



UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT-DENIS



UNIVERSITÉ EÖTVÖS LORÁND

École Doctorale Pratiques et Théories du Sens (Paris 8)

Irodalomtudományi Doktori Iskola (ELTE)

Thèse en cotutelle pour obtenir le grade de Docteur
en langues, littératures et civilisations des pays anglophones à l'Université Paris 8
Vincennes-Saint-Denis
et en littérature comparée à l'Université Eötvös Loránd

Zsófia Anna SZATMÁRI

Poétiques filmiques dans la poésie contemporaine (domaines français
et états-unien)

Thèse dirigée par

Monsieur Vincent BROQUA et Monsieur Levente SELÁF

soutenue le 3 juillet 2021

Jury composé de :

M. Vincent BROQUA, Professeur à l'Université Paris 8-Saint-Denis (France)

Mme Timea GYIMESI, Maîtresse de conférences HDR à l'Université de Szeged (Hongrie)

Mme Ildikó JÓZAN, Maîtresse de conférences à l'Université Eötvös Loránd (Hongrie)

Mme Abigail LANG, Maîtresse de conférences HDR à l'Université de Paris (France)

M. Levente SELÁF, Maître de conférences HDR à l'Université Eötvös Loránd (Hongrie)

M. Benoît TURQUETY, Professeur associé à l'Université de Lausanne (Suisse)

À mes parents, Ilona et Ferenc

Remerciements

Je tiens à remercier vivement mes directeurs de thèse, M. Vincent Broqua et M. Levente Seláf, pour leur investissement dans l'accompagnement mon travail. Celui-ci a pu être mené à bien grâce à leur soutien avisé, aussi bien sur le plan scientifique que sur le plan humain, pendant toute la durée de la thèse. Je les remercie également de leur aide sur le plan administratif, notamment en ce qui concerne les candidatures à des bourses. Je suis reconnaissante à Vincent Broqua, non seulement d'avoir suivi de très près mon travail et d'avoir relu mes pages avec une attention et une disponibilité exceptionnelles, mais aussi de m'avoir introduite dans le domaine de la poésie américaine. Il a été le guide enthousiaste d'une exploration parfois difficile. Reconnaissance à Levente Seláf, grâce à qui j'ai pu mener des activités parallèles à la thèse, qui ont été très porteuses : l'organisation, en collaboration avec lui, d'un colloque international ; la pratique de l'enseignement dans le cadre de l'université Eötvös Loránd.

Je remercie chaleureusement Anne Portugal et Michel Murat qui, dans le cadre du master de littérature française à la Sorbonne, m'ont fait connaître le travail de plusieurs des poètes français-es sur qui j'ai travaillé, et qui, après mon mémoire, m'ont encouragée à continuer cette recherche dans le cadre d'une thèse. Anne Portugal a également répondu à de nombreuses de mes questions, m'a mise en contact avec des poètes et m'a aidée à trouver des textes difficilement accessibles.

Je remercie l'Institut français de Budapest qui m'a attribué la Bourse du gouvernement français pour la cotutelle, et l'Université Eötvös Loránd (ELTE) pour l'obtention d'une autre bourse, qui ont toutes deux permis que l'élaboration de cette thèse se déroule dans de bonnes conditions.

Mes remerciements vont aux poètes, artistes et cinéastes qui ont répondu à mes questions (souvent nombreuses), qui ont généreusement mis à ma disposition leurs livres et/ou leurs films : Pierre Alferi, Abigail Child, Alexandre Delay, Thalia Field, Jérôme Game, Peter Gizzi, Liliane Giraudon, Lyn Hejinian, Adeena Karasick, Cécile Mainardi, Véronique Pittolo, Lisa Robertson, Cole Swensen.

Je remercie Olivier Brossard, Abigail Lang, Gaëlle Théval et à Emmanuel Reymond de m'avoir donné accès à leurs articles, traductions et ouvrages divers.

Je remercie Ildikó Józán d'avoir lu un long extrait de ma thèse et d'avoir donné son avis à l'occasion du débat de pré-soutenance à ELTE, et je remercie également Timea Gyimesi et les autres participants de leurs conseils et remarques à cette occasion.

Merci à Laure Michel, à Chloé Thomas et à Claire Finch pour leurs remarques et leurs relectures très précieuses. Merci aux participantes du séminaire doctoral de Vincent Broqua qui ont donné leur avis sur un extrait de ma thèse : Francesca Bambino, Cléa Chopard et Anne-Lise Solani.

Je remercie les organisateurs et organisatrice, ainsi que les participant-es du séminaire Poets & Critics pour toutes les discussions et lectures passionnantes auxquelles j'ai pu assister.

Je ne saurais assez remercier ma professeure et amie Ágnes Horváth, d'être là depuis des années. Un grand merci à mes amies Anna et Eszter pour les discussions inspirantes sur la poésie, et à Mesi, Magdi, Zsuzsa, Tündi, Kari, Bianka, Mariann, Agnès, Hyeli, Célia, Marie, Eszter et tous les autres, qui m'ont encouragée au cours de ce long travail.

Je remercie mes parents qui m'ont soutenue tout du long : tout récemment, sans leur aide financière et morale, je n'aurais pas pu faire ce travail ; mais si la lecture me passionne, c'est aussi à cause d'eux. Je remercie aussi mes grand-mères, mon frère, ainsi que Csütök et Sári. Merci à toi, Jean-François, toujours présent, pour tes relectures de mon français écrit, et pour ce qui ne relève pas de la thèse. Sans toi rien ne serait pareil.

RÉSUMÉ

Poétiques filmiques dans la poésie contemporaine (domaine français et états-unien)

Dans les années 1990, en poésie française se manifeste un regain d'intérêt pour le cinéma. Cet intérêt se conjugue à la relation forte que les poètes français continuent d'entretenir avec la poésie américaine. Aussi peut-on déterminer des « poétiques filmiques », caractéristiques de certaines œuvres appartenant à ces deux champs en étroite interaction. Ces poétiques sont d'abord situées dans l'histoire des rapports entre poésie et cinéma. Cette situation est suivie d'une série raisonnée d'études comparées d'œuvres françaises et états-uniennes. Le principe de la mise en rapport est formel et thématique, avec un accent mis sur l'une ou l'autre dimension selon les objets étudiés. Les rapports que la poésie entretient avec l'image documentaire, le cinéma de fiction, ainsi qu'avec les figures mythiques du cinéma, sont successivement envisagés. Une approche spécifique est consacrée aux œuvres hybrides. On aborde ainsi les œuvres de Pierre Alferi, Caroline Dubois, Jérôme Game, Liliane Giraudon, Emmanuel Hocquard (en collaboration avec Alexandre Delay et avec Juliette Valéry) et Cécile Mainardi, dans le champ français ; celles d'Abigail Child, Thalia Field, Lyn Hejinian, Kevin Killian et Cole Swensen dans le champ américain. Le médium filmique et le cinéma sont une référence centrale pour ces poètes, un fantasme qu'ils partagent. Cette relation permet dans certains cas à l'écriture d'advenir ; elle s'avère le plus souvent être le moteur d'un renouvellement des formes.

Mots-clés : poésie contemporaine, film, poétique, écriture expérimentale, cinéma, intermédialité.

ABSTRACT

Filmic Poetics in Contemporary Poetry (France and USA)

In the 1990's, French contemporary poetry shows a renewed interest for film. This interest is combined with the strong and continuous relationship that French poets have had with US poetry. Thus, it is possible to study what this dissertation calls "filmic poetics," which applies to given works of these literary fields situated in close interaction. The first part delves into the historical context of the relationship between poetry and cinema in which these poetics take place. The next four parts are comparative studies of French and North American poets. The poets are linked according to formal and thematic characteristics in relation to film, focusing on one or another dimension. The following aspects are examined one after another in relation to poetry: documentary images, fiction films, actresses as mythical figures. Hybrid works are given a special approach. In French poetic field, the works of Pierre Alferi, Caroline Dubois, Jérôme Game, Liliane Giraudon, Emmanuel Hocquard (in collaboration with Alexandre Delay and Juliette Valéry) and Cécile Mainardi are studied; in the US poetic field, works by Abigail Child, Thalia Field, Lyn Hejinian, Kevin Killian and Cole Swensen. The film medium and cinema constitute crucial references for these poets, to the point that they may be defined as a mutual fantasy. This interaction in certain cases gives rise to writing processes, and often, it turns out to be the origin of formal renewal.

Keywords: contemporary poetry, film, poetics, experimental writing, cinema, intermediality.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| Résumé | 7 |
| Abstract | 7 |
| Table des matières | 9 |
| Table des illustrations..... | 13 |
| Introduction | 17 |
| 1. Entre deux systèmes de signes | 21 |
| 2. Définir les poétiques filmiques | 23 |
| 2.1 La poétique et les poétiques | 23 |
| 2.2 Pourquoi « filmique » ?..... | 25 |
| 3. Poétiques filmiques : corpus | 26 |
| Chapitre I. Cinéma et poésie : état de la critique | 33 |
| 1. Poètes et cinéma, aller et retour..... | 37 |
| 1.1 Le premier enthousiasme : la cinéphilie des poètes | 37 |
| 1.1.1 <i>Le Cinéma des poètes</i> | 37 |
| 1.1.2 <i>The American Poet at the Movies</i> | 39 |
| 1.2 Conversations intermédiales : études croisées de films et de poésie | 41 |
| 1.2.1 <i>We Saw the Light</i> | 42 |
| 1.2.2 <i>Cinematic Modernism</i> | 44 |
| 1.2.3 <i>H. D. et le groupe Pool</i> | 46 |
| 2. Cinépoésie – est-ce un genre ? | 50 |
| 2.1 <i>Cinpoetry</i> | 50 |
| 2.2 Cinématisme et ouvrages collectifs sur la littérature et le cinéma | 52 |
| 2.3 Un « cinématisme » en littérature ?..... | 56 |
| Références à Deleuze et Guattari | 59 |

| | |
|--|-----|
| Chapitre II. L’image documentaire et filmique dans des œuvres poétiques de Lyn Hejinian, Emmanuel Hocquard et Cole Swensen | 61 |
| 1. Le privé linguistique dans le film du réel..... | 65 |
| 1.1 Documentaire, factographie, style documentaire ? | 65 |
| 1.2 Hocquard entre documentaire et fiction : observation, enquête..... | 73 |
| 1.3 Observer le film du réel : <i>Le Commanditaire</i> et <i>Landscapes on a Train</i> | 85 |
| 2. Poétiques d’après des documentaires : Hocquard et Godard, Hejinian et Hutton | 103 |
| 2.1 Lettres d’ami tournées en vidéo | 104 |
| 2.2 Le film déjoué : « L’aller et retour réalité-fiction-réalité ressemble à ça »..... | 109 |
| 2.3 Modélisation de l’île..... | 114 |
| 2.4 Hejinian et Hutton : sonnets temporaires et images du temps | 117 |
| Conclusion : Des livres d’artistes en poésie ? | 145 |
| Chapitre III. Écrire le trauma à travers le cinéma de fiction : <i>Argento Series</i> de Kevin Killian et <i>L’amour est plus froid que le lac</i> de Liliane Giraudon | 149 |
| 1. Une poétique du <i>giallo</i> : Kevin Killian, <i>Argento Series</i> | 155 |
| 1.1 <i>Suspiria</i> à San Francisco | 160 |
| 1.2 Un recueil dicté par le cinéma : un mémorial de fantômes | 163 |
| 1.3 Le film comme point de départ dans l’hétérogénéité..... | 169 |
| 1.4 <i>Argento Series</i> – un livre politique ?..... | 177 |
| 1.5 « I saw something important that I can’t remember » – Une poétique de <i>giallo</i> | 184 |
| 2. Mémoire d’un film : Liliane Giraudon, <i>L’amour est plus froid que le lac</i> | 191 |
| 2.1 Le poème « tourne »..... | 197 |
| 2.2 « Ma table de montage – [...] mes yeux sur la page »..... | 206 |
| 2.3 Les images manquantes d’un film fantôme..... | 211 |
| Conclusion : fantômes filmiques et poèmes du trauma..... | 217 |
| Chapitre IV. Le sujet poétique en actrice : Cécile Mainardi, Caroline Dubois et Thalia Field | 219 |
| 1. Cécile Mainardi : L’épanchement du cinéma dans la poésie | 222 |

