



- Luigi Magno

De certains usages du cinéma en poésie

Le dialogue avec la littérature, on le sait, est une véritable constante de l'histoire du cinéma¹, tout comme les pourparlers avec le septième art n'ont jamais cessé d'alimenter et renouveler la littérature et ses formes. Dans le cadre de ces échanges mutuels, on observe aujourd'hui que certains textes *poétiques* appréhendent la référence cinématographique – à entendre dans un sens large du terme – comme un *usage*, et ce à des fins critiques, voire politiques. Dans une vision de la littérature comme d'un univers irréductiblement pluriel et exploratoire, la notion d'usage ne doit pas être confondue avec la réception : si celle-ci se fonde premièrement sur une jouissance esthétique qui est une manière de s'approprier un monde – voire de l'habiter (Heidegger) – l'usage penche plutôt vers une pratique, la mise en acte d'une construction et d'une déconstruction, voire un travail de fabrication à même les

¹ Si l'on excepte le tout début, en gros la première décennie de vie du cinéma, quand le film se donne comme image stupéfiante, voire magique, il y a toujours eu des liens très serrés entre le cinéma et une composante narrative et littéraire.

œuvres. Il faudra dès lors entendre ici le concept d'usage plus comme une sorte d'expérience, qui ne se bornerait pas cependant à une dimension existentielle visant essentiellement le domaine de l'*aesthesis*, mais impliquerait toute une *praxis* et ses conditions d'émergence, de circulation et d'exercice. A partir de ce constat, dans cette réflexion il ne sera pas véritablement question de cinéma (proprement dit ou à proprement parler), ni de poésie *stricto sensu*. Nous allons limiter notre propos à certains de ces usages, en en privilégiant certains et en en négligeant inévitablement d'autres. Plus que tenter d'esquisser un cadre synoptique, il s'agira de décrire et comprendre, à travers des exemples, certaines stratégies discursives et/ou dispositales à travers lesquelles la référence au cinéma se trouve intronisée dans l'espace littéraire, au-delà de la simple reprise mimétique, thématique ou représentationnelle. Notre analyse souhaite montrer combien cette opération d'appropriation ou d'usage non seulement déclenche une redéfinition de l'objet poético-littéraire, mais assure aussi, en même temps, un fonctionnement spécifique de cet objet dans une aire pratique².

De la démythification du spectaculaire hollywoodien (Christophe Fiat)

La référence au cinéma constitue un invariant de l'œuvre de Christophe Fiat. Déjà dans *king kong est à new york* Fiat réalise, sous la forme d'un livre de poésie, une sorte d'adaptation *a posteriori* ou un pseudo-scénario du film *King Kong* de 1933 (de Merian Cooper et Ernest Schoedsack)³. Il choisit comme sujet l'un des mythes cinématographiques les plus populaires et les plus archétypaux du cinéma américain, sur lequel il se livre à un travail de scansion, de sélection, de déplacement et de recomposition. En effet, Fiat ne restitue pas un scénario/résumé du film dans son intégralité mais choisit des scènes, des séquences ou encore des fragments qu'il synthétise dans son poème. Il puise spécialement dans les bruitages car il reconnaît dans cette composante filmique un pouvoir de *parasitage* à l'égard d'éléments majeurs comme les images, les dialogues et la bande-son⁴. Ce travail de démontage et de remontage textuel du film produit une impression de discontinuité très marquée. Par

² Sur la notion de dispositif poétique, voir Chr. Hanna, *Poésie action directe*, Romainville, Al Dante, 2003, spécialement pp. 9-62 ; *Id.*, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010.

³ Chr. Fiat, *king kong est à new york*, Rouen, Derrière la salle de bains, 2001.

⁴ Chr. Fiat, *La Ritournelle*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 115.

L'orchestration d'effets de boucle et de répétition, la ligne diégétique progressive et téléologique du film est comme prise dans un mécanisme enrayé. Fiat se sert de ce dispositif (monté par dissection, remontage et mise en rythme des matériaux filmiques) pour révéler la portée paradigmatique du film, aussi bien en matière de langage cinématographique – le film étant un parfait condensé de toute narration romanesque d'aventure et/ou d'imagination – que dans sa portée idéologique. Le livre démonte et démythifie donc les effets spectaculaires du film tout en parasitant l'espace poétique par une forme inédite.

