa part d'énonciation subjective.

On pourrait donc remarquer chez ces cinéastes-poètes un refus de se placer dans la fameuse dichotomie bazinienne entre les réalisateurs qui croient à l'image et ceux qui croient au réel²⁰. Il apparaît en effet que ces réalisateurs entretiennent un rapport singulier avec le réel et sa représentation, qui leur fait échapper aux catégories édifiées par Bazin : il croient en la nécessaire transcription de la réalité, en même temps qu'elle est ne peut-être partiellement possible que par un travail artistique subjectif.

²⁰ BAZIN André, « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 64.

Nous avons fait le choix de scinder notre étude en deux parties, l'approche théorique dans un premier temps, pour revenir par la suite à quelques expériences caractéristiques. Cette structure avait pour but de pouvoir envisager les rencontres entre poésie et cinéma de manière un peu abstraite certes, mais, en quelque sorte, en repartant de zéro, en se dégageant des préjugés et des limites inhérents à toutes démarches. Le retour différé aux écrits et aux œuvres de cinéastes se référant à la poésie ou se réclamant d'un « cinéma poétique » ou encore d'un « cinéma de poésie », devait nous servir à interroger un passé de nos conceptions, un fondement historique, mais aussi et surtout d'en apprécier la multitude des cheminements, les divergences et les convergences.

Nos choix se sont avérés extrêmement subjectifs, motivés par la volonté de « piocher » dans différentes époques, par la capacité des auteurs à théoriser leurs pensées (car les œuvres d'un artiste ne sont pas forcément, malheureusement pour nous, une matérialisation artistique de ses idées ; mais il est alors intéressant de confronter ces deux domaines, et les interroger mutuellement), et par la singularité des concepts développés, en rapport direct avec la poésie. La structure de cette étude peut donc paraître *a priori* confuse ; mais c'est en conséquence que nous l'avons assumée, avec l'idée vertovienne que les « intervalles » pourraient peut-être en dire davantage, par leurs rencontres et leurs collisions, sur le caractère éminemment personnel et mouvant de chacune des démarches, et sur l'ampleur du champ des directions possibles.

Nous avons pu constater que dès les années 1920, les cinéastes prennent conscience d'une dimension poétique naturelle de l'image : pour les formalistes russes, ou Sergueï M. Eisenstein, l'image du film est une représentation ouverte aux interprétations, elle est polysémique, et en même temps elle n'exprime aucune idée précise. Pour eux c'est par le montage qu'il est possible de restreindre cette ouverture, et n'exprimer qu'un sens défini. Jean Epstein, à la même période, définit la notion de « photogénie », exprimant ainsi un pouvoir immense et en même temps indescriptible de l'image cinématographique (donc mouvante) qui serait de mettre à nu des éléments de la réalité, des éclairs de réel, que l'œil ne peut saisir. Pier Paolo Pasolini enfin, envisage l'image comme les formalistes russes, en tant que signe potentiel (comme les mots sont des signes du langage), recouvrant donc une symbolique à la fois personnelle, et parfois commune – jusqu'à l'archétype, qui ne serait plus poétique. Tous ces cinéastes envisagent donc l'image cinématographique comme une ouverture à une autre signification, quelle qu'elle soit.

Vient ensuite l'étape du montage, créateur comme nous l'avons dit d'interactions. Sur ce point les visées divergent. Pour les formalistes comme pour Eisenstein, le montage doit être à ce point maîtrisé que non seulement il doit tenir compte de la trame narrative, des sens et des rythmes « objectifs », mais aussi des expressions et des rythmes « subjectifs », c'est à dire sous-jacents, perçus par le spectateur ; cette idée trouve son aboutissement avec le « montage intellectuel » eisensteinien, volonté de maîtrise de tous les éléments dans et suscités par le film. Le travail de ces cinéastes sur le montage vise un contrôle parfait du sens et de la signification du film. Pour Dziga Vertov, le mot « montage » recouvre toutes les étapes du film, du tournage au montage des plans entre eux. L'idée du cinéaste, c'est de « voir », c'est-à-dire saisir le monde par le ciné-œil : la caméra, super œil objectif, enregistre, puis l'opérateur monte les plans. À cette étape essentielle, survient la notion vertovienne d'« intervalles » : les plans, par leur apparente disparité, entre en résonance ou en collision, et créent ainsi une signification, issue de l'expressivité du montage. Il n'y a donc pas chez Vertov l'idée de maîtriser le sens ; mais le cinéaste fonde sa théorie sur une croyance plus que discutable : il pense que ces « intervalles » rendent compte du dynamisme de la vie, de sa complexité. Mais Vertov le répète : le cinéma n'est pas un art, il a un rôle social ; ce que doit montrer le cinéma, c'est en fait un idéal de vie communiste. Ainsi

le cinéaste ne vise-t-il pas une ouverture de la signification de son film par le hasard des interactions, mais l'établissement d'un discours de propagande bien précis. Toutefois, débarrassé du bagage idéologique, la théorie et l'œuvre demeurent intéressantes, et laisseront leurs empreintes dans les films et les discours de nombreux cinéastes.

Cette idée néanmoins est récurrente chez les cinéastes-poètes, tout particulièrement Pasolini et Epstein. Ce dernier, nous l'avons dit, croit à l'expression du réel par la « photogénie » de l'image ; Pasolini considère quant à lui le cinéma comme « *langue écrite de la réalité* » ; sans doute ces idées, toutes deux confuses pour leur auteur, sont discutables : si l'on peut envisager que parfois le réel dans ces plus infime détail pénètre le film, il serait illusoire de penser que le cinéma saurait en capter toute l'étendue de l'expression¹.

Enfin remarquons que ces cinéastes ont en commun un travail sur le langage cinématographique qui vise à s'affirmer, à se donner à voir dans leurs films. Tous refusent la transparence absolue, et pense au contraire l'exposition des moyens de l'énonciation comme expressive : c'est là l'idée des formalistes, mais aussi d'un Pasolini, qui voit dans cette pratique dans le « cinéma de poésie » un moyen d'affirmer sa subjectivité. Ainsi avons-nous pu étudier dans divers films à quel point le travail visible du langage était susceptible de nous inviter à voir *au-delà des images*, par un refus de la narration, ou par la présence contrariée de celle-ci, contrariée par les affres d'un langage qui s'affirme à ses côtés, empêchant ainsi son accomplissement.

Mais au final, s'il est possible de distinguer chez tous ces cinéastes et théoriciens l'emploi et une théorisation des idées que nous avons avancées en première partie, aucun ne formule clairement celles-ci. Un point tout particulièrement semble leur poser problème : comment prendre en compte le travail du spectateur ? On l'a vu, les formalistes et Eisenstein achoppent sur ce point. Epstein, confusément, croit en une capacité autonome du cinéma à enregistrer le réel ; mais nous l'avons dit, cette croyance paraît contestable, et l'on peut se demander si cette « photogénie » ne serait pas plutôt le fait d'un travail inconscient du spectateur ; enfin Pasolini, s'il évoque la possibilité que les *im-signes* puissent être purement personnels, cette hypothèse disparaît bien vite dans ses écrits. Les cinéastes semblent peiner à prendre en compte la réception du spectateur.