| | |
|--|-----|
| 1.1 La perception modelée par le médium filmique..... | 224 |
| 1.2 Le cinéma comme exemple : scènes de film servant de démonstration..... | 234 |
| 1.3 La force performative de la voix | 238 |
| 1.4 Une grande actrice..... | 241 |
| 2. Caroline Dubois : Le cinéma et les vies imaginaires du sujet poétique..... | 253 |
| 2.1 « Comme le voulait Jean-Pierre Léaud dans <i>La Maman et la Putain</i> » – <i>Arrête maintenant</i> | 256 |
| 2.1.1 « Parler avec les mots des autres » est-ce faire du <i>cut-up</i> ? | 257 |
| 2.1.2 Rester sur une « ligne de fuite »..... | 261 |
| 2.2 « J’ai beaucoup de fausses x à qui tout arrive à ma place » – <i>c’est toi le business</i> .. | 264 |
| 2.2.1 L’identification à des personnages de film | 265 |
| 2.2.2 Le pouvoir des mots | 270 |
| 2.3 « je traverse l’écran debout sur ma scène » – <i>comment ça je dis pas dors</i> | 275 |
| 2.3.1 La page-écran du sujet poétique..... | 276 |
| 2.3.2 L’acteur fantôme par qui on peut « entrer dans la légende » | 279 |
| 3. Thalia Field : Ululu, l’actrice du livre..... | 285 |
| Ululu, synthèse de figures de femmes : danseuse, clown, actrice..... | 290 |
| Un dispositif complexe : le film muet du livre..... | 293 |
| Un nouveau regard sur des images anciennes..... | 298 |
| L’histoire cinématographique de Ululu et de <i>Loulou</i> | 301 |
| Conclusion : la vie multiple des sujets poétiques..... | 310 |
| Chapitre V. Poèmes en mouvement – cinépoèmes, vidéo-poèmes et « foreign films » (Pierre Alferi, Abigail Child, Jérôme Game)..... | 312 |
| 1. Contextualisation : néo-avant-garde ; de la littérature exposée au cinéma élargi | 317 |
| 2. L’écran-page..... | 332 |
| 2.1 Mettre en marche la mécanique lyrique | 334 |
| 2.2 Le « devenir-écran » du texte | 344 |
| 2.3 Le cinépoème en <i>cut-up</i> | 352 |

| | |
|---|-----|
| 3. Fuir l'écran, fuir vers l'écran..... | 357 |
| 4. « Foreign films » | 365 |
| 4.1 Ce que c'est un qu'un « foreign film »..... | 366 |
| 4.2 Faire des films par « détournement » | 367 |
| 4.3 Salomé en mots et images remontés | 370 |
| 4.3.1 Détournement des <i>Salomé</i> : un « film étranger » | 373 |
| 4.3.2 Un film sur la langue ? | 384 |
| 4.4 Avec des sous-titres « parlants » : « Les Coincés », « La Berceuse de Broadway » | 386 |
| Conclusion : Les poètes, font-ils des films ?..... | 392 |
| Conclusion : <i>Les mots projettent une nuit américaine sur le monde</i> , ou le « stylo-caméra » | 394 |
| Le fantasme du film parcourt les poèmes..... | 400 |
| Peut-on esquisser une poétique filmique d'ensemble ? | 403 |
| Bibliographie et filmographie | 406 |
| Corpus primaire littéraire et filmique..... | 406 |
| Autres œuvres des auteur-rices du corpus..... | 407 |
| Autres œuvres littéraires et artistiques | 411 |
| Films..... | 414 |
| Théorie et critique | 421 |
| Autres publications..... | 443 |
| Index..... | 446 |

TABLE DES ILLUSTRATIONS

| | |
|--|-----|
| Figure I. Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, <i>Le Commanditaire</i> , P.O.L., Paris, 1993, n.p. | 86 |
| Figure II. Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, <i>Le Commanditaire</i> , Paris, P.O.L, 1993, n. p. | 88 |
| Figure III. Cole Swensen, <i>Landscapes on a Train</i> , Beacon, Nightboat Books, 2015. (couverture) | 89 |
| Figure IV. Cole Swensen, <i>Landscapes on a Train</i> , Beacon, Nightboat Books, 2015. (deuxième image de l'intérieur, n. p.)..... | 92 |
| Figure V. Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, <i>Voyage à Reykjavik (02:53)</i> | 111 |
| Figure VI. Peter Hutton, <i>Landscape for Manon</i> , 1986 (00:55)..... | 139 |
| Figure VII. Peter Hutton, <i>Landscape for Manon</i> , 1986 (10:28)..... | 141 |
| Figure IX. Liliane Giraudon, <i>L'amour est plus froid que le lac</i> , Paris, P.O.L, 2016, p. 14-15: pages de la première unité. | 192 |
| Figure XI. Liliane Giraudon, <i>L'amour est plus froid que le lac</i> , Paris, P.O.L, 2016, p. 70-71. | 206 |
| Figure XII. Cécile Mainardi, <i>Idéogrammes acryliques</i> , Paris, Flammarion, 2019, p. 11. | 232 |
| Figure XIII. Cécile Mainardi, <i>Idéogrammes acryliques</i> , Paris, Flammarion, 2019. (couverture) | 233 |
| Figure XIV. Cécile Mainardi, <i>Je suis une grande actraste</i> , Bordeaux, L'Attente, 2007. | 247 |
| Figure XV. Caroline Dubois, <i>Arrête maintenant</i> , Bordeaux, L'Attente, 2001, p. 11. | 260 |
| Figure XVI. Thalia Field, <i>ULULU. Clown Shrapnel</i> , avec un film muet de Bill Morrison et des illustrations d'Abbot Stranahan, Minneapolis, Coffee House Press, 2007, p. 180-181..... | 287 |
| Figure XVII. Thalia Field, <i>Ululu. Clown Shrapnel</i> , avec un film muet de Bill Morrison et des illustrations d'Abbot Stranahan, Minneapolis, Coffee House Press, 2007, p. 162-163..... | 299 |
| Figure XVIII. Thalia Field, <i>ULULU. Clown Shrapnel</i> , avec un film muet de Bill Morrison et des illustrations d'Abbot Stranahan, Minneapolis, Coffee House Press, 2007, p. 151 (le premier photogramme de Bill Morrison)..... | 302 |
| Figure XIX. Pierre Alferi, « Blablabla ». 00:23..... | 335 |
| Figure XXI. Pierre Alferi, « Ne l'oublie pas », 02:43..... | 338 |
| Figure XX. Pierre Alferi, « Ne l'oublie pas », 00:50..... | 337 |
| Figure XXII. Pierre Alferi, « Rossignol manuel 1 », 00:22. | 341 |

| | |
|--|-----|
| Figure XXIII. Pierre Alferi, « Elvin Jones », 01:20..... | 342 |
| Figure XXIV. Jérôme Game, « La Fille du Far West », 00:30..... | 348 |
| Figure XXV. Jérôme Game, « La Fille du Far West », 02:10..... | 349 |
| Figure XXVI. Jérôme Game, « La Fille du Far West », 06:13..... | 350 |
| Figure XXVII. Pierre Alferi, « Er », 01:24..... | 354 |
| Figure XXVIII. Jérôme Game, « encore plan que in-plan », 00:18..... | 360 |
| Figure XXIX. Jérôme Game, « je gagne u terrain, j'enchéris je », 00:12..... | 361 |
| Figure XXX. Jérôme Game, « fluid e lease roose p », 00:11..... | 363 |
| Figure XXXI. Abigail Child, <i>Mouth to Mouth</i> , New York, EOAGH, 2016..... | 375 |
| Figure XXXII. Abigail Child, <i>Salomé</i> , 12:36..... | 377 |
| Figure XXXIII. Abigail Child, <i>Salomé</i> , 03:30..... | 380 |
| Figure XXXIV. Abigail Child, <i>Salomé</i> , 15:24..... | 382 |

Notice sur les choix concernant l'écriture inclusive et la traduction

Je précise ici certains de mes choix linguistiques. Comme cette thèse est écrite en français, pour une plus grande fluidité de lecture, j'ai décidé de faire figurer les traductions de textes américains (ou parfois hongrois) dans le corps du texte, hormis le cas spécifique de la poésie. Pour donner malgré tout accès au texte original, je le cite en notes de bas de page. Toutes les traductions dont l'origine n'est pas indiquée sont mes traductions.

J'utilise le mot « poète » pour les femmes et les hommes également. Cette forme évite la connotation péjorative de « poétesse », et restore une égalité symbolique dans ce métier. Pour faire entendre la différence entre auteur et autrice, j'ai privilégié « autrice » à « auteure ». Par contre, pour les lecteurs, j'ai gardé le neutre pluriel, d'un nombre de personnes indéfinies.

Le pluriel neutre des mots de métier est récemment devenu très identifié au genre masculin. Pour souligner qu'il est souvent question dans cette thèse d'une majorité de femmes parmi les poètes étudié-es – sept femmes et quatre hommes – j'ai régulièrement recours à l'écriture inclusive, mais sans pourtant en faire une règle contraire à la lisibilité. J'ai essayé de faire en sorte que cela produise le moins d'étrangeté dans la graphie, et j'évite les pronoms qui contractent les deux genres, je les répète si nécessaire, pour que cela sonne plus naturel – on ne peut pas lire sans entendre.

INTRODUCTION

au lieu de moquer marquise
me font vos yeux beaux mourir
penser image seconde
arrangement d'étourneaux
qui vont à la ligne haute
tension battre le flip-book
et revoir le mouvement

cinéma

(Pierre Alferi, *Kub Or*)

Si ce poème de Pierre Alferi trouve sa place au début de cette thèse, c'est qu'il condense un certain nombre de questions relatives aux liens entre la poésie contemporaine et le film, d'où procède mon propre travail de recherche. L'auteur n'est pas seulement l'un des poètes les plus cinéphiles du corpus que je vais explorer, c'est aussi celui dont la lecture a déclenché cette recherche – notamment la lecture de *Sentimentale journée* et de *Kub Or*, ou encore la lecture-visionnage-écoute de *Cinépoèmes et films parlants*, découverts à l'occasion d'un atelier de la poète Anne Portugal. La découverte de cette poésie m'a montré qu'il était possible et fructueux de lier dans une étude du contemporain les deux domaines qui me passionnent : poésie et film.

Le poème cité en exergue « cinéma » ouvre le recueil *Kub Or* (1994), et formule la poétique du livre entier, manifestant des convergences avec celle ou celles – car il en existe plusieurs – qui sont formulées dans le premier numéro de la *Revue de littérature générale*, dirigée par Pierre Alferi et Olivier Cadiot, « La mécanique lyrique¹ ». Le poème « cinéma » débute par une référence à l'une des phrases les plus célèbres du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, lorsque Monsieur Jourdain demande au maître de philosophie la formulation la plus galante pour écrire un billet signifiant : « Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour² ». Le maître de philosophie de Monsieur Jourdain propose des permutations des mêmes mots, mais en vient finalement à la conclusion que l'ordre proposé par son élève reste le meilleur. Le poète, lui, ne vise pas à se conformer aux mœurs de la noblesse et à son langage normé ou à son pastiche. Il trouve précisément sa poétique dans les nouvelles dispositions de mots, dans un re-montage pourrait-on dire, des mots précédemment utilisés, ce qui s'approche de la manière de faire du cinéma, comme le signifie le vers suivant. « Penser image seconde » est une manière de penser,

¹ Pierre Alferi et Olivier Cadiot, *Revue de littérature générale*, « La mécanique lyrique », n° 1, Paris, P.O.L, 1995.

² Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte 2, Scène 4, in *Œuvres complètes, II*, dir. Georges Forestier, avec Claude Bourqui, textes établis par Edrick Caldicott et Alain Riffaud et al., Gallimard, Pléiade, 2010, p. 284.

et ainsi d'écrire. Le livre se compose selon cette manière, dans une forme toujours en mouvement, comme un vol d'étourneaux, qui se compose, se recompose, s'abat, puis s'envole à nouveau et semble presque miroiter dans un mouvement de flux et de saccade. Deux caractéristiques du médium filmique sont soulignées par ce poème : l'image et le mouvement, à la fois pour formuler ce que c'est que le cinéma (« image seconde » et « le mouvement ») et pour le figurer. Des images se superposent (la référence intertextuelle, les étourneaux comme métaphore des images changeantes) et en feuilletant le livre (« battre le flip-book »), nous voyons le mouvement. Ce que fait ce poème, est-ce « dérouler plusieurs plans en simultanée³ » comme Cadiot et Alferi le proposent dans « La mécanique lyrique », développer des formes qui se surimpriment et changent ainsi, par des fondus enchaînés ? La fluidité du mouvement des oiseaux se produit en parallèle à la mécanique élastique de la syntaxe. Cette mécanique produit des poèmes de sept vers heptasyllabes, sept unités de sept poèmes à chaque fois, à quoi s'ajoute une huitième unité, au cours du livre, composée de sept photographies de Suzanne Doppelt, d'objets quotidiens mais produisant des ensembles oniriques. Les poèmes sont créés comme une « machine à émouvoir⁴ », semblable par cette qualité au cinéma dans lequel « l'amour est un effet spécial⁵ » ; mais le livre lui-même, en tant que « flip-book » est aussi le dispositif qui veut rapprocher les deux médiums, par des poèmes qui rappellent par leur forme à la fois le cube de bouillon homonyme et l'écran, petit ou grand, que le feuilletage du flip-book met en action.