C'est toujours dans cette tentative de révéler les effets mythologiques et spectaculaires du cinéma américain que s'inscrivent les pages de *épopée, une aventure de batman*⁵. Cependant ici ces effets rentrent plus explicitement en relation avec certaines valeurs qui fondent la société américaine. L'histoire de Batman et son existence médiatique (*comics*, films, séries télé...) ⁶ télescopent les vies d'autres super-héros (Superman, Catwoman...) qui, au-delà des dynamiques qui les rallient ou les opposent, incarnent les mêmes valeurs symboliques et idéologiques. Dans l'enchevêtrement des axes de lecture possibles, l'axiome « Batman est un Américain » – donc, en tant que tel, « un aventurier » – sera notre point de départ. Ce constat – qui relie entre eux, *via* l'aventure, des fictions et la société américaine, convergeant ensemble dans une nouvelle « épopée » – flotte dans un univers de confusion épistémologique où le vrai et le faux sont indiscernables (« Est-ce que c'est vrai ? » ; « il n'y a ni vrai ni faux »)⁷, où l'histoire et le mythe ne font plus qu'un (la vie de Batman étant une « vie mythique-réelle »)⁸, où tout discours n'est qu'une forme à jamais inadéquate à rendre compte des faits et du monde. Dans un contexte où nos discours sont le fruit de nos préjugés idéologiques, il suffit qu'un *spin doctor* fabrique un topo visant à établir des preuves et à étayer la véracité de certains faits pour que « BANG ! / Même la pire / des angoisses / peut être dominée / aisément / si on se fait / une idée / de son envahissement / apparent / BIFF ! / et la limiter / en exprimant / sous une forme / ordonnée / que quelqu'un / ou quelque chose / est en train de nous / menacer. / CRUNCH ! / Ainsi au lieu / d'éprouver / une

⁵ Chr. Fiat, *épopée, une aventure de batman*, Romainville, Al Dante, 2004.

⁶ Pour cette reconstitution voir *ibid.*, pp. 34-45.

⁷ Voir *ibid.*, *passim* et p. 73.

⁸ Voir *ibid.*, p. 24.

angoisse amorphe, / on peut / prendre des mesures / spécifiques / pour se protéger / puisqu'on a isolé / une personne / ou une chose plus spécifique. / ZAP ! »⁹. Dans ce flou épistémique, la réalité et les images mythico-spectaculaires ne font qu'un. Gotham City est un décor, une ville prise entre un décor de cinéma et un décor naturel¹⁰, où « Batman lui-même / adopte une posture codifiée / avec des gestes / et des attitudes / d'aventurier / qui lui donne une épaisseur / qui est une série d'images / extraordinaires »¹¹. Parallèlement, n'importe quelle ville des U.S.A. est Gotham City, n'importe quel américain et ses super-héros sont Bruce Wayne et Batman. Ce jeu de miroir est comme emboîté dans un autre jeu ou dans un « embarras / d'histoires / infinies / qui sont des / incarnations télévisuelles / de la société américaine » – et vice versa¹². Toutes ces équivalences reposent sur une spectacularisation exacerbée commune à la réalité et à ses images – les deux entités n'étant pas détachables car elles sont intrinsèquement la même chose – qui alimente notre degré d'aliénation aux images, aux icônes et à leurs pouvoirs.

Dans l'œuvre de Fiat tout semble dire, *via* le cinéma, « comment la société / américaine / a besoin / d'une nouvelle / incarnation télévisuelle / à chaque retournement / historique / et comment nous sommes / bombardés d'images / comme jamais / avant l'histoire / de l'humanité / parce qu'un art / industriel / comme le cinéma / a sa place dans / toutes les villes / et reflète / toutes les villes »¹³. Et c'est précisément par une référence réitérée au cinéma hollywoodien¹⁴ que Fiat pratique et poursuit presque partout « une conception de la poésie adaptée aux besoins du spectacle »¹⁵. Dans *New York 2001* cette « conception » entre

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ C'est la nuit de Gotham City qui, par exemple, incarne un espace dilaté, voire un décor, où les contraires se rejoignent (voir p. 27).

¹¹ Chr. Fiat, *Épopée, une aventure de Batman*, *op. cit.*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 46.

¹³ *Ibid.*, p. 20, repris p. 79 et, partiellement, p. 63.

¹⁴ Le premier chapitre de *Ladies in the dark* (Al Dante, 2001), consacré à Traci Lords et au cinéma X américain, relève toujours d'un espace médiatique défini et fondé sur les mécanismes du spectaculaire et du mythique. Tout le travail sur Godzilla, qui s'adapte au fur et à mesure à différents contextes comme celui du livre [*Retour d'Iwaki*, Paris, Gallimard, 2001], de la création radiophonique ou encore de la mise en scène théâtrale, va dans la même direction.