Cette difficulté peut apparaître évidente : en effet, le cinéma est un art de masse, mais une masse constituée d'individus dont la réception diffère. L'auteur se trouve donc dans une position délicate, pris entre volonté de communication, auprès d'un grand nombre de personnes aux ressentis différent, en même temps que lui aussi vise à exprimer sa subjectivité.

Néanmoins cette position nous semble tenable, en postulant une création possible du spectateur, de concert avec l'auteur ; en recherchant l'incomplétude de la représentation, en invitant le spectateur à investir le monde des images. La réalisation d'un tel film fera l'objet de notre troisième partie, en guise d'achèvement de notre étude.

¹ Peut-être est-ce pour cette raison que Pasolini a élargit son idée en déclarant que le film n'est pas le cinéma, que le cinéma, en tant que « langue écrite de la réalité », est infini.

TROISIÈME PARTIE

UNE *CINÉSIE* :
APPROCHE PERSONNELLE ET PRATIQUE

La deuxième partie de cette étude, sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité, nous a permis d'interroger les rapports avérés entre cinéma et poésie. Nous avons ainsi pu noter une certaine permanence des théories de la nature expressive des images et de leurs interactions. Très tôt, les cinéastes ont su prendre conscience d'un caractère sensible de l'image et du montage, et partant, ont manifesté un intérêt pour le rôle essentiel joué par le spectateur du film.

Des formalistes russes dans les années 1920, à des réalisateurs comme Jean-Daniel Pollet, Jean-Luc Godard ou Chris Marker (dont nous aurions également pu analyser le travail), l'histoire du cinéma semble donc témoigner d'un mouvement marginal qui croirait en la capacité du cinéma à échapper au « tout narratif », à cet achèvement de la représentation. Cependant les visées de ces démarches divergent, et peu semblent correspondre à notre idée de poésie comme rencontre de sensibilités, de l'auteur et du spectateur : nous avons pu observer combien les cinéastes peinent à envisager le spectateur comme créateur.

Des cinéastes qui ont pu penser le cinéma par un détour vers la poésie, attitude déjà singulière, beaucoup postulent que la représentation par le langage cinématographique est de nature essentiellement poétique. Pasolini, Epstein, et même peut-être Vertov, pensent que puisqu'il est images, le cinéma est de caractère onirique, et donc poétique. Ce raccourci rapide était peut-être envisageable à la naissance du cinéma, alors que le spectateur n'était pas habitué à visionner ces images mouvantes, en même temps si loin de la réalité de la perception (pas de son, noir et blanc, mauvaise qualité d'image, etc.).

Mais un siècle de pratique cinématographique a façonné le spectateur : habitué à suivre la narration réaliste qui le place dans une position idéale – il voit sans être vu, s'identifie sans se mettre en danger, et enfin jouit d'une « sur-vision » qu'il ne connaîtra jamais (car déjà optimisée et hiérarchisée), le spectateur recherche dans chaque film les schémas classiques qui lui permettront d'atteindre à nouveau cet état.

Notre idée est que, à l'image de la poésie, il n'y a pas de définition possible du cinéma, sinon le réduire à sa dimension technique. Impossible de dire ce qu'est le cinéma, il est ce qu'on en fait, c'est-à-dire aujourd'hui surtout affaire d'écriture scénaristique, de réalisme et de narration ; en ce sens il pourrait être dit « anti-poétique » : tout en lui est complétude, achèvement, résolution. Aussi, en opposition à Epstein et Pasolini, nous pensons que le cinéma n'est pas *fondamentalement* poétique.

Mais nous avançons l'idée qu'un « cinéma poétique » demeure envisageable, l'histoire du cinéma et les démarches singulières que nous avons évoquées tendant à le prouver. Un cinéma de la rencontre entre un auteur et un spectateur, une ouverture vers d'autres subjectivités.

Cette idée, qui nous a conduit à « organiser » par le biais de la théorie des rencontres potentielles entre le cinéma et la poésie, a également guidé notre démarche créative. C'est donc avec en tête les diverses considérations que nous avons pu développer dans notre première partie, ainsi qu'avec l'influence (positive ou négative) des pratiques étudiées par la suite, que nous avons abordé la réalisation d'une *Cinésie*, une nouvelle dénomination nous étant apparue nécessaire, car peut-être une autre forme de diffusion serait à envisager.

L'étude de notre démarche sera volontairement brève, pour deux raisons : la première étant qu'il est difficile de parler d'un film « dans l'idée » ; ensuite parce-qu'il est impossible d'en envisager les portées et les limites car, nous le verrons, nous avons fait le choix (peut-être illusoire) de placer la création du spectateur au centre de notre réalisation : la *Cinésie* se veut donc une ouverture à l'investissement du spectateur comme principe esthétique. Nous nous contenterons donc d'aborder quelques idées sur l'œuvre qui a nourri notre imaginaire, ainsi que les choix esthétiques qui ont été les nôtres.

Chapitre 1

LES CHANTS DE MALDOROR ET LE COMTE DE LAUTRÉAMONT

Sans doute la démarche créative était-elle à l'origine de notre étude théorique : un goût pour la poésie, ainsi que sa pratique, nous a conduit à envisager des rapports sous-jacents entre ces deux arts, avec le désir de confronter ces développements abstraits avec une réalisation concrète ; passer du virtuel au réel, en quelque sorte.

Reléguer au second plan par la suite, un constat très simple a motivé le choix du sujet de notre film : il n'y a pas, ou peu, d'adaptation de la poésie au cinéma. Cette question, que nous développerons au chapitre suivant dans le cadre de notre démarche esthétique, nous est apparue par la suite « en marge » dans notre étude. Néanmoins c'est avec cette idée persistante que nous avons envisagé la réalisation de ce film, et que nous avons choisi pour source d'influences la vie et l'œuvre du Comte de Lautréamont. Ce premier chapitre, que nous voulions le plus bref possible, nous sert surtout à énoncer en quelques traits les principales considérations qui ont pu nourrir, consciemment ou non, notre film.

Comme nous le verrons, si l'« adaptation » des *Chants de Maldoror* n'est pas sans poser problème – est-elle même possible, dans le sens où l'on entend généralement le mot « adaptation » ? – ce long poème en prose n'en demeure pas moins, tout comme la vie mystérieuse de son auteur, un sujet particulièrement stimulant, empli de contradictions ; objet littéraire pur, il offre plein de dangers au cinéaste qui s'en empare...