Très vite, j'ai vu que les œuvres de Pierre Alferi constituaient le point de départ d'une longue recherche. Après la glorieuse période moderniste, de nombreux et nombreuses poètes contemporain-es introduisent une thématique cinématographique ou placent le médium filmique au cœur de questionnements de poétique, autant dans la poésie contemporaine française qu'états-unienne. L'anthologie *The Faber Book of Movie Verse*⁶ composée par Philip French et Ken Wlaschin réunit des centaines de poèmes relatifs au cinéma écrits en anglais (par des poètes de nationalité états-unienne ou britannique), depuis la naissance du septième art jusqu'à l'apparition de la cassette-vidéo utilisée pour enregistrer des émissions télévisées. Les revues de poésie en témoignent également par leurs numéros spécifiques : par exemple

³ Olivier Cadiot et Pierre Alferi, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 1, Paris, P.O.L, 1995, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ Pierre Alferi, « Les Fiancées », in *Sentimentale journée*, Paris, P.O.L, 1997, p. 50.

⁶ Philip French et Ken Wlaschin (dir.), *The Faber Book of Movie Verse*, Londres, Boston, Faber & Faber, 1993. Pour nommer quelques poètes de qui au moins cinq poèmes sont cités : Frank O'Hara, John Updike, Caroline Alice Lejeune, Fiona Pitt-Kethley, Louis Edward Sissman, James Kirkup.

« Cinemalingua » de *Conjunctions*⁷ rassemble des textes littéraires (écrits en anglais ou traduits du français), souvent accompagnés d'images ; « Cinéma et Poésie » d'*Action poétique*⁸ réunit des écrits poétiques et théoriques de poètes français-e-s et américain-e-s, en français. Mentionnons encore « Poésie et cinéma américain » et « Poésie et médias⁹ » du *Cahier du refuge* du CipM, ainsi que le dossier « Poésie et film¹⁰ » de *remue.net*¹¹. Ce dernier inclut des poèmes en regard d'images fixes, des œuvres audiovisuelles, une étude, et des essais, centrés sur la poésie française contemporaine. Mais ce dossier évite de définir ses objets : leur format n'est décrit qu'en tant que « vidéo et texte ».

Un problème de définition se pose donc, d'emblée : tenter d'y répondre de manière liminaire me permettra de justifier mon corpus.

1. Entre deux systèmes de signes

Le dialogue entre poésie et film peut être considéré de manière générale comme une relation d'intertextualité au sens large du terme, d'intermédialité ou de transmédialité si nous mettons l'accent sur la rencontre des médiums, ou encore d'intersémiotité si nous soulignons que deux systèmes de signes se rencontrent¹². Ces approches sont toutes valables pour décrire le rapport entre poésie et film, mais elles posent des questions différentes. Pour décrire cette relation, nous prendrons pour point de départ l'article d'Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », dans lequel le linguiste affirme que « le rapport sémiotique entre systèmes » est « un rapport entre SYSTÈME INTERPRÉTANT et SYSTÈME INTERPRÉTÉ », et que « les signes de la société peuvent être

⁷ *Conjunctions*, n° 42, « Cinemalingua. Writers Respond to Film », 2004. Nous y trouvons des poèmes et des nouvelles, pour donner quelques écrivains en exemple : Clark Coolidge, Gerard Malanga, Joyce Carol Oates, Ann Lauterbach, Peter Gizzi, Chris Tysh. Parmi les poètes du corpus, *Ten Temporary Sonnets* de Lyn Hejinian et un premier extrait de *ULULU* de Thalia Field y figurent, accompagnés respectivement par des photogrammes de Peter Hutton et de Bill Morrison.

⁸ *Action poétique*, n° 201, « Poésie et cinéma », 2010. Nous y lisons les poètes suivants entre autres : Abigail Child, Adrienne Rich, Pierre Alferi, Sarah Riggs, Peter Gizzi, Jérôme Game, Liliane Giraudon, Érik Bulloz.

⁹ *Cahier du refuge*, « Poésie et cinéma américains », octobre 1998. Numéro autour d'une programmation de rencontres, lectures, discussions et présentations de films sur la poésie et le cinéma américains, du 22 au 24 octobre 1998, à Marseille. Les poètes américains invités sont Lee Ann Brown, Abigail Child, Ray DiPalma, Peter Gizzi, Kent Jones, Jalal Toufic, John Yau. Numéro accessible en ligne :

http://cipmarseille.fr/publication_fiche.php?id=98f7803d3a63ce06dd737bad4595b239, consulté le 11 mars 2021.

Cahier du refuge, n° 181, « Poésie et médias », juin 2009 qui annonce des conférences et des entretiens autour du sujet poésie et médias, par Eduardo Kac, Jean-Pierre Bobillot, Ambroise Barras et Jean-Pierre Rehm.

¹⁰ Le dossier est accessible en ligne : <https://remue.net/poesie-et-film>, consulté le 10 janvier 2021.

¹¹ La revue organise également une soirée « Poésie et film » à la Maison de la poésie, le 13 octobre 2017, l'enregistrement audio de la discussion est accessible en ligne : <https://remue.net/ecouter-rencontre-poesie-et-film-a-la-maison-de-la-poesie-de-paris-13-octobre>, consulté le 20 octobre 2019.

¹² Dans son étude de la prose contemporaine et le cinéma, Fabien Gris se confronte aux mêmes questionnements, il choisit une approche « pragmatique et poétique » d'après les travaux de Liliane Louvel. Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)* [thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bertrand Vray, Université Jean Monnet à Saint-Étienne, soutenue en 2012], p. 15, en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>, consultée le 5 avril 2018, et Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 84.

intégralement interprétés par la langue, et non l'inverse¹³ ». Il existe d'une part des systèmes sémiotiques qui se divisent en unités signifiantes, comme les langues naturelles, et d'autre part, ceux qui se composent d'unités non signifiantes, comme la musique ou la peinture¹⁴. Benveniste considère ainsi que les « arts de la figuration » posent la question d'une possible répartition en unités¹⁵ ; écrivant que « les relations signifiantes du "langage" artistique sont à découvrir À L'INTÉRIEUR d'une composition¹⁶ », il signifie que c'est l'artiste ou le regardeur qui les constitue. Cela pose donc la question de la difficulté de l'interprétation d'un système de signes non sémiotique par un système sémiotique : on ne peut établir de correspondance directe, mais seulement une « homologie », écrit Benveniste. Ce sont de telles homologies que nous attacherons à décrire, dans les œuvres poétiques qui constituent notre corpus. Par exemple, dans le médium filmique, il existe la notion du cadre ou celle de l'écran que certain-es poètes transposent dans la mise en page de leurs textes.

Cependant ce n'est pas tout : nous pouvons aussi aborder le rapport entre poésie et film dans le cadre de l'intermédialité, qui consiste en l'occurrence en un transfert entre le médium du livre et le médium filmique, voire en leur hybridation¹⁷. Cela, le préfixe « trans- » le décrit mieux encore par l'idée d'un transfert des schèmes d'un médium à l'autre, dans le terme voisin de la transmédialité. Cette approche suppose un dialogue entre les deux, que nous constatons en effet à propos des œuvres hybrides qui figurent également dans notre corpus, telles que les cinépoèmes de Pierre Alferi ou la série *Foreign Films* d'Abigail Child. L'intermédialité peut être également considérée sur un plan général, du fait qu'il n'existe pas de médium pur ; dans tous les cas, il faudrait considérer les œuvres comme une « mise en relation des relations¹⁸ ». Comme nous le verrons, le film différant des textes dans sa matière et dans sa forme, les poétiques filmiques peuvent être considérées en tant que réalisations des rapports intermédiaux, actualisés dans un médium possédant ses caractéristiques propres, qu'il s'agisse du livre ou d'une forme audiovisuelle. À l'image des médiums, ces œuvres sont caractérisées par une impureté générique et par la pluralité¹⁹.

¹³ Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 54.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷ Nancy Murzilli, « Quand la littérature compose avec le cinéma », in Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le Cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 287-302.

¹⁸ Éric Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, « Création, intermédialité, dispositif », en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>, consulté le 2 avril 2018.

¹⁹ *Ibid.*

Ce corpus se compose donc de livres de poésie, accompagnés ou non d'images (photogrammes, vidéogrammes, photographies, dessins), de films, et d'œuvres transmédiales, hybrides (cinépoèmes, vidéopoèmes...). Certaines de ces œuvres ont une existence double, livre et film étant à la fois indépendants et complémentaires.

2. Définir les poétiques filmiques

2.1 La poétique et les poétiques

Ma recherche vise à étudier les poétiques filmiques dans les poésies contemporaines françaises et nord-américaines. Pour pouvoir préciser ce que j'entends par « poétique filmique », il convient de cerner à nouveau l'usage du terme « poétique ».

Dans l'analyse littéraire, on entend principalement deux choses par ce terme, selon la définition de Vincent Jouve :

Sur le plan syntaxique, le terme « poétique » est généralement suivi d'un génitif. Mais celui-ci peut être subjectif ou objectif. On peut parler de « la poétique de Mallarmé » comme de « la poétique de la vengeance ». Dans le premier cas, il s'agit d'identifier les principes d'écriture propres à Mallarmé ; dans le second, l'enjeu est d'examiner les différentes façons d'exprimer littérairement la vengeance²⁰.

J'applique ici le premier usage que désigne le théoricien de la littérature, c'est-à-dire, une écriture poétique propre à un-e auteur-riche, dans le cadre d'une ou plusieurs œuvres, intrinsèquement travaillée par ce que j'appelle « film ». Le pluriel de « poétiques » est une hypothèse de départ qui s'est avérée pertinente au cours des analyses : il n'existe pas une seule façon d'instaurer une poétique filmique dans la poésie, différents types de rapports existent entre les médiums, que chaque poète actualise à sa manière. Ainsi le vocabulaire cinématographique, au sens commun et partagé, sera-t-il utilisé de manière différente, approprié par les poètes. Dans son recueil d'essais *The Language of Inquiry* (2000), Lyn Hejinian décrit le rapport entre poésie et poétique en tant que relation réciproque : « la poétique que je présente ici n'est pas un discours pour lequel la poésie servirait seulement d'exemple », mais ses essais étudient la poésie en tant que « le processus dynamique à travers lequel la poétique, elle-même processus dynamique se réalise²¹ », et c'est pour cela que « la poésie a une capacité propre pour la poétique, pour l'autoréflexion, pour parler d'elle-même ; c'est par cette vertu que la poésie

²⁰ Vincent Jouve, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'aventure poétique », en ligne : <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>, consulté le 15 mars 2018.

²¹ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 1 : « But it would be a mistake to regard the poetics represented here as a discourse for which poetry is merely exemplary, one for which poetry stands at a distance, objectified and under scrutiny. Rather, these essays assume poetry as the dynamic process through which poetics, itself a dynamic process is carried out. »

sait retourner la langue sur elle-même et ainsi dépasser ses propres limites²² ». C'est cette définition très éclairante que je suivrai dans mon travail, car même s'il est possible de faire des hypothèses sur les relations entre la poésie et les images mouvantes, c'est dans les œuvres que ces possibilités prennent forme.

Par cette approche, ma thèse s'inscrit dans la perspective de la poétique telle que le poète et théoricien français, Henri Meschonnic la définit, c'est-à-dire comme « la *théorie* de la spécificité littéraire²³ ». Il se distingue ainsi d'un classement opéré par Jakobson, qui inclut la poétique dans la linguistique et d'un autre par Greimas, qui l'associe à la sémiotique²⁴. Dans les œuvres de notre corpus, cette spécificité découle d'un caractère intermédial, de la manière dont le médium filmique et le cinéma informent l'écriture poétique. Il faut noter cependant que, si la poétique pour Meschonnic implique la « *responsabilité* de l'auteur²⁵ » et si le poème y « est pris comme inscription maximale du sujet (avec sa situation et son histoire) dans le langage²⁶ », les poètes de notre corpus ne manifestent pas nécessairement cette position auctoriale. Leur langage est certainement travaillé et singulier, ils et elles ont chacun-e leur style, mais nous ne pouvons pas parler de l'expression de la subjectivité : au contraire, dans nombre de cas, leur écriture vise à une forme d'impersonnalité et d'objectivité, voire de désobjectivation.

Comme on le sait, pour Aristote la poétique est prise dans le sens général de la manière dont « il faut que soient composées les histoires²⁷ », pour le restreindre ensuite, en précisant que le poète est celui qui écrit en vers²⁸. L'écriture poétique signifie essentiellement pour lui une écriture mimétique, qui exclut ainsi ce qu'on désigne aujourd'hui par le terme de poésie lyrique²⁹. Je mentionne cette théorie bien connue pour préciser ce point : les œuvres que je vais étudier actualisent pour la plupart une poétique filmique, sans représenter une histoire, même s'il arrive que soient conservés des éléments narratifs qui se réfèrent à des récits (cinématographiques), tout en convoquant la puissance de la fiction narrative.

²² *Ibid.* : « Poetry has its capacity for poetics, for self-reflexivity, for speaking about itself; it is by virtue of this that poetry can turn language upon itself and thus exceed its own limits. ».

²³ *Ibid.*, p. 33. Souligné par l'auteur.

²⁴ Henri Meschonnic, *Les États de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 43.

²⁵ *Ibid.*, p. 37. Souligné par l'auteur.

²⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁷ Aristote, *La Poétique*, intr., trad., notes et étude de Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ *Ibid.*, p. 141.