Plus récemment, sous des formes toujours *adaptatives*, Fiat relie un film comme *Apocalypse now* de Coppola (<http://www.youtube.com/watch?v=8MYyw4SBIFM>) avec des personnages et des situations divers. Il a récemment réalisé une performance autour du cinéaste et écrivain Marcel Pagnol.

¹⁵ Chr. Fiat, *La Ritournelle*, *op. cit.*, p. 119.

inévitablement en collision avec le monde de l'information¹⁶. Les faits terroristes du onze septembre sont re-décrits dans ce texte à partir des représentations qu'en a données la télévision, donc de ces images et de ces discours qui partagent avec le cinéma hollywoodien les mêmes soubassements mythologiques. Dans les pages de ce livre, des énoncés médiatiques fusionnent avec Batman, King Kong, Godzilla et leurs *mondes*, dans une hétérologie des énoncés et une hybridation des modes représentationnels qui font place au cinéma parmi les moteurs premiers de la machine informationnelle, dans la mesure où les informations à la télévision ne font que « tourne[r] et retourne[r] / un même film fondamental »¹⁷.

C'est vers une « poésie au galop » que converge tout le travail de torsion sur le cinéma hollywoodien et ses mythes¹⁸. Dans cette direction critique, *New York 2001* est peut-être le livre le plus abouti de Fiat car c'est là que la pratique toute deleuzienne de la répétition se joint à l'hybridation de différents modes de représentation (cinéma et discours médiatiques, entre autres). Fiat échafaude un livre de poésie à travers le choc de matériaux discursifs et iconiques ambiants (mass média, cinéma...) qui, coupés et redispesés dans un contexte littéraire, voire dans le cadre établi de ce qu'il appelle « la poésie TM »¹⁹, font apparaître une sorte de différentiel. Cette construction non seulement suscite une réflexion sur les conditions de production du pouvoir – *via* ses langages (médiatique, hollywoodien...) – qui façonnent l'idéologie populaire et doxale, mais propose aussi des formes sans commune mesure avec ce que la tradition inscrit dans le champ de la littérature, voire de la Poésie.

Cinéma littéral du monde médié (Jean-Marie Gleize, Eric Pellet)

Si, comme le pense Clément Rosset, le réel est ce qui exclut le double, comment dire, capter, enregistrer, transmettre le Réel ou, du moins, un certain réel possible²⁰ ? Cette interrogation constitue l'une des questions autour desquelles tourne

¹⁶ Chr. Fiat, *New York 2001*, Romainville, Al Dante, 2001.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸ Sur la notion de « poésie au galop » voir Chr. Fiat, *La Ritournelle*, *op. cit.*, pp. 101-118. Cette formule est aussi le sous-titre de *New York 2001*.

¹⁹ Chr. Fiat, *La Ritournelle*, *op. cit.*, *passim*.

²⁰ Cl. Rosset, *Le Réel et son double* [1976], Paris, Gallimard, 1984.

l'écriture de Jean-Marie Gleize. Dans *Film à venir* la possibilité de cette captation est questionnée à partir d'images plastiques, directement ou indirectement convoquées dans le texte²¹. On sait que la présence d'images photographiques ou écraniques est une sorte de basse continue de l'écriture de Gleize, mais dans ce livre cette présence devient centrale, voire capitale, dès le titre. Comme l'annonce le sous-titre, il s'agit ici d'un essai de « conversions », de passages ou trans-codifications, d'une tentative d'écriture sans images (au sens littéraire du terme), faite à partir d'un film (inexistant, car il est « à venir ») et d'images (filmiques, vidéo, écraniques...).

Dans une écriture qui prend par moments le ton et l'allure d'un scénario, les images (tous azimuts) sont incessamment questionnées. En ouverture on lit : « C'est dans les interruptions de la projection d'un film, dans ces zones découpées où apparaissent des crachats d'encre, que s'impose la méthode du pourrissement de l'objet » ; plus loin : « A la fin du film l'ampoule est une flaque noire au bas de l'écran » ; et encore : « Plus tard encore l'écran est noir, vidé absolument noir »²². Au départ donc c'est le noir, le *A noir*, un noir premier, matriciel, duquel découlent les tentatives d'inscription, de prise de parole qui essaient de dire sans images, au-delà ou en deçà des images. S'agence ainsi une série de plans et de surfaces qui s'encastrent sans fin dans la poursuite d'une captation possible qui revient littéralement au noir par un rectangle (noir) qui apparaît dans le texte comme une photo surexposée, trop chargée car trop remplie (quoique mettre du noir en Chine veut dire écrire), ou un écran de cinéma éteint ou qui ne retransmet rien, où on ne voit plus rien²³.