1. Une œuvre multiple et transgressive

Rédigés entre 1867 et 1869, les six chants en prose qui constituent le livre, eux-mêmes fragmentés en plusieurs strophes, ne se développent pas selon une logique narrative : chaque strophe est autonome, contant généralement une scène de la vie de l'« être Maldoror » – bien que certaines dérogent également à cette règle. Aucune règle apparente ne régit l'enchaînement de ces récits – car récit il y a ; en effet, chaque scène trouve son indépendance dans une structure narrative apparente, édifice logique que viennent bousculer l'apparition de visions extrêmement fantasmagoriques, et une écriture qui met à mal les règles et les codes de « bienséance littéraire ».

Lautréamont, avec ... *Maldoror*, se veut tout à la fois enfant de son époque, et fossoyeur de celle-ci. Par ses recours extrêmement fréquents à la citation – et même au collage pourrait-on dire, tant l'auteur s'amuse à insérer au sein de son texte des fragments empruntés mots pour mots à d'autres – il montre sa grande connaissance de la littérature, de tous les genres littéraires : poésie, roman, encyclopédies, dictionnaires, journaux, etc., les emprunts sont multiples.

Mais l'auteur use de ce moyen à fin de détournement plus que d'hommage. Car ces extraits ainsi placés sont souvent l'objet de railleries, leur intrusion incongrue en soulignant le caractère ampoulé, et laid. C'est pour mieux faire table rase de tout un passé et de toute une époque littéraire que Lautréamont use d'emprunts. Déjà la « collision » au sein de son

œuvre de ces références et de ces formes constitue un manquement aux habitudes littéraires de son époque, qui classifiait, cloisonnait et hiérarchisait les différents genres.

Par ailleurs les images qui naissent sous la plume de Lautréamont, pour délirantes et fantasmagoriques qu'elles soient, s'inscrivent dans la lignée de cette littérature romantique qui court de William Blake à Charles Baudelaire, en passant par Edgar Allan Poe ou même Gérard de Nerval. Mais le poète s'emploie alors à rejeter par ces images, leur crudité, leur cruauté, toutes les règles de la convenance et du caractère bien-pensant de son époque, donne à ses visions un caractère quasi-religieux, un statut d'icônes, tandis que Maldoror revêt l'habit de l'Antéchrist.

Ainsi un double mouvement sous-tend le livre, à la fois travail de « compilation », de « résumé » de l'histoire littéraire, et volonté de dépassement et de piétinement de ce passé. Mais là ne demeure pas l'unique dialectique interne à l'œuvre : l'on pourrait en effet ajouter à la liste des courants contraires qui l'irriguent tout à la fois la violence et la crudité de certaines strophes, de certaines descriptions, qui se « heurtent » à la mélancolie, la tristesse tendre de certains passages ; les tournures les plus farfelues, allant jusqu'aux plus étonnantes lourdeurs, enchâssées dans les trouvailles, les éclairs de génie poétique ; le discours narratif qui bute sans cesse et repart de rien ou presque à chaque strophe ; et enfin – bien que la liste ne soit sans doute pas exhaustive – cette inclinaison à brouiller les pistes, les maigres repères biographiques qui nous sont donnés comme du bout de la plume, au détour des récits, entre vie fantasmée et vécu réel. Trois instances prennent successivement en charge l'énonciation, esquissant un « je » des plus flous : tantôt le récit est mené par un auteur anonyme, omniscient ; tantôt cet auteur prend les traits d'Isidore Ducasse (le nom civil du Comte de Lautréamont), puisque nous sont donnés des indices personnels que la maigre biographie du poète vient valider ; mais enfin l'être Maldoror, cet être protéiforme – bien en cela à l'image des *Chants* – prend la parole, et les rares détails de sa biographie qu'il nous livre appartiennent à la vie d'Isidore Ducasse.

Par ailleurs, la narration sans cesse brisée du texte a pour vertu de « déréaliser » les visions décrites. Comme nous l'avons vu en effet, il y a dans toute narration une logique de l'enchaînement (logique chronologique, logique de « de cause à effet », etc.) qui donne aux faits un caractère réaliste, quelle que soit leur dimension *a priori* fantastique, leur éloignement avec ce qui pourrait advenir ou exister dans notre monde. Le cinéma invente des mondes où s'établissent des réalismes propres, dont il suffit de nous donner à nous spectateur la « clé » logique pour que nous en admettions une certaine forme d'existence ; d'où la vie dans l'espace ou les voyages dans le temps... Ici nous ne sommes nullement en présence de ce réalisme – sauf peut-être dans le sixième chant, qui emprunte beaucoup au feuilleton. Chaque strophe se présente davantage comme un « tableau ». Aussi « coller » aux micro-narrations internes, ce serait sans doute se jeter dans la gueule d'un loup, courir le risque de basculer du côté d'un réalisme que rejette l'auteur – volontairement ou non.

2. Un auteur inconnu

Qui donc est Isidore Ducasse / Comte de Lautréamont ? Les détails biographiques sont rares, le poète ayant mené sa brève existence dans l'anonymat. Il meurt à vingt-quatre ans, et ne laisse derrière lui que quelques lettres des plus banales, deux longues poésies, et les *Chants de Maldoror*. L'apparente folie de cet ouvrage, les mœurs de l'époque et surtout l'obscurité entourant le personnage nourrissent pendant longtemps les hypothèses les plus étranges sur l'identité et la vie de Ducasse.

Sans doute Lautréamont joue-t-il de cette inclinaison à brouiller les pistes : les maigres repères biographiques qui nous sont donnés comme du bout de la plume, au détour des récits, entre vie fantasmée et vécu réel ont ainsi pu alimenter toutes les rumeurs les plus folles. Trois instances prennent ainsi successivement en charge l'énonciation, esquissant un « je » des plus flous : tantôt le récit est mené par un auteur anonyme, omniscient ; tantôt cet auteur prend les traits d'Isidore Ducasse (le nom civil du Comte de Lautréamont), puisque nous sont donnés des indices personnels que la maigre biographie du poète vient valider ; mais enfin l'être Maldoror, cet être protéiforme – bien en cela à l'image des *Chants* – prend la parole, et les rares détails de sa biographie qu'il nous livre appartiennent à la vie d'Isidore Ducasse.

C'est donc avec en tête ces biographies fictives d'auteur comme Rémy de Gourmont ou Philippe Soupault, que nous nous sommes pencher sur l'« écriture scénaristique » – si tant est que l'on puisse appeler ainsi quelques maigres notes à peine articulées selon une vague structure narrative... Pour exemple de cette tendance à la « fictionnalisation » de la vie de Lautréamont, qui nous a conduit vers ces tableaux à l'imagerie romantique, nous citerons ces quelques lignes de Philippe Soupault, en préface d'une édition des *Chants* :

« Il vivait seul, semble-t-il, et n'aimait pas à faire connaître sa vie. Il fréquentait peu les cafés, mais faisait de très longues promenades sur les bords de la Seine. Pendant la journée il lisait beaucoup et des livres de toutes sortes. Le soir il s'enfermait dans sa chambre et commençait à écrire. Il n'écrivait que la nuit, assis devant son piano. Sa chambre, très sombre, était meublée d'un lit, de deux malles pleines de livres et du piano droit (...) Il déclamaient ses phrases en plaquant de longs accords (...)