2.2 Pourquoi « filmique » ?

Après avoir défini la notion de la poétique, il est également indispensable de préciser la signification du mot « film » dans ma thèse et de justifier le choix de l'adjectif « filmique ». « Film » désigne d'une part la matière, c'est-à-dire, la bande pelliculaire photosensible, qui désormais n'est plus l'unique matière du cinéma ; et d'autre part, par métonymie, le terme désigne l'œuvre cinématographique. Il me sert également à évoquer le médium filmique en général. Parmi tous les mots qui désignent des images mouvantes, c'est celui de « film » que je trouve le plus adapté pour décrire la poétique des œuvres du corpus. L'expression « images mouvantes » décrit le cinéma en soulignant la caractéristique essentielle du mouvement, cependant « images mouvantes » n'est pas l'expression la plus courante en français : ce serait « cinéma » ou « film ». Le sème du mouvement qui ressort du sens étymologique de « cinématographe » (*kinema* et *graphein*, écriture du mouvement), a depuis longtemps commencé à s'effacer. Robert Bresson y est revenu pour parler de ses films et ainsi marquer sa différence avec l'industrie du cinéma et le commerce³⁰, mais cet usage caractérise son œuvre singulière. Le mot de « cinéma » connote également ce qui relève de l'industrie, de l'institution et de l'histoire du cinéma. Dans son livre *Le Film et son double*, Érik Bulloz débute sa réflexion par la question suivante : « Un médium peut-il persister dans son être à travers ses mutations technologiques³¹ ? » Peu après, il se réfère à la définition du cinéma de Raymond Bellour, selon laquelle les conditions nécessaires pour qu'on puisse employer ce terme sont les suivantes : « projection d'un film en salle, expérience unique de perception et de mémoire, situation, spectateur³² ». Érik Bulloz s'écarte de cette caractérisation du cinéma, mais non sans un certain malaise que nous partageons, car le mot « cinéma » contient en effet toute la connotation résumée par le critique-théoricien, et ses raisons ne sont pas étranges de la part d'un cinéophile ayant vécu la Nouvelle Vague, grande époque du cinéma français. L'une des raisons pour laquelle j'opte cependant pour « film » est que dans ce travail, je considère plutôt le médium que l'industrie, bien que la prise en compte des moyens techniques et institutionnels puisse être importante par moments. Une autre raison pour choisir « film » est de pouvoir plus simplement inclure dans le corpus analysé, grâce à ce terme plus neutre et plus général, les œuvres vidéographiques et les films numériques non-professionnels, produits par des poètes. En même temps, je n'éviterai pas complètement l'usage du mot « cinéma » quand il est par exemple

³⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 2001 [1975], p. 46-47.

³¹ Érik Bulloz, « Ouverture », in *Le Film et son double. Boniment, ventriloquie, performativité*, Genève, MAMCO, 2017, p. 11.

³² *Ibid.*

question de l'art, d'une œuvre cinématographique ou du métier d'actrice. J'utiliserai également l'adjectif « cinématographique » comme synonyme de « filmique », dans les mêmes cas.

Par ailleurs le terme de « film » renvoie à un double aspect, selon qu'il donne une représentation du monde ou qu'il crée des représentations. Jacques Rancière en pose la définition, dans *Le Destin des images*, et celle-ci nous sert de point de départ : « Il y a la relation simple qui produit la ressemblance d'un original : non point nécessairement sa copie fidèle, mais simplement ce qui suffit à en tenir lieu. Et il y a le jeu d'opérations qui produit ce que nous appelons de l'art : soit précisément une altération de ressemblance³³. » L'exemple principal du philosophe dans ce livre est le cinématographe de Robert Bresson, esthétique cinématographique singulière fondée sur la fragmentation³⁴ ; dans cette logique cependant, tous les films qui relèvent de l'art se distinguent des reportages télévisés que le philosophe prend pour contre-exemple. La « télédiffusion » et le cinéma ne s'opposent pas par le fait d'enregistrer des performances, car de manières différentes, ils le font tous les deux, mais parce que « [l]es images de l'art sont des opérations qui produisent un écart, une dissemblance³⁵ ». Ce principe d'ensemble s'applique non seulement aux films de cinéma, mais à tout art et aux tropes. Il s'applique donc également à un certain type de documentaire qu'on pourrait qualifier d'artistique ainsi qu'aux vidéos réalisées par des poètes, dans la proximité de l'art vidéo.

3. Poétiques filmiques : corpus

Pour qu'on puisse parler d'une poétique filmique, les œuvres non seulement doivent rendre manifestes des références cinématographiques d'ordre formel et/ou thématiques mais encore celles-ci doivent déterminer la forme d'écriture et/ou dans la composition d'ensemble. La composante filmique ne peut être soustraite de l'œuvre.

Les œuvres hybrides se composent d'un texte (inscrit sur l'écran ou prononcé), se déroulant, soit sur un fond d'écran uni, soit accompagné d'images. Elles sont originellement enregistrées sur des supports variés (vidéo, film, DVD, Internet), mais dans tous les cas, j'ai pu les consulter sous une forme numérique ou numérisée.

Les textes poétiques de mon corpus relèvent le plus souvent d'une écriture expérimentale, au sens où cette dernière est caractérisée par la transgression des frontières génériques traditionnelles – bien qu'elles aient aussi leur propre tradition³⁶. Les livres de poésie de mon

³³ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 14.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ Voir les œuvres théoriques de Jean-Marie Gleize et le geste de la sortie de la poésie que le poète fait remonter à Rimbaud. J.-M. Gleize, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009.

corpus se composent de poèmes individués (en prose, en vers libre ou plus rarement en vers régulier) ou de séquences de poèmes, sans titres ou avec titres. Les auteur-rices sont considérées dans le champ littéraire en tant que poètes ou en tant qu'auteur-riche expérimental-e (Thalia Field en particulier), milieu et champ de diffusion se distinguant du domaine du roman/récit. Ils et elles peuvent également chercher à sortir de leur champ principal en écrivant des romans comme Pierre Alferi³⁷, ou en publiant leurs livres de poésie dans la collection de récits de leur éditeur, comme Liliane Giraudon le fait chez P.O.L.

L'ensemble d'œuvres qui correspond à ces conditions est toujours vaste, comme nous le verrons dans l'état des lieux établi dans le premier chapitre, les liens entre poésie et film sont forts dès l'apparition du cinéma. Nous limitons le corpus de travail aux domaines français et états-unien et à une période, des années 1990 jusqu'à nos jours. Ce choix temporel se justifie par l'apparition d'une génération dans la poésie française qui prend le relais de la période moderniste, dans l'intérêt pour le cinéma, après un long intervalle. En ce qui concerne la France, ce qui se produit autour de la *Revue de littérature générale* manifeste une nette ouverture vers le cinéma³⁸, après une poésie qui se référait principalement à la peinture (dans la période de l'après seconde guerre mondiale, comme le montre de manière emblématique la revue *L'Éphémère*). La même rupture ne caractérise pas la poésie américaine, qui conserve un intérêt continu pour le cinéma, mais l'esthétique des poètes retenus entre en correspondance avec celle des poètes français du corpus – ce que manifeste un certain nombre d'échanges. J'ai mis un accent sur les *autrices*, négligées par la critique, comme le constate Daniel Kane à propos de son propre travail sur cinéma et poésie dans le domaine américain³⁹, et comme nous pouvons le remarquer devant le manque d'articles universitaires sur des autrices par ailleurs reconnues dans le champ de la poésie. C'est le cas des trois autrices françaises et de deux autrices américaines. Lyn Hejinian, leur aînée a eu plus d'attention critique, grâce à son fameux livre *Ma vie*, et le cas d'Abigail Child est plus complexe, car elle est à la fois cinéaste et poète. Mon travail souhaite contribuer à ce travail de défrichage de la poésie contemporaine.

Le choix d'auteurs et d'autrices était difficile à cause de leur grand nombre et du caractère toujours frais du contemporain que nous ne pouvons aborder que progressivement, et tout en

³⁷ Pierre Alferi a plusieurs romans dont les premiers sont *Fmn* (1994) et *Le Cinéma des familles* (1999) et le plus récent est *Hors sol* (2018).

³⁸ Anne Portugal parle de l'intérêt de cette génération pour le cinéma, la bande dessinée et les séries télévisées. Nathalie Wourm, *Poètes français du 21e siècle. Entretiens*, Leiden, Boston, Brill Rodopi, 2017, p. 22.

³⁹ Daniel Kane parle de cette lacune dans son *We Saw the Light* que nous évoquons dans le premier chapitre, étude consacrée à des auteurs hommes que ce soit des cinéastes ou des poètes, à l'exception de l'entretien de clôture du livre. Parmi les réalisatrices auxquelles Kane fait référence, je travaille sur Abigail Child. D. Kane, *We Saw the Light. Conversations Between the New American Cinema and Poetry*, Iowa City, University of Iowa Press, 2009.

essayant de suivre les nouvelles publications des poètes de notre corpus. Les poètes et les œuvres que j'ai choisis et mis en dialogue se rencontrent selon des questionnements formels similaires, des affinités de poétique, de style, ou de thématique. Ce choix m'a permis aussi d'approfondir les lectures et de mettre en évidence l'élaboration des poétiques filmiques, dans le détail.

Parmi les œuvres retenues, nous trouvons des poètes reconnus dont nous analysons des travaux moins étudiés (*Le voyage à Reykjavik* d'Emmanuel Hocquard et d'Alexandre Delay notamment), voire complètement ignorés de la critique universitaire (*Ten Temporary Sonnets* de Lyn Hejinian) ou des livres de poètes reconnus qui ont été relativement peu étudiés (Cole Swensen, Abigail Child, Liliane Giraudon, Cécile Mainardi ou encore Kevin Killian) ou dont l'œuvre n'a jamais fait l'objet d'une approche universitaire, comme c'est le cas de Caroline Dubois. Nous avons également retenu des œuvres telles que les cinépoèmes de Pierre Alferi, auxquels des travaux ont déjà été consacrés, mais qui nous semblaient incontournables par rapport à notre sujet.

J'ai été contrainte d'écarter de nombreux et nombreuses poètes dont le travail aurait pu entrer dans le cadre de cette recherche. Tel aurait été le dialogue entre Peter Gizzi⁴⁰ et Stéphane Bouquet, deux poètes qui se connaissent bien, Bouquet étant le traducteur français de Gizzi, mais qui ont une pratique quasi opposée l'une à l'autre, du point de vue du médium filmique. Pour le premier, le film est une métaphore de l'écriture, pour le second, c'est un domaine de spécialité, car en outre l'écriture poétique, Stéphane Bouquet écrit des scénarios et des critiques de film⁴¹. Nous aurions pu parler du travail des autrices comme Lisa Robertson qui a travaillé sur le montage dans *The Cinema of the Present*, texte dans lequel, comme dans les livres de Peter Gizzi, le montage est une métaphore de la composition ; ou Elizabeth Willis qui pratique l'*ekphrasis* filmique dans *Turneresque*, ou encore Véronique Pittolo et Sandra Moussempès qui s'intéressent à la figure cinématographique et au dispositif filmique⁴². Le choix de trois autrices

⁴⁰ Dans les recueils suivants, nous trouvons des poèmes thématiquement liés au cinéma, et le poète lui-même met en parallèle l'écriture poétique et la composition cinématographique dans un entretien personnel du 26 mai 2017. Peter Gizzi, *The Outernational* (Middletown, Wesleyan University Press, 2007), *Threshold Songs* (Middletown, Wesleyan University Press, 2011), *Blue Peter*, précédé de *Periphum* (trad. Pascal Poyet, Marseille, Contrat Maint, 2000), *Un abc de la chevalerie* (trad. collective de l'américain au CipMarseille, relue et complétée par Juliette Valéry, Bordeaux, Un bureau sur l'Atlantique, 2001), *L'Externationale* (trad. Stéphane Bouquet, Paris, Corti, 2013), *Chansons du seuil* (trad. Stéphane Bouquet, Paris, Corti, 2017).

⁴¹ Il a co-écrit de nombreux scénarios avec le réalisateur Sébastien Lifshitz, mis en scène par celui-ci, comme *La Traversée* (2001), ou *Plein sud* (2009). Il a publié de nombreuses monographies sur des réalisateurs, seul ou en collaboration, sur Eisenstein, Gus Van Sant, Clint Eastwood, ou encore sur le cinéma de 1968 et sur *L'Évangile selon Saint Matthieu* de Pasolini.

⁴² Nous pouvons mentionner les œuvres suivantes : Sandra Moussempès, *Captures* (Paris, Flammarion, 2004), *Cinéma de l'affect* (Bordeaux, L'Attente, 2020), *Sunny Girls* (Paris, Flammarion, 2015) ; Véronique Pittolo, *Gary*

qui travaillent la figure de l'actrice me semblait plus cohérent, c'était une manière de restreindre un sujet très large, les personnages cinématographiques dans la poésie, qui a permis de poser des questions différentes, à propos de cette figure, celle notamment par rapport à la représentation des femmes. Nous aurions pu également analyser *Pulsion lumière* de Patrick Bouvet qui mêle des passages ekphrastiques de films sur la guerre de Vietnam avec des réactions de spectateurs, ou encore les livres de Christophe Fiat qui explorent des imaginaires du cinéma grand public américain. L'agrandissement constant des objets pertinents à l'étude constitue aussi l'un des défis de la recherche en littérature extrême contemporaine.