A ce stade de la progression du livre on s'aperçoit que la « couverture » du réel (« covering the real » est le nom d'un chapitre du livre) va tout aussi bien dans le sens d'un témoignage de quelque chose (en prise directe) que dans le sens d'une médiation ou prise indirecte. Le réel n'existe pas, le réel n'existe qu'en images, ou en images d'images, en images d'images d'images..., il est donc inévitablement médié par les surfaces, les écrans et autres voiles. Le texte s'approprie alors factuellement des images photographiques qui disent, par leur flou et leur indétermination iconique, toute leur ignorance du réel, jusqu'à ce que les mots réapparaissent, comme sortis

²¹ J.-M. Gleize, *Film à venir*, Paris, Seuil, 2007.

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ *Ibid.*, p. 117.

d'un bain révélateur, imprimés en blanc sur une page noire²⁴. Le noir, cette marque d'ignorance matricielle, est aussi à lire comme le point de tension idéal vers lequel l'écriture se dirige dans la tentative de dire tout en neutralisant les (belles) images. Un *Film à venir* donc, qui tourne du noir au noir.

Entre noir-premier et noir-tension/mais, l'écriture des faits (« FACT »²⁵, peut-être en écho au « *What we want is facts* » de Dickens dans *Hard Times*) s'ancre ainsi chez Gleize plus que jamais dans les *gestes* que la saisie des faits comporte. C'est donc tout naturellement que l'écrivain prête sa voix et son texte, littéralement, à la vidéo d'Eric Pellet *Noir-écran*. L'essai de captation continue à l'écran, par cette vidéo qui est un film, dans une conversion qui prolonge les tentatives écrites du livre. Les images montrent ce que le texte dit, disent ce que le texte dit, tout en dévoilant les techniques de cette captation. L'intérêt du film, à notre avis, ne réside pas tellement dans cette redite mais se trouve dans l'exhibition des gestes techniques, tels que la mise au point de l'image et la conséquente multiplication des flous, ou encore l'utilisation de plans-séquences qui affichent les mouvements de la caméra ou de son objectif à la recherche d'un cadrage et soulignent les différents fondus (surtout au noir). Tous ces gestes filmiques sont des tentatives de captation qui circulent dans les lignes, les pages et les chapitres de *Film à venir*. Peu importe si ces gestes appréhendent le monde, disent ou réinventent un certain réel tout en ayant conscience de leur impossibilité foncière.

Le texte et le film vivent entre un ancrage référentiel et une clôture sur leurs langages, leurs codes et le brassage de ceux-ci. Leur intérêt réside dans l'oscillation entre leur pouvoir de dire transitivement et leur capacité de tester, en même temps, la portée de l'hybridation codique qu'ils mettent en place. Tous ces gestes pratiques sont autant d'outils critiques aptes à dépecer nos représentations du monde (donc *nos mondes*) et en révéler ainsi le fonctionnement.

²⁴ *Ibid.*, p. 149.

²⁵ *Ibid.*, p. 150.

Le cinéma comme outil de poésie et d'investigation du monde de l'art (Nathalie Quintane, Stéphane Bérard)

Mortinsteinck de Nathalie Quintane constitue un autre exemple de livre écrit à partir d'un film car il se présente explicitement, dès le sous-titre, comme étant « le livre du film » éponyme réalisé en 1998 par Stéphane Bérard²⁶. L'écriture de Quintane, mimant la démarche hétéroclite du film, prend la forme d'un scénario ou d'une analyse séquentielle, agrémentés de commentaires, de conversations captées dans la rue, de reportages télévisés, d'un certain nombre de références à d'autres films, de documents. Outre le fait de proposer des clés de lecture ou de compréhension du film, le livre semble de prime abord reconstruire les étapes non chronologiques de la fabrication de celui-ci et de l'invention du scénario. A un degré zéro de lecture, le livre apparaît donc comme un appendice ou un prolongement (gratuit ?) du film.