On imagine Isidore Ducasse, seul, luttant contre la nuit, celle qu'on use entre les quatre murs d'une chambre, aux fenêtres closes, cachées par d'épais rideaux. La nuit est précisément ce mur contre lequel viennent se jeter le bruit des pas, les roulements des voitures et le choc des gouttes de pluie. Sur un petit guéridon sont posées une tasse de porcelaine à fleurettes et une grosse cafetière de fer-blanc.

Lui marche de long en large, puis ouvre son piano. Il semble l'observer, comme s'il était pour l'instant vaincu, il s'assied, lève les mains au ciel et les laisse retomber pour de longs, d'interminables accords. Il baisse la tête, écarte les mains et il reprend sa marche, celle du passé et du présent (...) »

Ces longs développements ne nous éloignent qu'apparemment de notre sujet. Ce détour a pour but d'exposer la réflexion qui a été la mienne lors de la réalisation de ce projet d'adaptation. Ces six Chants regorgent d'images, de fragments de narration qui seraient autant de leurres aux yeux de l'« adaptateur ». Au prix d'efforts de reconstitution, il ne fait aucun doute qu'il serait possible de donner corps à certains extraits de ce texte. Mais alors tout au plus rendrait-on compte du foisonnement de visions, au risque de donner à l'ensemble un caractère de « musée des horreurs », à la limite du grotesque – caractère que le texte possède sûrement, mais que la richesse poétique et l'humour permettent de déjouer. Affronter ces écrits « de face », ce serait ignorer tout ce jeu de dialectiques que nous n'avons fait qu'esquisser ci-dessus. Telles seront nos considérations dans notre second chapitre, où nous exposerons quelques-uns des choix esthétiques qui ont été les nôtres.

Chapitre 2

DÉMARCHE ESTHÉTIQUE

Le but de ce chapitre est d'énoncer quelques grandes lignes de notre réflexion concernant la réalisation de ce film. Comme nous avons pu déjà l'évoquer, il est délicat d'aborder la réalisation d'un film « dans l'abstrait », toute tentative de description s'avérant réductrice, et orienterait la vision du film. Sans doute serait-il plus aisé de le commenter après projection... Ensuite, juger d'une éventuelle réussite du film, quantifier et qualifier ses apports et ses limites est absolument impossible avant d'avoir pu projeter le film et avoir eu de retours des spectateurs¹.

Car là se situe le principe central de notre travail, que nous n'avons vu clairement exprimé nulle part, quand pourtant quelques films semblent œuvrer dans ce sens : travailler à une incomplétude de la représentation rendue manifeste par un travail visible du langage cinématographique. Nous avons pu dire que cette expression manifeste des moyens de l'énonciation – qui est une marque de la présence subjective, comme l'a remarqué Pasolini au sujet du « cinéma de poésie » – est le moyen de faire prendre conscience au spectateur qu'il est au cinéma, et ainsi le renvoyer à sa position de spectateur, et donc à lui-même. Ainsi frustré de sa position de force, deux solutions s'offrent à lui : rejeter le film, le « début » de représentation proposé, ou bien s'engager sur la vie de celle-ci, et achever subjectivement cette représentation.

C'est ce travail créatif que nous souhaitons susciter de la part du spectateur, en postulant que c'est par cet investissement que pourra surgir en lui une émotion plus grande que ne peut lui en procurer la passivité de l'expérience spectatorielle classique.

Toutefois, avant d'énoncer quelques points particuliers de notre démarche, nous avons souhaité revenir sur une question sensible, marginale à notre étude mais néanmoins essentielle, que le choix des *Chants de Maldoror* pour influence de notre film a le mérite de souligner.

1. Adapter la poésie ?

L'adaptation d'une œuvre littéraire, pour diverses raisons, est devenue un exercice couramment pratiqué. Mais il est important de noter qu'elle concerne uniquement, ou presque, la littérature romanesque (au sens le plus vaste), et de temps à autres le théâtre – et il s'agit avant tout de s'interroger sur les raisons de cette primauté.

Ces deux genres présentent en effet des avantages certains en vue d'une transposition : arts de la narration, de la construction logique et temporelle, ils tendent ainsi la main au cinéma le plus massivement représenté, une main dont il se saisit aisément. La trame narrative, les personnages du roman sont alors transposés à l'écran, et derrière ces grands arbres disparaît la forêt ce qui constituait cette œuvre comme *essentiellement* littéraire². Envisager

¹ Ce qui, à cette date, n'a pu encore être fait...

² Car il faut avouer que ce que nous évoquons pour la poésie demeure en partie vrai pour les autres formes littéraires ; en partie en ce qui concerne le « style » de l'écrivain, composante essentielle d'un roman dont,

l'adaptation de la poésie au cinéma de cette manière est, évidemment, totalement exclue. Car l'échec de cet exercice se situerait à un double niveau, tant elle serait à la fois impossible, et, surtout, absolument vaine.

Impossibilité et inutilité de l'adaptation

Impossible tout d'abord, car tout un pan de la poésie moderne se déroberait à toute tentative de ce genre. Une poésie de l'emploi des mots et des idées pour leur agencement et leur disposition. Une poésie « immédiatement musicale », une poésie abstraite. Une poésie qui ne renverrait qu'à elle-même, qui ne saurait être qualifiée de narrative, ni de descriptive, qui n'emploierait que la fonction poétique du langage et non plus sa fonction communicationnelle. Il s'agirait également d'écarter tout un flot d'images que l'esprit et la littérature peuvent enfanter, mais que l'image ne pourrait reproduire, pour la simple raison que les mots et l'esprit sont à même de manier des concepts, ce que l'image ne pourra jamais faire, ou simplement peut-être à un second niveau. Ainsi cette phrase, en ouverture d'*Une Saison en enfer* (A. Rimbaud, 1873) :

« Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère – et je l'ai injuriée [...] »³

Qu'elle image pourra jamais représenter cette beauté, que le langage (et l'esprit) peut personnifier dans le même mouvement en une femme et un absolu, et garder suffisamment d'indistinct afin que cette femme puisse être l'incarnation d'une perfection ? L'image ne pourrait alors qu'identifier à une personne unique cette beauté, qui ne saurait être un idéal pour tous. La subjectivité du spectateur serait alors assujettie à celle du réalisateur. Ce simple exemple parmi tant d'autres possibles nous permet d'illustrer l'incapacité des images à manier des concepts – au contraire du langage et de l'esprit.