Faire dialoguer les poésies américaines et françaises se justifie par l'intérêt mutuel que ces poètes se portent les un-e-es aux autres. Comme Guy Bennett et Béatrice Mousli le montrent dans leur ouvrage *Poésies des deux mondes*, les liens poétiques franco-américains ont une histoire déjà longue, depuis la traduction de Poe par Baudelaire. Tandis qu'à l'époque moderniste, il s'agissait au départ de la simple coexistence des deux poésies, du fait de la présence d'une importante communauté d'Américains expatriés à Paris, la pratique des traductions mutuelles est apparue plus tard. Comme le montre le livre d'Abigail Lang, *La conversation transatlantique*, consacré aux échanges poétiques franco-américains depuis 1968, cette relation ne cesse de s'intensifier. Cela se traduit par des publications de traductions dans des anthologies⁴³, des revues⁴⁴, par l'apparition de collections et de maison d'édition ouvertes à la poésie américaine, telle qu'Orange Export Ltd., animée par Hocquard et la peintre Raquel, par des projets de traduction collaborative, et par des conversations entre poètes qui se concrétisent dans un travail de traduction mutuelle : Emmanuel Hocquard et Michael Palmer en sont un exemple⁴⁵, Rosmarie Waldrop et Jacques Roubaud, un autre⁴⁶. Au cours de son livre

Cooper ne lisait pas de livres (Bordeaux, L'Attente, 2004), *Héros* (Marseille, Al Dante, 1998), *Montage* (Paris, Fourbis, 1992), *Shrek* (Bordeaux, L'Attente, 2003) ; Lisa Robertson, *The Cinema of the Present* (Toronto, Coachhouse Books, 2014), *Le Cinéma du présent* (trad. Pascal Poyet, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2015) ; Elizabeth Willis, *Turneresque* (Providence, Burning Deck, 2003).

⁴³ Abigail Lang en fait l'inventaire critique en comparant celle d'Alain Bosquet, anthologie peu informée du canon poétique, à celle de Serge Fauchereau, qui sera suivie par des anthologies établies par de duos poètes contemporains Jacques Roubaud et Michel Deguy, ensuite par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud. Abigail Lang, *La conversation transatlantique*, Dijon, Les Presses du réel, 2020, p. 56.

⁴⁴ Voir Guy Bennett et Béatrice Mousli, *Poésies des deux mondes. Un dialogue franco-américain à travers les revues 1850–2004*, trad. Marina Dick et Jean-Michel Espitallier, Paris, Ent'revues, 2004. Ou encore l'un des exemples étudiés par Abigail Lang, la revue *Tel Quel*, dans laquelle Pound, John Ashbery et Robert Creeley sont publiés par Denis Roche et Marcelin Pleynet. A. Lang, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 142-146.

⁴⁶ Les deux poètes ont une conversation à travers la traduction. Rosmarie Waldrop traduit trois livres de Jacques Roubaud : *Quelque chose noir* (Paris, Gallimard, 1986 ; *Some Thing Black*, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1990), *La pluralité des mondes de Lewis* (Paris, Gallimard, 1991 ; *The Plurality of Worlds of Lewis*, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1995), et avec Keith Waldrop, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* (Paris, Gallimard, 1999 ; *The Form of a City Changes Faster, Alas, than the Human Heart*, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 2006). Jacques Roubaud traduit *The Reproduction of Profiles* (New York, New Directions, 1991 ; *La Reproduction des profils*, Paris, La Tuilerie tropicale, 1991) de Rosmarie Waldrop.

Abigail Lang explore également ce qu'elle appelle « la réception perpétuellement recommencée des Objectivistes », en rapport, dans l'ordre chronologique, avec le formalisme radical de la poésie blanche, la littéralité et finalement la « post-poésie », en y consacrant des études approfondies. Ce travail est précieux, car il couvre les années que nous étudions et consacre une place importante à Emmanuel Hocquard, l'un des auteurs de notre corpus. Le contemporain le plus récent bénéficie de plus du développement des technologies de la communication et de la meilleure accessibilité des transports transatlantiques. Des événements variés peuvent avoir lieu ainsi entre les deux champs littéraires, par exemple les séminaires Poets & Critics animés par Vincent Broqua, Olivier Brossard et Abigail Lang, ainsi que les lectures bilingues franco-américaines, comme celles de l'association Double Change, ou encore les lectures Ivy Writers à Paris, organisées par Jennifer K. Dick et Michelle Noteboom. Le rythme des échanges s'accélère.

Précisons à présent l'ordre de présentation de nos analyses. Dans le premier chapitre, nous abordons l'histoire des rapports entre poésie et cinéma, pour en tirer des conclusions méthodologiques, et pour situer notre recherche, ainsi que l'expression de « poétique filmique » qui la caractérise dans le discours critique sur la question. Les chapitres suivants procèdent par études comparées entre des œuvres ayant des affinités proches, ce qui déclenche des dialogues sur le traitement de questions à la fois formelles et thématiques. Leur ordre se construit selon des aspects différents de ce que nous avons appelé « film » : d'abord, la représentation du réel, ensuite le caractère fictionnel, pour aller vers une figure caractéristique du monde cinématographique, l'actrice. Après ces éléments issus du film, au dernier chapitre, nous abordons un dispositif différent : celui des œuvres hybrides. Ainsi, après l'histoire des rapports poésie et cinéma dans le premier chapitre, le deuxième chapitre est consacré au rapport à l'image documentaire : j'y aborde les œuvres d'Emmanuel Hocquard (en collaboration avec Alexandre Delay et avec Juliette Valéry), de Lyn Hejinian (avec les films de Peter Hutton) et de Cole Swensen, qui chacun et chacune à son tour introduit des images (photographies, photogrammes et vidéogrammes) issues de films et/ou créant à chaque fois un film virtuel dans le livre, qui sont aussi ce qu'on pourrait appeler des films du réel. Le troisième chapitre porte sur le cinéma de fiction, en tant qu'il s'avère le relais nécessaire d'une écriture du trauma : c'est le cas chez Kevin Killian et chez Liliane Giraudon. Chez le premier, le sida, chez la seconde, un viol, constituent l'expérience de trauma que des films de Dario Argento et de R. W. Fassbinder à la fois masquent et dévoilent par la référence qui en est faite, dans des livres de poésie. Le quatrième chapitre a pour sujet la figure de l'actrice dans les œuvres de trois poètes femmes : Cécile Mainardi, Caroline Dubois et Thalia Field ; nous y posons des questions

d'identification et de représentation féminine. Enfin, le cinquième chapitre est consacré aux œuvres hybrides de Pierre Alferi, Jérôme Game et Abigail Child, qui établissent des liens tour à tour différents entre image et texte, entre écran et page. Une œuvre de la réalisatrice-poète américaine constitue le contrepoint des œuvres d'Alferi et de Game, dans le sens du plus grand équilibre entre la place attribuée aux images et au texte poétique, dans ce que je nomme « film étranger » d'après Abigail Child.

Ma recherche vise ainsi à explorer des poètes jusque-là peu étudié-es en elles-mêmes, en eux-mêmes, et dans le dialogue qui s'établit entre leurs œuvres, par les différents angles proposés par le médium et l'art du film. Le fait qu'il s'agisse d'une recherche ne visant pas l'exhaustivité dans la présentation du champ permet de procéder à des analyses plus détaillées et d'exposer plusieurs poétiques filmiques contemporaines, qui n'ont pas été considérées comme telles auparavant. Étant donné que le film comme médium, comme technologie et comme art a connu depuis son invention une très rapide évolution, il est crucial d'explorer les nouveaux liens entre poésie et film qui se sont établis dans la période contemporaine. Mon travail vise à mettre en évidence un certain nombre de relations particulièrement développées entre les deux médiums, vues du côté de la poésie.

CHAPITRE I. CINÉMA ET POÉSIE : ÉTAT DE LA CRITIQUE

Les rapports entre poésie et cinéma ont été fructueux dès l'invention du film, autant dans le domaine français qu'états-unien. Cela a été très fortement le cas dans les avant-gardes, mais aussi dans la poésie plus conventionnelle. Pour parler de cette période, comme je l'ai annoncé dans l'introduction, j'utilise le terme « cinéma ». En effet, historiquement, les poètes ont embrassé tous les aspects de ce qui forme le cinéma, depuis le visionnage dans une salle de cinéma, le tournage jusqu'aux réflexions sur le médium et les films. Ainsi, les poètes écrivent des scénarios, jouent dans des films, rédigent des textes théoriques et des critiques sur le septième art. D'autres pratiques qui rendent nécessaire l'introduction du mot plus général de film, comme la vidéo ou le numérique, apparaissent ultérieurement par rapport aux époques discutées par la suite.

La relation entre poésie et cinéma a donné lieu à de nombreuses et importantes études sur les périodes précédant celle que nous analysons. Ces ouvrages sont instructifs non seulement du point de vue de leurs objets mais aussi du point de vue de leurs méthodes. Il faut noter que cette relation entre film et poésie a été plus explorée dans le domaine américain que dans le domaine français. Dans la période de la Nouvelle Vague, le roman était beaucoup plus lié au cinéma que la poésie. Mais le cinéma lui-même maintenait une attention vis-à-vis de la poésie, : pensons à Godard qui cite Rimbaud ou Éluard, ou le couple Huillet et Straub qui fait un film du *Coup de dés*, ou encore aux inscriptions dans les films de ces cinéastes.

L'histoire de la relation entre poésie et cinéma est cartographiée par *Cinpoetry* (2012) de Christophe Wall-Romana ou *The American Poet at the Movies* (1994) de Laurence Goldstein. En explorant le travail d'une grande diversité de poètes, ces ouvrages traversent de plusieurs époques, caractérisées par le changement de la technologie cinématographique, et parallèlement, par l'évolution de la considération de ce nouvel art et du statut des acteurs du domaine cinématographique. D'autres livres se concentrent sur une période et un groupe plus restreints, à travers le dialogue entre cinéastes et poètes comme *Cinematic Modernism* (2005) de Susan McCabe et *We Saw the Light* (2009) de Daniel Kane, ou entre pratiques poétiques et cinématographiques, comme *H. D. et le groupe Pool* (2009) de François Bovier. D'autres ouvrages encore, comme ceux que Carole Aurouet publie, comme chercheuse et directrice de collection, sont des études monographiques qui traitent toutes les activités liées au cinéma qu'un poète peut exercer – dans son cas, comme nous le verrons, ce sont les poètes surréalistes français. Une approche très différente est offerte par l'étude du cinéma à la lumière d'œuvres poétiques, comme *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma* (2009) de Benoît Turquety ou *The Films of Stan Brakhage in the Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein et Charles Olson* (1998) de R. Bruce Elder. La méthode d'Elder et de Turquety s'apparente au

« cinématisme » d'Eisenstein, par laquelle on analyse une œuvre d'art pour ce qu'elle a de cinématique. Mais c'est un cinématisme pris à l'envers, puisque l'analyse d'Elder ou de Turquety analyse le cinéma au prisme d'œuvres poétiques influentes ou très caractéristiques.

Dans un premier temps, nous allons présenter ces travaux critiques en fonction de leur approche de la relation entre poésie et cinéma. D'abord, nous étudierons ceux qui se fondent sur une cinéphilie en se concentrant sur le travail d'un auteur ou d'une autrice et en le contextualisant. Ensuite, nous aborderons celles qui mettent en scène des « dialogues », que ce soit entre des poètes et des cinéastes ou entre des œuvres poétiques et des films. Enfin viendront les approches plus théoriques, visant à élaborer une notion générale décrivant le rapport poésie-film et les ouvrages collectifs. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur une question importante qui traverse ces ouvrages : le rapport à l'image, sur lequel nous reviendrons également dans la conclusion de cette thèse. Cet examen nous permettra de faire le point sur la méthodologie de notre travail, à la lumière des œuvres précédentes.

1. Poètes et cinéma, aller et retour

D'un côté, nous pouvons distinguer des ouvrages analysant les relations entre film et poésie qui se centrent sur le poète, de l'autre, des ouvrages dans lesquels films et poèmes sont étudiés à part égale, dans le but d'observer les traits de poétique parallèles entre les deux formes d'expression, l'influence et la collaboration entre poète et cinéaste.

1.1 *Le premier enthousiasme : la cinéphilie des poètes*

Une partie des travaux sur cinéma et poésie observe le lien entre un-e poète et le cinéma, à la fois comme thématique et comme un pan d'activités variées liées à cet art. Le cinéma de genre eut un fort attrait sur les poètes d'avant-gardes. Pensons à Max Jacob et à Apollinaire, qui fondent la Société des amis de Fantômas⁴⁷ ou au poète américain Vachel Lindsay qui désigne des actrices comme ses muses⁴⁸.