Le film de Bérard est un produit artistique d'une qualité artisanale et douteuse, voire mauvaise, un film que l'on dirait *raté*, aussi bien dans le sujet choisi (qui n'est qu'une reprise jouissive et carnavalesque des conventions du film de guerre ou d'un téléfilm américain quelconque) que dans le jeu des acteurs, ou encore dans les moyens de tournage. Il s'agit d'un produit fait maison, à la fois incongru et comique, et qui, en accord avec l'ensemble de la production artistique de Bérard, a été souvent classé parmi des œuvres parodiques, idiotes, voire « topiques » (dans le sens d'une modélisation qui réduit tout à des fonctions et à des schèmes minimaux)²⁷. Il semble cependant que Bérard présente ce produit comme une œuvre d'art authentique – avec un profil *low-fi* et tournée avec des moyens *low cost*, certainement – revendiquant non risiblement une insertion dans les réseaux des musées et des galeries d'art, voire dans la tradition du marketing hollywoodien. Le film excède l'histoire racontée tout comme l'objet-film lui-même et se laisse appréhender dans une réception à la fois conceptuelle et contextuelle. Le but de *Mortinsteinck* – le film – et d'une bonne partie de l'œuvre de Bérard est de créer une faille en pénétrant un milieu artistique (le milieu du cinéma et/ou de l'art, le cas échéant), donc de

²⁶ N. Quintane, *Mortinsteinck*, Paris, P.O.L., 1999, couverture.

²⁷ Sur ces trois jugements critiques voir respectivement : A. Labelle Rojoux, *L'Art parodique*, Paris, Java, 1996, rééd. Cadeilhan, Zulma, 2003 ; J.-Y. Jouannais, *L'Idiotie*, Paris, Beaux-arts magazine, 2003 ; J.-M. Chapoulie, *Preuves de cinéma*, 2005 (dernière consultation le 19 octobre 2013).

fonctionner comme un objet d'art sans en avoir les traits essentiels ou qui permettent communément de reconnaître un objet d'art en tant que tel. Le film se conçoit alors comme un outil apte à déclencher un processus d'interrogation et de révision dans lequel réside l'opération artistique véritable. En s'insérant de façon apparemment incongrue dans le milieu institutionnel du cinéma et/ou de l'art, *Mortinsteinck* suscite une série d'interrogations au sujet de l'institution qui est supposée légitimer l'existence de l'objet d'art lui-même, de la nature de l'art et de son fonctionnement, du statut de l'œuvre d'art, de sa circulation et de sa valeur marchandes, bref une réflexion philosophique, logique et sociologique digne de la plus pure tradition d'une philosophie de l'art²⁸.

Ce film de Bérard invite à repenser l'œuvre d'art non plus comme un objet clos et défini par essence, donc comme une entité autonome, mais en tant qu'*objet en réseau*. Repenser l'objet artistique inséré dans son réseau contextuel de fabrication veut dire lire l'objet sans faire abstraction du contexte qui lui donne un sens. Et c'est proprement vers cette direction que le livre de Nathalie Quintane mène le lecteur du livre et le spectateur du film²⁹. Si l'on s'attache à dénombrer les références au monde institutionnel de l'art contenues dans le livre, on voit qu'un certain nombre de passages s'inscrit dans cette catégorie. On pourrait y rattacher un document comme la lettre de convocation adressée à Nathalie Quintane pour intégrer le jury du « Festival du Cinéma Américain de Deauville », la référence à la conférence de Régis Debray tenue à Digne-les-Bains (dont les images ouvrent le film de Bérard), ou encore l'évocation de la ville de Cannes et de l'imaginaire spectaculaire qu'elle évoque dans nos croyances³⁰.

En suivant cette ligne critique, il apparaît que le film et le livre du film fonctionnent comme un véritable dispositif qui, excluant toute filiation ou hiérarchie, est à prendre comme une interrogation globale sur le monde institué et

²⁸ Comme le remarque déjà Johann Defer au sujet de *Ce que je fiche*, « le geste artistique fondamental consiste donc à interroger des structures de réception dont la valeur institutionnelle est d'importance notoire, en s'y insérant » (J. Defer, *Les Protocoles expérimentaux dans le catalogue d'exposition de Stéphane Bérard. Ce que je fiche*, La passe du vent, 2006, p. 8).

²⁹ Dans une visée plus générale, on peut affirmer, comme le fait Alain Farah, que *Mortinsteinck* est un « art poétique » où trouvent une formulation positive certains traits de l'esthétique de Quintane (comme le douteux). Voir A. Farah, *Le Gala des incomparables*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 177-181.

³⁰ Voir N. Quintane, *Mortinsteinck*, *op. cit.*, respectivement pp. 16, 21-23, 31.

institutionnalisé de l'art et sur les modalités courantes de circulation et de diffusion de ses objets. Bérard et Quintane façonnent, séparément et chacun par ses codes, un objet d'art à deux têtes, filmique et littéraire à la fois, qui invente et produit des formes de légitimité – remises en question sitôt produites – et engendre ou pénètre donc un art qui remet aussitôt en question ses propres critères d'évaluation.