Mais dans le cas-même d'une poésie qui présenterait une construction narrative ou descriptive, le cinéma, dans la volonté d'une adaptation littérale directe de chacun des éléments décrits, devrait bien souvent avouer son incapacité technique à reproduire audiovisuellement certaines descriptions (pensons par exemple à Lautréamont ou à Gérard de Nerval), de par leur foisonnement, leur richesse évocatoire. Le langage offre un espace de création d'images infini, que le cinéma ne peut que partiellement explorer car il se heurte sans cesse à la matérialité d'un réel devant la caméra. L'on pourrait objecter à ceci, convenons-en, que les nouvelles images virtuelles permettent déjà peut-être de s'affranchir de cette limite. Mais il est évident que l'exactitude et l'exhaustivité des re-présentations audiovisuelles s'avèreraient encore vaines, absolument inopérantes quant à la reproduction de la poésie du texte. Gérard Leblanc développe cette idée, en rapport aux images qui peuplent le récit de Gérard de Nerval, *Aurélia* :

« Aussi habité, et même envahi, qu'il soit par les images, *Aurélia* paraît cependant infilmable [...] Malgré les références au « tableau qui se forme » et aux « peintures animées », les images d'*Aurélia* ne sont ni picturales ni cinématographiques. Le temps se déploie dans un espace qui ne connaît pas de limites. Le regard écrit sans cadrer ce qu'il voit. Les images se substituent les unes aux autres sans aucune autre logique que celle de la vision qui programme leur apparition et leur disparition. [...] À première vue, la panoplie de truquages disponibles en vidéo rend aisée la traduction visuelle de certaines images. Mais cette facilité risque de détourner de la question essentielle : quel

bien souvent, l'adaptation ne fait que peu de cas. Mais si une part du roman, la trame narrative, survit, rien d'une poésie ne saurait survivre à une telle trahison.

³ RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer*, Le livre de poche, Paris, 1972, p. 167.

type d'images construire en écho à celles du texte, de façon à tisser entre elles des liens qui en démultiplient les effets ? [...] Une image vidéographique qui ne cherche pas à représenter l'image écrite, car la représentation n'est qu'un état de l'image poétique, et le moins important de tous. »⁴

Car la volonté de transcription littérale d'une image extraite d'un poème en image audiovisuelle relèverait en réalité d'un aveuglement complet face au fait poétique. Les véritables images que fait naître la poésie chez le lecteur se situe au-delà des mots, dans une perception qui ne peut être que personnelle. Re-présenter par des images et des sons, des lieux, des objets, des instants et des personnages que la poésie évoque, aboutirait sans doute à un effet inverse à celui recherché : les images ainsi si ostensiblement exposées perdraient tout potentiel d'évocation, d'ouverture à d'autres images subjectives dans l'esprit du spectateur, des images au-delà des images sur l'écran, des images « entre les images ». Car sans doute les images de la poésie littéraire trouvent leur force opérante par leur existence purement littéraire, et ce que cela implique de présence et non-présence – présence et non-présence qui ne sauraient être identiques pour les images cinématographiques.

Nous avons déjà évoqué la poésie de Francis Ponge. Une part de ce travail poétique (notamment dans *Le Parti pris des choses*, publié en 1942, qui comprend entre autres le poème intitulé *L'Huître*) me semble particulièrement évocatrice : comment adapter ces longues et précises descriptions ? Que pourraient évoquer des images d'une huître, sous divers angles, diverses valeurs de plan ? Sans doute le langage, son incapacité à recréer la chose décrite, acquiert-il ici un potentiel poétique (que l'on pourrait peut-être résumer par une évocation de la complexité du monde, par la longueur d'une description sans cesse renouvelée d'une chose si simple et si commune), tandis que l'image ne parviendrait pas à dépasser un niveau didactique (voici ce que c'est qu'une huître), sans doute parce que les images ne pourront que se répéter, tandis que la description langagière trouve sans cesse un nouveau champ d'exploration. Le choix de cet exemple peut paraître abusif, tant il ne fait aucun doute que nous nous trouvons en présence d'un cas limite de poésie moderne, une expérience marginale qui nous amène à nous interroger sur ce qui constitue réellement le fait poétique. Mais c'est en cela qu'il nous intéresse : il est l'expression exacerbée du caractère contemplatif de la poésie, art de l'instant suspendu, du mouvement arrêté, même dans sa saisie des mouvements du monde, dont elle sublime le particulier et le ponctuel au point de le rendre visible à tous, et éternel. Le cinéma a besoin, quant à lui, de trouver ce qui le constitue de manière essentielle : le mouvement et le temps. Le mouvement du monde, des choses et des êtres, et le passage du temps. Ce qui explique le travail d'adaptation couramment pratiqué, travail qui ne concerne que le déroulement narratif et les personnages, qui ne concerne donc bien souvent que le roman, quelque fois le théâtre, mais jamais ou presque la poésie littéraire. Dans son article sur Jean Epstein, Gérard Leblanc défend cette idée⁵ :

« S'il est important que le cinéma soit mouvement, c'est parce-que tout, dans le monde, est mouvement.

La machine-cinéma ne reproduit pas le mouvement, elle ne le simule pas non plus : elle en rappelle l'existence partout où se pose la caméra. Le cinéma ne peut ou ne devrait pas s'accommoder du statique, du stable, de l'immobile. »

Dès lors que la poésie littéraire constitue un arrêt du mouvement et du temps, son adaptation au sens habituel du terme s'avère en effet impossible, et inutile. On ne peut pas tra-

⁴ Gérard LEBLANC, *Les Images virtuelles de la poésie*, in *Trajectoires*, op. cit., pp. 147 et 153 - 154.

⁵ Gérard LEBLANC, *La poétique epsteinienne*, in *Trajectoires*, op. cit., p. 209.

duire la poésie – ce qui est valable aussi bien pour le passage d’une langue à une autre (car il y a alors perte d’une part du rythme et de la mélodie du texte, sa musique) que pour le passage d’un art à un autre.

Une voie envisageable ?

Il y aurait peut-être une façon d’envisager l’adaptation d’une poésie : il s’agirait alors de s’interroger sur les images mentales auxquelles elle donne naissance, et les moyens par lesquels elle opère ; alors, il ne s’agirait pas encore de recréer ces images mentales, mais d’adapter ces moyens langagiers aux moyens cinématographiques, et par ces moyens de créer une œuvre d’images audiovisuelles qui serait susceptible de faire naître des images mentales dans l’esprit du spectateur, images mentales qui ne sauraient être identiques à celle suscitées par le poème, mais que l’on pourrait qualifier du même ordre.

Nous nous confrontons à une réalité : la poésie, parce-qu’elle est forme et fond mêlés, est en apparence « intraduisible ». Mais par une réflexion sur le langage poétique et sur une équivalence potentielle dans le langage cinématographique, peut-être y a-t-il une voie envisageable : tenter la naissance d’images « du même ordre » que la poésie par une analogie des langages. Sans doute cette analogie est-elle difficile à atteindre, et peut-être même est-elle une illusion. Notre travail tentera d’interroger cette hypothèse.