1.1.1 Le Cinéma des poètes

Dans le domaine français, l'une des spécialistes les plus actives sur cette question est Carole Aurouet, autrice du livre *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte* (2014). Ce livre étudie les « écrits *sur* et *pour* le cinéma⁴⁹ » de cinq poètes⁵⁰ : Guillaume Apollinaire, Pierre-Albert Birot, Antonin Artaud, Robert Desnos et Benjamin Péret. « [*S*]ur et *pour* », autrement dit, il s'agit de toutes les formes d'une réflexion sur le cinéma et l'écriture du scénario. Avec l'édition des *Scénarios détournés de Jacques Prévert*⁵¹, Carole Aurouet travaille à explorer les œuvres marginales d'un auteur et à mettre en valeur ce qui ne relève pas directement du genre poétique, et qui a pu échapper aux regards de la critique littéraire. C'est aussi le cas des comptes rendus et analyses de films de Desnos, ainsi que de ses scénarios.

⁴⁷ Voir Nadja Cohen, « Fantômas ou le mythe de "l'homme moderne" chez les poètes des années 1910 et 1920 », *Belphégor* [En ligne], 11-1, 2013, mis en ligne le 7 juillet 2013 : <https://journals.openedition.org/belphégor/126>, consulté le 7 décembre 2020.

⁴⁸ Laurence Goldstein, *The American Poet at the Movies. A Critical History*, Ann Arbor, University of Michigan Press, c1994, p. 20.

⁴⁹ Carole Aurouet, *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Bord de l'eau, 2014, p. 8.

⁵⁰ L'autrice comprend le mot poète « dans une acception large qui s'appuie sur son étymologie (*poiein* en grec signifie "action de faire, création") et dépasse donc de loin le recours éventuel à la forme versifiée, [elle] enten[d] tout créateur qui cherche à innover au-delà des cadres imposés ». *Ibid.* Elle utilise aussi probablement ce sens large dans la « Collection Cinéma des poètes », qui ne réunit pas uniquement des poètes. On retrouve également ce terme utilisé dans un dossier de la revue *LTH* intitulé « Un je-ne-sais-quoi de "poétique" », où sont publiés trois articles traitant du cinéma et de la poésie. Le terme poésie recouvre alors un usage essentiellement métaphorique. Cette métaphore est par ailleurs analysée par Chloé Morillo dans le même numéro : « Des photographies "poétiques" ? Enquête sur les usages et pratiques d'une métaphore », *Fabula-LTH*, n° 18 : <http://www.fabula.org/lht/18/>, consulté le 5 mars 2018.

⁵¹ Carole Aurouet, *Les Scénarios détournés de Jacques Prévert*, Paris, Dreamland, 2003. Elle a également présenté et commenté les scénarios inédits du poète : Jacques Prévert, *Cinéma. Scénarios inédits*, Paris, Gallimard, 2017.

La chercheuse a également lancé la collection « Le Cinéma des poètes » aux Nouvelles Éditions Place (jusqu'en 2016, l'éditeur Jean-Michel Place) en 2015. Cette collection compte désormais vingt-trois volumes : la plupart sont consacrés à des poètes français, surtout les surréalistes dont Breton, Aragon ou Desnos, – et d'autres encore, à des auteurs comme Buñuel ou Duras qui sont cinéastes à part entière, mais qui étaient également actifs dans le milieu poétique ou qui ont une œuvre littéraire. Ainsi, au moment de commencer à faire du cinéma, la journaliste-cinéaste-écrivain de l'après-guerre, Nicole Vedrès dit que le montage est « ce qui ressemble le plus au travail de l'écrivain⁵² ». Elle met en parallèle l'écriture romanesque et l'écriture filmique par le montage qui « consiste à cerner les idées avec des mots [...] et avec des images⁵³ ». D'après Laurent Véray, ses œuvres romanesques et cinématographiques utilisent en effet des techniques similaires⁵⁴. Le nombre d'éditions de cette collection montre à chaque fois l'importance et l'actualité de l'étude des rapports poésie-cinéma, et mettent en valeur les relations fondamentales entre les recherches cinématographiques et l'écriture dans le domaine français, depuis le surréalisme jusqu'aux travaux de Marguerite Duras. Il est important de noter que le rapport de ces auteurs au cinéma est traité d'une manière large, non seulement relativement à l'écriture, mais sous tous ses aspects. Cela n'a pas tant rapport à la poésie au sens du genre poétique, qu'à la création.

Naturellement, les travaux sur la même période sont nombreux, et le livre de Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*⁵⁵, ainsi que *Cinpoetry* de Christophe Wall-Romana envisagent aussi cette époque. La raison pour laquelle nous avons mis l'accent sur celui de Carole Aurouet est que le travail des poètes dont elle traite est généralement étudié sans penser aux relations que leur écriture entretient au cinéma. Par exemple, si on a tendance à penser à Cocteau en tant que poète-écrivain-cinéaste, on lira Desnos en tant qu'il est poète et non pas comme poète-scénariste-acteur. C'est en cela que Aurouet comble une lacune. Elle fait donc apparaître dans le champ de la poésie des relations avec le cinéma qui, bien qu'ayant existé de façon plus profonde et nombreuse qu'on ne le pense au premier abord, sont souvent mises de côté. Cette méthode qui vise à faire réapparaître un aspect méconnu de l'œuvre de ces écrivains, dans leur rapport au cinéma, met en évidence une nette différence entre le modernisme et la période que nous envisageons : les poètes ne visent plus à participer au monde

⁵² Laurent Véray, *Vedrès et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2017, p. 9.

⁵³ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

du cinéma projeté en salle, en lien avec la culture populaire. Ils se recentrent sur l'écriture ou sur le film expérimental.

1.1.2 The American Poet at the Movies

Du côté nord-américain, *The American Poet at the Movies* de Laurence Goldstein relève d'une approche similaire aux ouvrages précédents. Ce chercheur s'intéresse à la thématique du cinéma dans la poésie, à l'enthousiasme des poètes à son égard, que ce soit à propos de l'admiration des vedettes ou pour faire l'éloge du médium. Dans sa diversité, ce volume ne cherche pas à résumer l'influence du cinéma sur l'écriture poétique, mais le traitement poétique de certains sujets : la crise du cinéma ou les stars du muet.

Le point de départ de *The American Poet at the Movies* est l'idée que le cinéma opérait comme le « catalyseur d'un engagement entre des artistes et la culture populaire sans précédent dans sa grandeur et son intensité » et que c'est dans la poésie que cet engagement « a cherché à dramatiser les moments de contact⁵⁶ » entre les deux arts. Selon l'auteur, l'importance de cet intérêt pour le cinéma tient aussi dans le fait que jusqu'aux années 1960, la culture populaire était méprisée par les intellectuels⁵⁷, alors même que la poésie s'y intéressait et s'en nourrissait dès le début. Nous pouvons avoir des réserves vis-à-vis de ce point de vue généralisant. Goldstein met en évidence la nécessité d'explorer la poésie cinéphile, les rapports entre les récits modernistes, comme ceux de Joyce ou de Woolf, et le cinéma étant davantage étudiés – et ce livre est sans doute l'un des premiers grands travaux universitaires sur cette question. On fera le même constat pour la poésie contemporaine : les études sur le roman et le cinéma abondent, encore plus s'il s'agit d'adaptations, et elles sont moins nombreuses pour la poésie.

Les chapitres de *The American Poet at the Movies* suivent un ordre chronologique. Le livre est plus général que ceux de Carole Aurouet dans le sens où ses questions dépassent l'œuvre d'un seul auteur : en exergue du chapitre 6 « "The Audience Vanishes": Frank O'Hara and the Mythos of Decline », Goldstein place le poème « To the Film Industry in Crisis », mais après avoir cité le poète de l'École de New York, il s'appuie sur d'autres exemples (Allen Ginsberg et John Hollander) sur le même sujet. Pour l'auteur, l'histoire des liens entre poésie et cinéma commence avec le poète Vachel Lindsay, qui est cité dans les deux autres livres étudiant les

⁵⁶ Laurence Goldstein, *The American Poet at the Movies. A Critical History*, Ann Arbor, University of Michigan Press, c1994, p. 4 : « It is the argument of this book that movies were catalysts for engagement between artists and popular culture that is unprecedented in its magnitude and intensity, an engagement best studied in poems that sought to dramatize with maximum sophistication the moments of contact between poetic and cinematic realms of being. »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 5 et p. 21.

avant-gardes historiques américaines⁵⁸. Lindsay était connu pour sa cinéphilie qui se déploie autant dans sa poésie que dans son travail de critique et de théoricien de cinéma. Goldstein souligne que Lindsay a vu immédiatement que « les films allaient prendre une aura spirituelle équivalente à celle qui caractérisait déjà la poésie et la chanson⁵⁹ ». Le premier chapitre est presque entièrement consacré à cet auteur, qui est le plus cinématographique des poètes de son époque et qui maintient un contact actif avec le milieu du cinéma, par exemple avec Griffith. La progression temporelle du livre se fait en fonction de seuils successifs, à partir des années 1910 jusqu'aux années 1990, moment contemporain de l'écriture du livre. Goldstein choisit des textes en exergue des chapitres de tels poètes que Hart Crane, Archibald MacLeish, Delmore Schwartz, Karl Shapiro, Frank O'Hara, Adrienne Rich, Wanda Coleman, Jorie Graham. Il conclut par son expérience personnelle d'auteur, étant lui-même poète, avec la télévision – dont l'apparition signifie encore un tournant dans l'histoire du cinéma. Goldstein ne cherche pas à identifier une quelconque écriture imagée ou cinématographique. Ses analyses sont plutôt thématiques et historiques, dans le contexte du cinéma et de la poésie, et notamment dans son rapport à la tradition littéraire. Par exemple, Goldstein étudie l'amour de Lindsay pour des figures d'actrices virginales, même divines, en les plaçant dans le contexte institutionnel et biographique, tel le culte des stars. Ces actrices étaient souvent connues par le nom du studio pour lequel elles travaillaient, comme « the Biograph Girl », ou n'étaient pas du tout mentionnées dans les crédits⁶⁰. Son étude se place en partie dans le champ des études culturelles et les observations peuvent se faire sociologiques. Ainsi, dans le chapitre commençant par le poème fameux « To the Film Industry in Crisis » de Frank O'Hara, Goldstein présente cette époque de crise en portant son attention sur les modes de fréquentation du cinéma à cette époque : des expériences érotiques que décrit le poème « Ave Maria », à l'analyse du poème « An Image for Leda » qui parle de l'expérience sensible au cinéma. Le poème dépeint l'expérience du spectateur devant la blancheur de l'écran qu'il aime en tant que tel, innocent et inoffensif, mais en souhaitant aussi qu'il devienne noir, c'est-à-dire que la projection commence. En rapport analogique avec le mythe de Lédà et Zeus, la perte de la blancheur de l'écran signifierait également le viol du par le film d'un spectateur passif⁶¹.

⁵⁸ Susan McCabe, *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2005, p. 8, et François Bovier, *H.D. et le group Pool. Des avant-gardes littéraires au cinéma « visionnaire »*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 56-57. Tandis que Goldstein se concentre sur le contexte culturel, Bovier se réfère à Vachel Lindsay comme l'un des poètes pour qui le cinéma est comme « une actualisation possible de l'écriture idéogrammatique ». (*Ibid.*, p. 56.)

⁵⁹ Laurence Goldstein, *op. cit.*, p. 7 : « [T]hat movies would take on the same aura of spirituality that formerly belonged to poetry and song. »

⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁶¹ *Ibid.*, p. 158.

De manière générale, on peut dire que ce livre attire l'attention sur un sujet jusque-là peu abordé. Écrit en 1994, il fait ainsi figure de pionnier dans l'étude de l'influence thématique du cinéma sur la poésie. Bien que *The American Poet at the Movies* offre une lecture intéressante qui présente les caractéristiques d'une époque donnée de l'histoire d'Hollywood, comme le développement du *star system* ou la crise du cinéma, je ne chercherai pas dans mon travail une unité thématique ou l'influence de films spécifiques. Je formerai le corpus filmique en fonction des poètes pour pouvoir mettre en relief leur écriture, et la représentation du contexte culturel ne sera pas un but, mais elle me servira pour affiner mes analyses littéraires et cinématographiques. Goldstein ne cherche pas à dresser un panorama exhaustif des œuvres poétiques traitant du cinéma industriel, mais il en énumère un grand nombre, relevant de thèmes sociologiques, culturels, ou d'histoire littéraire. Le livre est parfois imprécis, lorsqu'il dit par exemple que Frank O'Hara était seulement fasciné par Hollywood, et qu'il ne s'intéressait pas au cinéma expérimental, alors qu'il a lui-même fait un film avec l'artiste-cinéaste Alfred Leslie, *The Last Clean Shirt*, sans parler de sa participation à d'autres films dont Daniel Kane parle dans *We Saw the Light*, qui cherche précisément à répondre à ce manque. Quoi qu'il en soit, Goldstein parvient à élaborer une histoire éclairante de la réception poétique du cinéma hollywoodien.