Cinépoèmes, vidéo-poèmes, films parlants (Pierre Alferi, Jérôme Game)³¹

La critique s'est déjà intéressée à des formes iconiques de poésie telles que les *cinépoèmes & films parlants* de Pierre Alferi ou la vidéo-poésie de Jérôme Game³². Quoique similaires dans leur effort commun de porter la poésie à l'écran, la production de ces deux écrivains garde, à bien des égards, chacune sa propre spécificité. Il y a par exemple un partage de type générique et médiumnique à la fois : d'une part la production de Pierre Alferi qui dialoguerait avec une référence proprement filmique (par l'utilisation de sons, d'échantillons de films ou encore de musique/bande son), d'autre part celle de Game qui semblerait plutôt pencher vers un travail sur la vidéo. Par ailleurs, la cinépoésie, telle que la conçoit Alferi dans les cinépoèmes et les films parlants ainsi que dans les « aventures » de *Ça commence à Séoul*, a encore à voir, par moments, avec un récit, une histoire, la diégèse, une utilisation du sonore proche du filmique (musique, paroles, dialogues)³³. Au contraire, les vidéos de Game brisent, cassent, éparpillent les effets narratifs par le maintien d'un choc permanent entre le texte – dit en voix *off* à travers une langue coupée, écorchée, rongée, bégayante – et les images, souvent floues, superposées, qui gomment et questionnent la référence mimétique tout en exhibant les opérations techniques qui les fabriquent (mise au point, cadrage, montage). En schématisant on peut affirmer que Pierre Alferi, malgré son travail sur la langue, reste encore sensible

³¹ Voir P. Alferi, *Cinépoèmes & films parlants*, Les laboratoires d'Aubervilliers, 2003 ; J. Game, *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*, Incidences, 2007.

³² Sur les rapports entre l'écriture et le cinéma chez Alferi voir *Pierre Alferi Literature's Cinematic Turn*, edited by J.-J. Thomas, *SubStance*, vol. 39, n° 3, issue 122, 2010 ; sur les mêmes rapports dans l'écriture de Game voir L. Magno, « Scrittura espansa. Letteratura e cinema in Jérôme Game », *Oltre la pagina*, a cura di M. D'Amico, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 153-171 ; L. Zimmermann, « Les vidéo-poèmes de Jérôme Game », dans H. Azérad et alii (éds.), *Chantiers du poème*, Peter Lang, 2013, pp. 229-238.

³³ Voir P. Alferi, *Ça commence à Séoul*, Paris, P.O.L / Dernière Bande, 2007.

à des effets de récit, à une mise en scène qui fait très souvent recours aux images et à la musique, ou ancre son travail dans une tradition littéraire et filmique avérée (Jules Verne dans « En micronésie » ; les films américains des années 1920-1930 dans les films parlants) et utilise donc le cinéma aussi comme un hypertexte quelconque. Au contraire, Game semble transposer davantage dans l'écriture les gestes techniques propres à la fabrication des images afin de mieux défaire la langue et son fonctionnement normatif. D'une part on voit l'image qui circule et reste en quelque sorte intacte (quoique échantillonnée, coupée, répétée, ralentie), de l'autre on assiste à une redétermination symbolique de l'image qui sert premièrement à exemplifier les gestes techniques qui la fabriquent.

Or, il semble que ces différences sont descriptibles à partir d'un autre point de vue, qui est ici le nôtre, et qui n'est pas tellement fondé sur la nature différente des médias utilisés, mais concerne plutôt les conséquences que cet usage médiumnique spécifique a sur l'objet poétique (cinépoétique, vidéopoétique). Ces poèmes agrémentés, aux allures hybrides et aux formes complexes, semblent tous pareillement relever d'un travail qui se joue des limites entre « technique et écriture »³⁴. Sans vouloir ici créer un partage entre la production d'Alferi et celle de Game (ce qui demanderait une analyse plus détaillée que les observations générales auxquelles nous nous livrons ici), il faut remarquer que ces objets poétiques provoquent, à différents degrés, au moins deux perturbations esthétiques. D'une part, certains de ces objets déclenchent une reconceptualisation catégorique car ils demandent aux spectateurs/lecteurs de repenser des notions instituées telles que le lyrisme, la poésie ou encore la littérature, sans véritablement proposer une sortie de cette panoplie catégorielle. D'autre part, et en même temps, ces produits suscitent une interrogation *syntactique*³⁵ ou grammaticale (au sens le plus large de ces termes) car l'importation technique met tout en œuvre pour rendre caduques ces mêmes notions, donc pour leur substituer un mode de fonctionnement inédit de l'objet littéraire/poétique qui doit ainsi être repensé à partir d'un outillage critique et théorique nouveau. Reconceptualisation et réinvention apparaissent alors comme les

³⁴ P. Alferi, O. Cadiot, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 1, 1995, p. 8.