2. Silence des images, trop-plein des mots

L’adaptation de la poésie au cinéma ne pourrait être envisagée que par une réflexion sur les moyens poétiques du texte, et les images mentales qu’il suscite, par un dépassement du « premier degré du texte ». Mais, nous le verrons, cette étape s’avère délicate avec Lautréamont, tant les *Chants de Maldoror* sont riches en images de toutes sortes, images d’une grande force expressive, mais dont la transcription s’avère techniquement impossible sans sombrer dans une débauche d’effets audiovisuels.

Tableaux

Nous avons donc pris le parti radical d’éliminer visuellement toutes les images « dites » par le texte. Ainsi, alors que tout dans le livre est mouvement, vie, jaillissement, nos images sont comme « vidées » : elles se présentent comme des tableaux que viennent parfois animer un zoom, un léger panoramique ou un travelling, ou le mouvement de la nature (vent, vagues, etc.). Et nous avons misé sur la longueur de ces plans.

Le but de cette esthétique est simple : il est l’application directe de l’idée d’incomplétude de la représentation. Face à ses images fixes, en apparence inanimées (bien que le grain de la pellicule, essentiel, nous rappelle leur défilement), nous avons tôt fait d’en épuiser le flux informatif ; il nous reste alors à interroger les relations qu’elles entretiennent avec les textes de Lautréamont. Notre but est d’ainsi créer des interactions qui sont autant le fait du film (nous proposons) que celui du spectateur.

Logorrhées

Là est la fonction des textes omniprésents : ils composent une musique obsédante, presque trop riche. Ces longues logorrhées s’entremêlant, se chevauchant, tranchent nettement avec la bande image ; le vide apparent de celle-ci doit pouvoir permettre une concentration sur les textes, et nous visons à un investissement du spectateur de ce type : lorsque se répondent des images de mer et un texte sur l’océan et les monstres marins, peut-être l’interaction des deux permettra au spectateur de se figurer dans le réel de cette image

(comme nous avons pu le dire pour le film *Finis Terrae*, peut-être seuls les éléments naturels peuvent être filmés dans leur réalité), la présence de ce monstre invisible. En quelque sorte nous souhaitons placer le spectateur dans une position de poète : il est invité à voir le monde, la nature, à la manière d'un auteur qui transcenderait sa vision naturelle (guère différente de celle des autres).

Là s'exprime notre croyance en la formule célèbre de Lautréamont : « *la poésie doit être faite par tous, non par un* ». Nous pensons que le spectateur est créateur au même titre que l'auteur ; simplement il n'a pas trouvé le moyen de fixation de ses visions, et le poète a également cette fonction de révélateur.

Nature et fantasmagorie

Quel auteur mieux que Lautréamont aurait pu nous permettre de réaliser avec autant de force cette collision entre vision réelle du monde et vision poétique ? Le texte regorge de descriptions de nature, qui nous prouve l'amour de l'auteur pour le monde ; mais c'est un monde qu'il juge cruel : la cruauté de Maldoror, cet être surpuissant, protéiforme, est un double fantasmé de l'auteur, qui exprime peut-être par sa plume des désirs enfouis, et une douleur profonde.

C'est donc aussi pour cela que nous avons décidé de faire se répondre ces visions absolument naturelles, naturalistes, aux fantasmagories du texte : les images sont comme de lointains souvenirs d'une nature idyllique, que l'homme a perdu.

Oppositions

Nous avons donc insisté sur cette opposition du texte à l'image. Mais nous avons également choisi de marquer une rupture dans l'image même ainsi que dans la bande-son, symbole des différents visages pris par Ducasse/Lautréamont/Maldoror : rupture entre le noir et blanc de l'homme Ducasse, et couleur de ses visions subjectives (tandis que le texte exprime la vision de l'auteur Lautréamont).

De l'autre côté, dans le son, nous avons choisi de faire lire les textes à différentes personnes, afin d'empêcher l'identification de Maldoror à un être unique. Cet effet cherche à symboliser les différentes mutations de Maldoror Tout au long du livre.

Voici ainsi rapidement énumérées quelques-uns de nos choix esthétiques lors de la réalisation du film. On le voit, chacune postule une réception du spectateur, qu'il est libre d'interpréter à sa guise. Sans doute l'effet du film sur le spectateur sera tout autre que celui recherché ; tant mieux, dirons-nous. Car il s'agit selon nous d'ouvrir le film au spectateur et, s'il est difficile de théoriser sur la relation du spectateur au film, au moins doit-il être pris en compte et considéré non comme un être passif, mais plutôt comme un créateur potentiel.

Il n'est pas question d'apporter ici une quelconque conclusion à la réalisation de ce film. Nous l'avons déjà souligné, cette réalisation n'est pas encore achevée, il reste aux spectateurs à l'investir, chacun à sa manière. Mais une question demeure en suspend, que nous avons sciemment ignorée : pourquoi avoir appelé ce film « *Cinésie* » ?

Le néologisme est assez clairement déchiffrable : entre cinéma et poésie, nous avons refusé de trancher, pensant qu'une voie était envisageable, incarnation véritable du « cinéma poétique » que nous avons défini dans notre première partie.

Si nous avons fait le choix de cette dénomination singulière, pour mieux marquer une rupture, c'est qu'il nous semble que le mot cinéma n'est peut-être plus adapté à ce genre de petits films, de petites poésies en images. Car peut-être le principe de projection collective et ininterrompue n'a plus alors toute sa pertinence...

CONCLUSION

Ainsi notre étude se clôt-elle sur la proposition d'une nouvelle terminologie, réunion entre les mots cinéma et poésie : les *Cinésies* incarnent (virtuellement jusqu'à présent) ce que pourrait être le « cinéma poétique » que nous avons défini. Sans doute le film présenté en complément de notre mémoire présente-t-il un caractère inachevé – nous ne pouvons prétendre à l'élaboration d'un langage singulier et signifiant – mais il a le mérite de poser les prémisses d'un travail que nous souhaitons approfondir : organiser la rencontre de la poésie et du cinéma. Et cette rencontre ne saurait s'appeler « cinéma ».

Nous avons dû, pour repenser le cinéma, nous pencher sur « ce qu'est la poésie » ; non pas tenter une définition, celle-ci nous apparaissant impossible, mais cerner quelques conceptions récurrentes, au-delà de la diversité des démarches. Ainsi avons-nous pu discerner une poésie du sens, et une poésie musicale ; et enfin, entre les deux, une poésie de la signification : le sens apparaît secondairement, assujéti à l'expressivité des mots et de leurs interactions.

Nous nous sommes alors intéressés aux régimes de représentations à l'œuvre dans ce type de poésie. C'est ainsi que nous apparut que la principale caractéristique des mots est que, en tant que signes, ils ne peuvent qu'évoquer la chose, et non l'incarner. Ainsi avons-nous pu dire que la représentation poétique est *incomplétude*. Face à cet état de fait, le lecteur rendu actif mais livré à lui-même, doit s'investir sensiblement pour compléter la représentation, et atteindre *les images au-delà des images*, images virtuelles et floues, mais dotées d'une âme.