1.2 Conversations intermédiales : études croisées de films et de poésie

Alors que la collaboration d'un poète avec le cinéma hollywoodien, ne va pas de soi – notamment parce que Hollywood est une grande industrie –, le cinéma expérimental américain montre des exemples de travail en commun entre poète et cinéaste, qui se poursuit après les avant-gardes historiques. C'est ce que *We Saw the Light. Conversations Between the New American Cinema and Poetry* de Daniel Kane analyse. Tandis que les études précédentes se concentraient sur les aspects liés au cinéma de l'œuvre d'un poète donné ou sur des thématiques cinématographiques présentes dans la poésie d'une époque, François Bovier, Daniel Kane et Susan McCabe étudient les parentés dans la poétique et les collaborations entre poètes et cinéastes. Un élément important de ces travaux est la mise en avant de l'importance du cinéma, jusque-là négligée par la recherche en poésie.

Daniel Kane utilise l'expression « conversation » pour décrire la relation entre cinéastes et poètes, car dans chaque cas, à côté des ressemblances de l'ordre de la poétique, il est question de travail en commun et d'amitié entre auteurs et artistes. Cette expression s'étend au travail de

Susan McCabe qui servait de modèle pour Kane⁶² car, comme nous le verrons, elle met en lien œuvres poétiques et filmiques parues dans le même contexte, à l'époque du cinéma muet, en établissant un dialogue entre elles. François Bovier se concentre sur la même époque que McCabe, mais en se focalisant sur le travail d'un groupe spécifique, le groupe Pool, plus particulièrement sur l'évolution de l'écriture de H. D., que sa pratique de cinéma transforme.

Ces trois études croisées de films et de poèmes sont légèrement différentes dans leurs méthodes. McCabe travaille sur quatre poètes modernistes, en choisissant un axe bien précis, la psychanalyse et la représentation cinématographique du corps, tandis que Kane ne détermine pas de thématique et traite un corpus plus étendu. Il s'agit de huit « conversations » entre deux ou trois poètes et cinéastes à chaque fois, tous pouvant être qualifiés d'auteurs expérimentaux. Le livre de François Bovier comprend des étapes différentes, étant initialement une thèse : l'histoire du groupe Pool, les théories poétiques de l'image dans la poésie américaine dans les années 1910, et deux études de cas, le film auquel H. D. a participé et la poésie qui résulte de cette expérience.

1.2.1 We Saw the Light

Dans son introduction, Kane précise la raison principale qui l'a poussé à faire cette recherche : selon la fameuse anthologie de Donald Allen, *The New American Poetry* (1960), anthologie qui a été fondatrice pour le champ de la poésie expérimentale américaine des années 1950/1960, l'histoire littéraire ne prend pas en compte le cinéma expérimental et l'influence qu'il a eue sur la poésie américaine. On fait souvent l'impasse sur ces liens nombreux et profonds qui ont nourri le dialogue entre les deux arts⁶³. Comme cette poésie, ce cinéma se définit contre le *mainstream*, et il porte plusieurs noms : « *underground* », « avant-garde », « personnel », « poétique », « indépendant », et « nouveau cinéma américain⁶⁴ » qui ne sont pas exactement synonymes, mais ont tous été en usage.

Après un rapide retour vers les années 1940, l'auteur se concentre sur les « conversations » entre des poètes et des cinéastes qui ont lieu principalement dans les années 1950 et 1960. Certains dialogues, comme ceux de John Ashbery et Rudy Burckhardt, durent encore plus longtemps. Kane prend pour objet des poètes associés à trois grands courants de la poésie américaine, le Black Mountain College, l'École de New York et la poésie *beat*. Dans la conclusion, l'auteur reproduit un entretien entre une poète et une cinéaste américaines

⁶² Daniel Kane, *We Saw the Light. Conversations Between the New American Cinema and Poetry*, Iowa, University of Iowa Press, 2009.

⁶³ *Ibid.*, p. 1.

⁶⁴ *Ibid.*

contemporaines, Lisa Jarnot et Jennifer Reeves, qui sont les seules femmes parmi les auteurs étudiés dans ce livre, dont le film se situe dans l'extrême contemporain, en prolongation des études précédentes.

Le mot « conversation » est aussi à prendre littéralement, car dans chaque cas, il s'agit de liens amicaux qui aboutissent à un travail en commun ou à un échange d'idées. Pour donner un exemple, Robert Duncan et Kenneth Anger échangent des lettres sur les films d'Anger, qui influencent l'écriture de Duncan, ainsi que des films d'autres cinéastes comme James Broughton ou Stan Brakhage avec leur « représentation[s] d'une sexualité libérée », en aidant Duncan par exemple à se libérer de son « censeur hypercritique⁶⁵ ». Kane détermine des liens plus précis encore, notamment l'intérêt pour le sacré et la magie que le poète et Anger partagent, qu'il analyse en particulier dans le poème « The Torso, *Passages 18* » de Duncan en regard du film *Fireworks* (1947) d'Anger qui dialoguent thématiquement⁶⁶. Outre l'influence du cinéma sur le poète, Daniel Kane discute d'autres types d'échanges, certes moins nombreux, par exemple les films de Rudy Burckhardt, dont certains contiennent des poèmes. Il traite notamment d'*Ostensibly* (1989), réalisé à partir du poème du même titre de John Ashbery. Le poète lit lui-même son texte dans le film, en analysant la position de spectateur que le sujet poétique d'« *Ostensibly* » adopte. Les références au mouvement que le poème contient et les fluctuations entre « la matérialité autotélique et une signification stable⁶⁷ » font dialoguer l'écriture d'Ashbery avec le style du film de Burckhardt.

Le livre de Daniel Kane fournit des analyses profondes de rapports entre poésie et cinéma expérimental, en privilégiant l'étude des textes littéraires à la lumière du cinéma, et non pas l'inverse. L'histoire de cette relation que Kane esquisse à partir de Kenneth Anger à Stan Brakhage et à Andy Warhol en passant par Rudy Burckhardt et sa collaboration avec John Ashbery, constitue selon lui un parallèle à l'impersonnalisation, à la réduction progressive de la subjectivité, qu'on observe de manière de plus en plus marquée, à propos de ces œuvres poétiques et cinématographiques. Comme l'auteur le formule, le point central de l'évolution qu'il décrit est à la fois « la prise de conscience de plus en plus claire et la mise en œuvre du concept d'un moi envisagé dans sa contingence et sa relativité et s'éloignant de la représentation métaphysique de l'identité subjective⁶⁸. » Ce « mouvement menant d'une subjectivité intense,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 182 : « autotelic materiality and stable signification ».

⁶⁸ *Ibid.*, p. 3 : « a growing awareness and enacting of the very concept of a centered self as contingent, arguable, veering dramatically away from a metaphysical rendering of selfhood. »

voire mystique, à une dispersion et à un jeu glorieux et puissants [...] est au fondement⁶⁹ » de son approche.

Daniel Kane présente des poètes importants des années 1950/1960, mais à part les deux autrices interviewées à la fin, il ne prend pas d'exemples de poètes ou cinéastes femmes. C'est sans doute dû en partie au milieu sur lequel il travaille, composé en majorité d'auteurs masculins homosexuels, comme l'École de New York⁷⁰. Comme lui-même le note, cette lacune appelle à la nécessité d'un travail sur les femmes cinéastes et poètes, comme Abigail Child, et sur les décennies suivantes dans lesquelles de nouvelles conversations ont lieu.

1.2.2 Cinematic Modernism

La mise en dialogue de films et de poèmes apparente certes le livre de Daniel Kane à celui de Susan McCabe, mais la chercheuse souligne une circonstance historique du cinéma : celui-ci apparaît en même temps que la psychanalyse, et son dispositif figure souvent des processus psychanalytiques. Comme Jacques Derrida l'indique, de « nombreux phénomènes liés à la projection, au spectacle, à la perception de ce spectacle, possèdent des équivalents psychanalytiques⁷¹ ».

Susan McCabe insiste sur l'importance de ce parallèle⁷² qui est le point de départ de son argumentation. Dans *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*, elle étudie principalement des textes de quatre poètes modernistes américains, Gertrude Stein, H. D., William Carlos Williams et Marianne Moore, en les interprétant dans le contexte du cinéma muet, en les mettant en lien aux films de Charlie Chaplin, Germaine Dulac ou Man Ray.

L'autrice affirme d'abord que le cinéma a introduit une image du corps jusque-là inconnue. On pense ici à l'essai fameux de Walter Benjamin sur la reproductibilité technique, dans lequel le philosophe donne pour cause de la perte d'aura des acteurs de cinéma le fait que leur corps ne soit pas montré en entier sur l'écran⁷³. Selon Susan McCabe, cette représentation du corps au cinéma a dû fasciner les poètes⁷⁴, car le film de cinéma permet d'approcher au plus près les gestes et les expressions, c'est-à-dire, un « corps "vécu" » (« lived » body). Ensuite, la

⁶⁹ *Ibid.* : « It is this movement from an intense even mystical subjectivity to a gloriously powerful diffuseness and play that forms the basis [for the story I tell here]. »

⁷⁰ On peut cependant noter qu'un travail important a été réalisé dans les dernières années pour remettre sur le devant de la scène des autrices beat, comme Diane Di Prima, Joanne Kyger, Anne Waldman. Voir Brenda Knight, *Women of the Beat Generation. The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*, Berkeley, Conari Press, 1996.

⁷¹ Jacques Derrida [entretiens avec], « Le cinéma des fantômes », *Cahiers du cinéma*, n° 556, 2001, p. 77.

⁷² Susan McCabe, *op. cit.*, p. 4.

⁷³ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Essais II. (1935–1940)*, trad. Maurice Gandillac, Paris, Denoël, 1971-1983, p. 108.

⁷⁴ Susan McCabe, *op. cit.*, p. 1.

projection « pouvait répéter sans fin le présent temporel⁷⁵ », créant un sentiment d'immédiateté. Ainsi, dans le septième art, un débat a pris forme sur les « conjonctions instables entre le cerveau et le corps percevant⁷⁶ ».

McCabe choisit les quatre poètes évoqués plus haut, car à la différence d'auteurs aussi importants que T. S. Eliot ou Ezra Pound, dont les poèmes, selon elle, sont écrits d'une façon cinématique, « distancient les corps cinématiques que leurs textes fissurés évoquent⁷⁷ », celles et celui qu'elle choisit unissent les perspectives cinématographique et psychanalytique dans leur écriture. Ces deux aspects coexistent à travers l'intérêt que les poètes portent à l'hystérie, car les représentations du corps hystérique ont permis aux modernistes, tant écrivains que cinéastes, de « projeter et reconstruire leurs corps fragmentés⁷⁸ ». L'autrice étudie par exemple Stein à travers *Emak Bakia* de Man Ray ainsi qu'à travers la figure de Chaplin burlesque. Sa conception de l'hystérie comme mouvement mécanique et « circumambulatoire » se retrouve dans la gestuelle de Charlot et le genre du *slapstick*⁷⁹. Le deuxième parallèle est établi entre Man Ray et Stein : le film *Emak Bakia* de Man Ray ayant donné lieu à un texte de l'artiste, publié en regard de « Mrs. Emerson » de Stein dans la revue *Close Up*⁸⁰. Ces textes se rapprochent par leur caractère anti-narratif⁸¹, par la négation d'un « égo corporel stable⁸² », par la présence des corps disloqués, qui sont comme les figures d'hystériques et d'automates que Stein étudiait⁸³ et par une circularité non-intentionnelle (*non-purpose circularity*⁸⁴).

En somme, il s'agit d'un travail de mise en parallèle entre des films et des œuvres littéraires par le biais de la représentation fragmentée des corps et de l'hystérie, et les analyses ne s'appuient pas nécessairement sur des liens génétiques entre film et texte – sauf dans le cas de H. D. qui a joué dans *Borderline* (1930) de Kenneth Macpherson –, mais elles les placent dans le contexte culturel et historique des années 1920, époque travaillée par le souvenir de la première guerre mondiale, la fascination du cinéma et la théorie et la pratique de la psychanalyse.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 3 : « film showed that the temporal present could be endlessly repeated ».

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 13 : « [T]hese poets write cinematically, and at the same time, but distance the cinematic bodies their fissured texts invoke. »

⁷⁸ *Ibid.* : « project, and reconstruct their fragmented bodies ».

⁷⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

⁸² *Ibid.*, p. 67.

⁸³ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 87.

1.2.3 H. D. et le groupe Pool

Contrairement à McCabe, François Bovier rend compte de liens plus étroits entre poésie et cinéma, dans son *H. D. et le groupe Pool. Des avant-gardes littéraires au cinéma « visionnaire »*. Ce livre concerne la même époque que *Cinematic Modernism*, mais il se concentre sur le groupe Pool, composé de la poète américaine H. D. et des poètes britanniques Bryher et Kenneth Macpherson. Ce groupe littéraire a dirigé une revue cinématographique, *Close Up*, et a fait un film, *Borderline*. Ainsi leur pratique et leurs réflexions sur le cinéma ont travaillé leur écriture.