³⁵ Voir J. Game, « D'un art syntaxique », dans J. Game (éd.), *Le Récit aujourd'hui*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2011, pp. 5-19.

deux faces d'une même pièce, produite d'après un « compte tenu » du cinéma et susceptible de déclencher une déstabilisation de certains cadres établis.

Cinéma d'ambiance. *Sieben Lumpen* de La Rédaction

Les diaporamas de La Rédaction (alias Christophe Hanna et son réseau liquide de collaborateurs) qui, sans avoir aucune prétention filmique ou cinématographique, fonctionnent comme des produits très proches d'un film ou d'une vidéo, constituent l'un des cas les plus intéressants pour notre problématique³⁶. Ces produits sont des films d'ambiance, fabriqués aussi bien *ex novo* (comme *Sieben Lumpen*) que *ex post* (comme *Nos visages-flash ultimes*, qui a fait suite au livre éponyme), focalisant tous également leur attention sur nos manières de fabriquer et d'appréhender nos mondes.

Sieben Lumpen est un diaporama en cinq parties, chacune se construisant par adjonction d'images, de phrases, de légendes sur images, donc par une succession de cadres divers ou répétés à l'identique, pivotant autour d'un sujet (physique ou non)³⁷. L'emboîtement des phrases est instauré dès la présentation du sous-titre (« projet d'ambiance pour l'urbanité ») et des sous-sous-titres (« traçage de quelques analogies » ; « maintenance suivie du “transport total” des repérages » ; « divers processus de subsomption »).

La quatrième section du diaporama est un « traçage » (“traçage” et “coupure” ensemble) dit « new pink traçage » en forme de « super poster »³⁸. La Rédaction retravaille ici la célèbre photo de Florence Rey qui a fait la une de tous les journaux français au moment des faits. Plus précisément, l'image est soumise à une dissection qui permet d'en isoler certains traits et de les effacer ensuite, les gommant par une forme stéréotypée. Ainsi la plaie sur la joue de Florence Rey disparaît-elle, l'aplatissement de ses lèvres (qui fait leur mutisme) est effacé par un façonnement siliconé et l'adjonction de rouge à lèvres, un trucage masque et détourne son regard

³⁶ Sur le powerpoint et les powerpoint de La Rédaction voir Fr. Leibovici, *des documents poétiques*, Paris, Al Dante / Questions théoriques, 2007, spécialement pp. 79-106.

³⁷ Depuis 2004, ce film d'ambiance fait l'objet de projections éphémères dans différentes galeries et autres lieux publics. On peut en apercevoir quelques photogrammes dans le catalogue issu du festival *la poésie / nuit* (Lyon, 2005, n. p.).

³⁸ Sur les posters voir Fr. Leibovici, *des documents poétiques, op. cit.*, spécialement pp. 119-141.

vide. Ces retouches sur la « ligne anthropomorphe » du visage, agrémentées par la présence d'une dédicace, permettent un encodage ou recodage de la photo dans la maquette du poster. Cette opération de redescription rend d'une part l'image plus familière, plus acceptable, et, d'autre part, déjoue le sentiment, l'approche émotionnelle fabriquée, la mise en scène accusatrice ou pathétique que la photographie a suscités ou auxquels elle s'est trouvée reliée lors de sa circulation dans la presse. La Rédaction projette ainsi un problème public et sa couverture informationnelle dans une dimension privée (celle du poster) par une série de déplacements, voire une opération d'implémentation et de recontextualisation, qui déjoue dans l'ensemble certains traits de l'image, les pervertit tout en en activant d'autres.