Contrairement à ce qu'ont pu penser des réalisateurs tels Epstein ou Pasolini, le cinéma ne nous est pas apparu essentiellement poétique, du fait de son mimétisme illusoire avec le réel, ainsi que par son emploi de la narration et sa recherche du réalisme. En effet les mots, parce-qu'ils sont signes, demeurent toujours lointains de l'objet nommé ; ensuite la poésie est immobilité, mouvement suspendu, temps arrêté. La vision que nous propose la poésie n'est pas une vision humaine habituelle, qui est mobile. Aussi la poésie offre-t-elle naturellement une représentation incomplète, ce que le cinéma ne saurait naturellement proposer. Il nous a donc fallu envisager la position spectatorielle, pensant ainsi trouver une réponse à cette question : comment, au cinéma, représenter poétiquement le monde ?

C'est ainsi que nous est apparu que le « cinéma poétique » nécessitait une position active du spectateur, en opposition avec la posture passive proposée par le cinéma classique. Et nous avons pu avancer que par l'affirmation d'un langage, d'un travail manifeste sur celui-ci, il était possible de renvoyer le spectateur à lui-même, de faire en sorte qu'il se sente regardé par le film. Cette position, *a priori* inconfortable, serait la condition *sine qua non* à l'élaboration d'une représentation poétique, qui est la rencontre entre la subjectivité d'un auteur et la subjectivité d'un spectateur, en vue d'un achèvement de la représentation (l'accession aux *images au-delà des images*).

Ces propositions théoriques ont connu à travers l'histoire des développements partiels et divers. Mais le rôle du spectateur demeure un sujet délicat pour les auteurs et théoriciens. Sans doute parce-que le cinéma est un art dont la communication massive nécessite une certaine uniformité des réceptions. Aussi si le spectateur est parfois évoqué par les cinéastes, c'est souvent pour chercher à canaliser sa perception sensible (Eisenstein).

Notre idée est que peut-être le cinéma, avec la forme de réception qu'il propose n'est pas adapté à ce type de film. Voilà pourquoi nous envisageons une autre dénomination pour ces films de « cinéma poétique » : des *Cinésies* (car il ne fait aucun doute que certains films pourraient déjà répondre à cette appellation).

En effet, combien de fois a-t-on ressenti, lors de la projection d'un film de Godard (par exemple), l'envie de suspendre un instant le défilement des images et des sons, tant ceux-ci semblent solliciter de notre part une attention, une réflexion, un travail d'intervention intenses, tant leur richesse est grande ? Sans doute cette richesse doit-elle beaucoup à ces images au-delà des images, à cette poésie inhérente à l'œuvre ; poésie qui, comme nous l'avons vu, interpelle le spectateur et nécessite sa présence active et créatrice. Toujours est-il que le dispositif cinématographique – le principe de projection commune et continue sur laquelle nous n'avons aucune prise – ne nous paraît plus dans ce cas connaître toute sa pertinence.

Dans le cas du cinéma « classique » – le cinéma de la passivité et de la « sur-vision » – nul doute que la perception en continu, au milieu d'un public, trouve toute sa justification ; sans doute la position voyeuriste serait-elle inconfortable, presque insupportable si l'on était seul, le nombre justifiant en quelque sorte notre activité. Et quelle autre possibilité alors que cette observation ininterrompue, qui satisfait et conforte en permanence notre position ?

Mais le « cinéma poétique » propose une position active du spectateur. Il apparaît donc qu'il requiert un dispositif de visionnage différent pour connaître sa pleine « efficience ». De même que la participation du spectateur est demandée intellectuellement active, sans doute son investissement doit-il également être physique. Nous entendons par là qu'il doit pouvoir intervenir sur la projection du film.

Je ne parle pas ici de ces projections dites « interactives » qui ont pu avoir lieu sous forme de tests, durant lesquelles le spectateur pouvait « choisir » par moments la direction que prendrait l'histoire. Ces choix n'étaient en réalité qu'apparents : tout d'abord, ils s'effectuaient au sein de propositions établies au préalable, régies bien souvent par des codes narratifs basiques. Mais surtout, la projection commune s'adapte assez mal à cette forme, car un principe démocratique est ensuite adopté, la proposition choisie étant celle qui a réuni le plus grand nombre de voix.

La participation active que nous évoquons ici est tout autre et se rapprocherait davantage de celle rendue possible lors de la lecture, par exemple. Lors de celle-ci en effet, que ce soit d'un roman, d'un essai, et surtout de poésie, il ne peut y avoir de lecture ininterrompue, au fil des mots, sans retour ni suspension. Sans cesse le regard balaie le texte, d'une lecture à une relecture, analyse et imprégnation étroitement mêlées. Car elle nécessite un affranchissement de l'apparence symbolique des mots. Ce n'est qu'après immersion dans l'écrit que l'on rejoint le domaine visuel.

Puisque nous avons évoqué la présence d'« images au-delà des images » dans le cas d'un cinéma dit « poétique », et la naissance d'une « fiction personnelle » dans l'imaginaire du spectateur, sans doute la vision de ces films demanderait d'être suspendu, que le parcours aléatoire au sein de l'œuvre – « sauts » en avant et « sauts » en arrière – selon les désirs du spectateur soit rendu possible. Nul doute alors qu'il faille que ces projections soient individuelles.

Les nouvelles technologies offrent d'ailleurs aujourd'hui une alternative à la diffusion cinématographique qui se rapprocherait du souhait formulé ci-dessus. Le DVD, avec sa possibilité de chapitrage – le mot est éloquent – permet une première navigation au sein

d'un film, même si celle-ci demeure encore très guidée ; de leur côté, les nouvelles technologies de visionnage de films à domicile permettent une qualité de diffusion qui se rapprochent qualitativement de celle du cinéma. Aussi nous semble-t-il qu'un autre système de diffusion est envisageable, comme des recueils de poésies en images, un recueil de *Cinésies*.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	5
Abstract.....	6

INTRODUCTION	8
---------------------------	---

Première partie :

Poésie et art cinématographique : des convergences possibles...	10
--	----

Introduction	11
---------------------------	----

<u>Chapitre 1 : Poésie et travail poétique</u>	12
---	----

1. Esquisser une définition ?	12
-------------------------------------	----

2. Entre musique et littérature. Et images.....	14
---	----

<u>Chapitre 2 : Cinéma et poésie : deux arts de l'image</u>	19
--	----

1. La représentation poétique.....	20
------------------------------------	----

2. Les images du cinéma.....	24
------------------------------	----

<u>Chapitre 3 : Le travail spectateur</u>	33
--	----

1. Le spectateur de poésie	33
----------------------------------	----

2. Le spectateur de cinéma	37
----------------------------------	----

3. Le spectateur est créateur	38
-------------------------------------	----

Conclusion	43
-------------------------	----

Deuxième partie :