La première section du diaporama, consacrée au judoka Kosei Inoue, est bâtie sur un « traçage des analogies » et semble offrir une véritable poétique du diaporama. La Rédaction soulève ici la question du fonctionnement analogique, appréhendée par le biais d'une « torsion logique » ou d'une « sensation de trou logique » découlant, par métaphore, de la tactique de jeu d'Inoue (tactique originale s'il en est, qui prend l'adversaire à contrepied car elle n'a pas recours aux techniques standards du judo telles qu'elles sont représentées, par exemple, dans les pictogrammes affichés dans les salles de judo et qui exemplifient des figures de projection). Ce qui se trouve mis en avant ici est la question de la référence, traitée à partir d'une expérience logique des signes : si certains signes renvoient à des objets, des idées ou des concepts et fonctionnent selon une convention qu'il faut connaître pour les déchiffrer, d'autres signes renvoient au contraire à des actions (comme les figures de projection du judo) qu'il faut avoir expérimentées, voire *expérimentées*, et auxquelles il faut savoir rattacher une sensation physique pour les comprendre. C'est donc une logique pratique qui préside au bon fonctionnement de ces signes. Tout comme la stratégie gagnante de Kosei Inoue consiste à dévoyer cette logique ou à la perturber en surprenant l'adversaire par des gestes inclassables, non prévus par le cadre institutionnalisé (le pouvoir) du jeu du judo, de la même façon la logique du diaporama se veut parasitaire, fonctionnant comme un virus, agissante dans un milieu anodin et donc potentiellement institutionnalisé ou contrôlé.

La Rédaction conçoit ici un film poétique d'ambiance qui veut fonctionner en passant inaperçu à la conscience (sur le modèle de la musique d'ambiance) mais non sans avoir un effet pratique maximal. D'une part, l'efficacité du dispositif se joue sur la redescription des faits et les tensions que cette opération engendre : dans le cas de Florence Rey, par exemple, la redescription se fonde sur une confusion, sciemment recherchée, entre le public et le privé qui désamorce la spectacularisation des faits et provoque le dévoilement de ces structures cachées donnant des effets *spin* à la couverture informationnelle. D'autre part, l'efficacité de l'objet poétique se fonde idéalement sur sa circulation contextuelle et sur sa capacité à atteindre un public à des endroits qui ont physiquement peu de traits en commun avec les images ou les sujets du diaporama (le métro, les gares, une place publique, un salon de coiffure...). Cette circulation *ambiantique* perturbe lourdement aussi bien les codes représentationnels à effet de réel que les réflexes perceptifs intégrés et propres à notre socle *expérientiel* quotidien.

Au-delà des différences et des convergences évidentes qui existent parmi les exemples que nous venons brièvement de présenter, les objets poétiques que nous avons retenus pointent tous pareillement le fait que la notion de *medium* – l'un des concepts clé de l'art moderne – est parfois insuffisante, voire caduque, dans l'appréhension de certains objets qui circulent depuis au moins quelques décennies dans le champ de la littérature, voire de la poésie. Classer un objet sur la base du *medium* ou des *media* qu'il emploie peut s'avérer, dans certains cas, une opération taxinomique assez vide ou qui n'a pas de portée critique immédiate. A partir de ce constat, nous avons déplacé l'interrogation autour des rapports entre la poésie et le cinéma sur un autre terrain.

Depuis que la littérature dialogue avec la technique, certains objets artistiques soulèvent avec force la pertinence de la notion d'usage. Cet usage instaure à l'origine du processus de création une logique du geste (démontage, échantillonnage...), engendre des formes nouvelles, procède ensuite par infiltrations de cadres établis (le cinéma, la littérature, la poésie) et déplace enfin les enjeux dans un domaine pratique (plus qu'esthétique, sans que ceci n'exclue cela) en envisageant de nouvelles modalités d'action possible pour l'œuvre poétique.

Nous proposons de regarder ces OVNI comme des *écritures expansées*, en référence aux procès chimiques d'expansion qui rendent la structure moléculaire d'un matériau ouverte et poreuse. Que ce soit dans le travail de Fiat sur l'univers mythologique, la tentative de Gleize / Pellet d'éprouver le monde, le travail réflexif de Quintane sur l'esthétique, d'Alferi et de Game sur les techniques, de La Rédaction sur l'information, on retrouve partout une idée du cinéma comme outil pourvoyeur d'un protocole d'action, qui va au-delà d'une circulation des images ou d'une adaptation d'histoires demandant la suspension de nos univers de croyance. Le cinéma fonctionne pour ces poésies comme un *schème* permettant aussi bien la production de formes soumises à un réajustement permanent que la réinvention permanente des fonctions de ces formes. Dans tous les cas il s'agit d'envisager des modalités d'action possibles, notamment par une exploration critique des langages ambiants, voire par la prise en charge de problèmes esthétiques et publics émergents, et d'alimenter le trouble cognitif.