... aux points de rencontre : démarches personnelles	44
---	----

Introduction	45
---------------------------	----

<u>Chapitre 1 : Les formalistes russes</u>	46
---	----

1. Les formalistes russes	47
---------------------------------	----

2. Dziga Vertov.....	48
----------------------	----

3. S. M. Eisenstein.....	49
--------------------------	----

<u>Chapitre 2 : Jean Epstein : la « photogénie »</u>	52
1. La « <i>photogénie</i> » et la représentation poétique au cinéma	53
2. <i>Finis Terrae</i> : réflexions autour d'un film.....	55
<u>Chapitre 3 : Pier Paolo Pasolini : le « cinéma de poésie »</u>	57
1. Le « <i>cinéma de poésie</i> », la question de l'énonciation subjective.....	58
2. Interprétations et réflexions	60
Conclusion	64
—————	
<u>Troisième partie :</u>	
<u>Une Cinésie : Approche personnelle et pratique</u>	66
Introduction	67
<u>Chapitre 1 : Les <i>Chants de Maldoror</i> et le Comte de Lautréamont</u>	68
1. Une oeuvre multiple et transgressive	68
2. Un auteur inconnu.....	69
<u>Chapitre 2 : Démarche esthétique</u>	71
1. Adapter la poésie ?	71
2. Silence des images, trop-plein des mots	74
Conclusion	76
—————	
CONCLUSION	77
BIBLIOGRAPHIE	82
FILMOGRAPHIE	83
REMERCIEMENTS	84

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES SUR LA POÉSIE ET LA LINGUISTIQUE

JOUBERT Jean-Louis, *La Poésie*, éd. Armand Collin, coll. *Cursus*, Paris, 2004.

TODOROV Tzvetan, *Sémantique de la poésie*, Seuil, coll. Points-Essais, Paris 1979.

OUVRAGES DE PHILOSOPHIE

ARISTOTE, *La Poétique*,

DUFRENNE Mikel, *Le Poétique*, P.U.F., coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1973.

OUVRAGES DE POÉSIE

DUCASSE Isidore, dit COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, éd. José Corti, Paris, 1953, rééd. 2005

PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, coll. Poésie, NRF, Gallimard, Paris, 2005.

RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer*, Le livre de poche, Paris, 1972.

VALÉRY Paul, *Variété*, 5 vol., Gallimard, Paris, 1924-1944.

OUVRAGES SUR LA PHOTOGRAPHIE

BARTHES Roland, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, Paris, 1980.

OUVRAGES SUR LE CINÉMA

Après Deleuze, Philosophie et Esthétique du cinéma, ouvrage collectif, Dis-Voir, Paris, 1996.

AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, coll. « Armand Collin cinéma », éd. Armand Collin, Paris, 2005

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition du Cerf, coll. 7^e art, Paris, 1985.

BRUN Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, L'Harmattan, coll. Champs visuels, Paris, 2003.

EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma*, 2 tomes, coll. Cinéma-club, éditions Seghers, Paris, 1974-1975.

GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 tomes, Cahiers du cinéma, diff. Seuil, Paris, 1998.

LEBLANC Gérard, *Trajectoires*, éd. de L'Œil, Paris, 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique, langue et cinéma*, éd. Payot, coll. Traces, Paris, 1976.

ARTICLES SUR LE CINÉMA

BRESSON Robert, *Entretien*, Le Figaro, Paris, 16 mai 1983.

EPSTEIN Jean, « Rapidité et fatigue de l'homme spectateur », *Mercure de France*, Paris, 1^{er} novembre 1949.

JOST François, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications*, n°38, *Énonciation et cinéma*, Hautes études et éd. du Seuil, 1983

LANZMANN Claude, « Parler pour les morts », Entretien, *Le Monde des débats*, Paris, mai 2000.

FILMOGRAPHIE

- AKERMAN** Chantal, *D'Est*, France, Belgique, Portugal, 1993.
– *Sud*, France, Belgique, 1998.
– *De l'autre côté*, France, Belgique, Australie, Finlande, 2002.
- ANTONIONI** Michelangelo, *Le Désert Rouge*, Italie, 1964.
- DREYER** Carl Theodor, *La Passion de Jeanne d'Arc*, France, 1928.
- EISENSTEIN** Sergueï M., *Le Cuirassé Potemkine*, URSS, 1926.
– *Que Viva Mexico !*, URSS, 1932.
– *Le Pré de Béjine*, URSS, 1935.
- EPSTEIN** Jean, *Finis Terrae*, France, 1928.
- GANCE** Abel, *Napoléon*, France, 1927.
- GODARD** Jean-Luc, *À bout de souffle*, France, 1960.
– *Pierrot le fou*, France, 1965.
– *Histoire(s) du cinéma*, France, 1998.
- GONDRY** Michel, *Eternal Sunshine of a spotless Mind*, USA, 2005.
- HITCHCOCK** Alfred, *Fenêtre sur cour (Rear Window)*, USA, 1953.
- MARKER** Chris, *Sans soleil*, France, 1983.
– *Une Journée d'Andreï Arsénévitch*, France, 2000.
- POLLET** Jean-Daniel, *Dieu sait quoi*, France, 1994.
- PASOLINI** Pier Paolo, *Accattone*, Italie, 1961.
– *Mamma Roma*, Italie, 1962.
– *L'évangile selon Saint Matthieu*, Italie, 1964.
– *Les Contes de Canterbury*, Italie, 1971.
– *Le Decameron*, Italie, 1972.
– *Les mille et une nuits*, Italie, 1974
- TARKOVSKI** Andreï, *Solaris*, URSS, 1972.
– *Le Miroir*, URSS, 1974.
- VERTOV** Dziga, *L'homme à la caméra*, URSS, 1929.
- WELLES** Orson, *Citizen Kane*, USA, 1940.

REMERCIEMENTS

Merci à tous ceux qui, de près ou de loin, ont pu contribuer à l'élaboration de ce travail et à la réalisation de son pendant « *cinésique* » :

Gérard Leblanc et Francine Lévy pour leurs conseils.

Michel Coteret, Didier Nové et Alain Tanguy pour leur encadrement pour la Partie Pratique.

L'ENS Louis Lumière.

Antoine Aybes-Gille, Romain Cadilhac Pauline Fort, Guillaume Gibout, Marine Goujet, Kévin Hovsépian, et Adrien Vonné pour leurs aides lors du tournage.

Kévin Hovsépian et Antoine Aybes-Gille pour leurs remarques, discussions, apports divers, et soutiens dans la dernière et douloureuse ligne droite.

Mes parents pour leur soutien matériel.

Mon père pour la relecture et la correction attentive.

Et merci à Céline.