Bovier prend une position opposée à celle de McCabe. Il veut éviter de « présupposer le cinéma comme catégorie *a priori* qui relie la psychanalyse et la littérature⁸⁵ », et continue par l'affirmation que H. D. ne développe une écriture cinématographique qu'après avoir pratiqué le cinéma⁸⁶. Cette observation me semble fondamentale, car la pratique personnelle de cette autrice signifie son investissement. Son contact avec l'autre médium a pu être intégré aux techniques de composition. Ainsi, le caractère cinématographique ne sera pas seulement une métaphore, productive quoique parfois floue, mais les deux formes de création se rejoignent visiblement. Malgré tout, il faut noter que même si Bovier se concentre sur d'autres interprétations que le corps hystérique vu au cinéma, il ne met pas de côté les liens entre cinéma, psychanalyse et psychologie dans l'étude de cette période. Il fait référence à des écrits de psychanalystes et à des analyses littéraires utilisant la psychanalyse, dans la revue *Close Up*, pour ensuite traiter des théories féministes de Dorothy Miller Richardson. Cette théoricienne voit le cinéma muet notamment comme une « technologie d'oubli, suspension de la connaissance et de la conscience du spectateur », surtout pour les femmes au foyer⁸⁷, et à l'opposé, le sonore sera d'après elle le médium de « l'ordre patriarcal⁸⁸ » qui force sa voix sur la moitié « "silencieuse de l'humanité⁸⁹" ». François Bovier analyse essentiellement l'usage de la psychanalyse et du cinéma de H. D. par le caractère visionnaire de l'écriture.

H. D. et le groupe Pool privilégie d'autres axes d'analyse que l'étude des influences mutuelles entre littérature, film et psychanalyse. Après avoir placé le groupe Pool dans le contexte de son milieu culturel par leur travail de revue et leur implication dans la vie littéraire et cinématographique, Bovier continue par la présentation des théories de l'image des avant-gardes anglo-américaines à partir des années 1910, ce qui lui servira également comme

⁸⁵ François Bovier, *H. D. et le group Pool*, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 360.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 370.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 371.

fondement pour l'étude de l'écriture de H. D. L'auteur montre comment l'image, dans les écrits de Pound sur la méthode idéogrammatique, dans ses théories poétiques qui suivent, ainsi que dans l'étude d'Ernest Fenollosa sur l'écriture chinoise, se transforme chez H. D. Pour Bovier, la poète ne suit ni l'Imagisme, qui introduit une équivalence entre image et poème⁹⁰, ni la théorie de la méthode idéogrammatique dans laquelle l'idéogramme est vu comme langage motivé et codé dont « [l]es signes conservent la trace de leur origine étymologique qui repos[e] sur l'adéquation entre la représentation graphique et l'expression d'une idée⁹¹ ». L'autrice, quant à elle, propose « un modèle mentaliste qui fait fond sur l'abstraction des signes⁹² » que nous pouvons lire par « un système de codification dynamique et ouvert qui se repose sur l'interaction entre le scripteur (rôle du voyant) et le lecteur (position de l'interprétant⁹³) ». H. D. remplace le rapport savant et figé par un dialogue visé entre lecteur-rice et poète dans l'écriture et la lecture, mais ce dialogue conserve le moment de l'abstraction de ce qui est dit⁹⁴. En formant sa conception, « H. D. abolit la distinction entre la perception objective du monde et la projection subjective d'une image mentale⁹⁵ », en établissant une métaphore cinématographique par le geste de la projection. Ce geste est en rapport avec le fait qu'il existe « un mythe expressif d'une écriture hiéroglyphique⁹⁶ » dans les années 1910 auquel le cinéma est associé. Cette écriture servira également pour H. D. à « traduire les images visionnaires à l'instar de la psychanalyse sur un plan plus rationnel⁹⁷ ». L'auteur en conclut que « le cinéma, à travers le mécanisme de défilement discontinu des photogrammes et des coupes entre les plans lors du visionnement, permet de dynamiser l'image poétique⁹⁸ ». En somme, le cinéma sert de technique de composition pour H. D. et de manière de voir. Pour combler leur rapport au cinéma, H. D. et Macpherson retrouvent le modèle hiéroglyphique en la polysémie du cinéma – ce modèle, qui décrit le montage par le terme de l'écriture hiéroglyphique, vient d'Eisenstein, poursuivant des études semblables à Pound et Fenollosa à la même époque⁹⁹ – à la différence d'autres arts¹⁰⁰. La polysémie caractérise certains textes de H. D. à la manière d'un montage. François Bovier prend pour exemple le poème « Sea Rose » et ses connotations par homophonie

⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁹¹ *Ibid.*, p. 87.

⁹² *Ibid.*, p. 120.

⁹³ *Ibid.*, p. 121.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 337.

« "see rose", "sea rows", "sea (a)rose" et "zeroes"¹⁰¹ ». Dans les œuvres de H.D., les techniques de montage sont présentes à plusieurs niveaux. Le livre de Bovier se concentre tout particulièrement sur le montage dans les petites articulations de la langue, notamment les phonèmes. Bovier nomme la technique un « montage phonotextuel¹⁰² ». « Montage », car il opère à la manière du « montage intellectuel » d'Eisenstein, et « phonotextuel », car ses éléments appartiennent au niveau syntagmatique ; ils peuvent notamment se trouver à l'intérieur d'un mot, ou même entre plusieurs mots qui s'enchaînent, et ainsi ces éléments produisent des glissements entre plusieurs sens, sans nous obliger à choisir dès le départ la signification définitive, de la même manière que dans la théorie d'Eisenstein¹⁰³. Il s'agit bien ici, pour reprendre la terminologie de Benveniste, d'une « homologie » entre systèmes de signes, sur le plan formel.

François Bovier présente donc des liens complexes et nombreux entre le cinéma et l'écriture du groupe Pool, ainsi qu'à propos d'autres auteurs modernistes anglo-américains, de Pound à Stein en passant par Zukofsky, ou encore le Britannique Robert Herring. Ces auteurs vont de la théorisation à travers la pratique du cinéma vers une écriture cinématographique au-delà d'un sens métaphorique. En somme, il présente un rapport fondamental entre les deux. Cet ouvrage est également précieux en ce qu'il inclut la question de l'image cinématographique dans une discussion de l'image poétique de l'époque, ce qui est également une voie possible dans l'étude des auteur-rices de mon corpus. De la même manière la réflexion sur la métaphore de la projection du point de vue psychanalytique, et comme manière de voir pour H.D., est un motif auxquels certain-es auteur-rices contemporain-es ont recours.

L'émergence contemporaine de l'étude des liens entre poésie et cinéma est remarquable, dès lors qu'on considère que ces livres sont pour la plupart récents, ayant tous été publiés au XXI^e siècle. Seul le livre de Goldstein a été publié dans les années 1990, et un grand nombre d'entre eux l'ont été autour de 2010. Ce phénomène peut être tout simplement le résultat de la distance que nous avons vis-à-vis de cette époque, mais également celui de l'intérêt renouvelé pour les travaux pluridisciplinaires, dans un quotidien constamment entouré d'images et de sons.

Comme on l'a vu, la période des avant-gardes historiques est l'une des plus florissantes. Elle commence à donner lieu à des recherches approfondies qui font ressortir des points

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 478-479.

¹⁰² *Ibid.*, p. 478.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 479.

caractéristiques à la fois de l'époque et du rapport au cinéma, comme l'importance de la psychanalyse et les différents usages que les textes en font. Le domaine des États-Unis, pays du cinéma s'il en est, est doublement concerné à cause de l'importance de cette industrie, ainsi que du développement du cinéma expérimental jusqu'à nos jours – qu'on pourrait également compléter depuis avec une distinction entre le cinéma d'auteur et le cinéma indépendant. Après une période de relatif manque d'intérêt pour le cinéma, la poésie française change avec l'arrivée de la génération de Cadiot et Alferi, soit le début de la période que notre travail envisage. En ce qui concerne les travaux sur le contemporain, un certain nombre d'auteur-rices de mon corpus font l'objet d'articles ou de chapitres de thèses. C'est le cas de Hejinian, de Hocquard, d'Alferi, et de Cadiot. D'autres, par contre, comme Cole Swensen, Liliane Giraudon ou Caroline Dubois sont très peu ou ne sont pas du tout étudié-es par la critique universitaire ; il y a ainsi un véritable travail de recherche à mener par rapport à cette époque.

2. Cinépoésie – est-ce un genre ?

Quelques-uns des ouvrages sur la relation entre cinéma et poésie cherchent un terme général pour décrire la thématique cinématographique marquante des œuvres poétiques qu'ils étudient. Tel est *Cinepoetry* de Christophe Wall-Romana, et on peut également penser au collectif *Cinématismes* dirigé par Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget, même si ce dernier ouvrage traite de la littérature en général, et comporte presque exclusivement des exemples issus de romans et de récits.

2.1 *Cinepoetry*

Cinepoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry (2013) de Christophe Wall-Romana se donne pour objectif de dessiner l'histoire des rapports entre la poésie française et le cinéma dès les débuts jusqu'au moment contemporain. L'auteur vise à démontrer que la poésie française a été largement influencée par le cinéma depuis la naissance du septième art. Il cherche à savoir ce qu'une poésie « filmique » peut vouloir dire, et finalement, il propose de tirer les conclusions historiques et théoriques de ces pratiques intermédiaires (*cross-medial practices*¹⁰⁴) qui produisent, selon lui, de la « cinépoésie¹⁰⁵ ». Il définit cette notion comme un sous-genre de la poésie française qui aurait été présent tout au long de l'histoire littéraire française dès le précinéma, en passant par l'arrivée du cinéma jusqu'à nos jours.

La « cinépoésie » serait le moment où poésie et cinéma se rencontrent, sous plusieurs formes. Pour théoriser ce rapport, il s'appuie sur un livre du cinéaste et théoricien français Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (1921). Le réalisateur-théoricien énumère des points de similarité entre la poésie moderne et le cinéma, sept « homologues réciproques » comme Wall-Romana les appelle. Dans l'ordre donné par Epstein, ce sont : les esthétiques de proximité, de suggestion, de succession, de rapidité mentale, de sensualité, de métaphores et de l'éphémère¹⁰⁶. Le théoricien mentionne à chaque fois un exemple poétique et un exemple cinématographique. Comme Wall-Romana le montre, le livre d'Epstein est en soi une œuvre de « cinépoésie » qui associe le vers libre et la poésie visuelle. Le réalisateur lui-même n'utilise pas l'expression de « cinépoésie » : aussi Wall-Romana la met-elle en lien avec son usage des mots « surréel » et « surréalisme » – à l'époque, André

¹⁰⁴ Christophe Wall-Romana, *Cinepoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2013, p. 1.

¹⁰⁵ Je traduis les expressions de *cinepoetry* et de *cinepoem* qui ont leur calque complètement intelligible en français. Wall-Romana donne à ces mots un usage particulier, activé dans sa théorie et son histoire littéraire : il l'applique à des objets divers, dans le but d'en forger un véritable genre, et avant la publication de ce livre, « cinépoème » était déjà d'usage pour quelques films surréalistes et pour les cinépoèmes de Pierre Alferi.

¹⁰⁶ Christophe Wall-Romana, *Cinepoetry*, *op. cit.*, p. 122-123.

Breton ne se les est pas encore appropriés – qui, pour le chercheur américain, répondent à « cet horizon intermédial de cinépoésie¹⁰⁷ ». Pour Epstein, « ici et là, toutes les images [poétiques] se projettent sur un seul plan intellectuel¹⁰⁸ », ce que Wall-Romana interprète comme « la nouvelle condition d'opération de la poésie¹⁰⁹ » – une projection intérieure.

Cinepoetry discute des questions relevant de plans divers du cinéma et du médium filmique, dans leur relation à la poésie. Tels sont le médium du film, l'écriture par le film, la perception, la médialité, le visionnage, l'imaginaire, en embrassant une longue période, en commençant par Mallarmé et en arrivant jusqu'aux années 2000, traitant ainsi de nombreux auteurs. Si la cinépoésie est présente à toutes les époques, certaines périodes sont plus saillantes. Plusieurs chapitres sont consacrés aux avant-gardes françaises (au surréalisme et au lettrisme), et une plus petite proportion concerne les années 1960/1970 : Wall-Romana s'intéresse principalement à trois auteurs dont un poète guadeloupéen, Max Jeanne, puis Maurice Roche et Nelly Kaplan. Les passages sur la poésie contemporaine regorgent d'exemples sans que l'auteur puisse entrer dans l'analyse de ces textes. Cette monographie peut ainsi servir de point de départ d'une recherche sur une période de temps plus restreinte. Sa conclusion « The Film to Come in Contemporary Poetry » m'avait été très utile pour construire le corpus de poésie après les années 1990 dans mon mémoire¹¹⁰ de Master 2.

Dans son introduction, Wall-Romana formule une certaine fragilité de la notion qu'il élabore : il parle du « caractère paradoxal de la cinépoésie », en disant que « ce n'est ni une forme ni un mouvement ni un projet poétique¹¹¹ ». C'est pour cette raison que je choisirai plutôt de parler d'un phénomène, d'un intérêt cinématographique dans l'écriture qui apparaît sous forme de poétiques filmiques, terme que j'utilise au pluriel pour souligner sa multiplicité selon les œuvres. Le choix de Wall-Romana est certes plus audacieux, mais son résultat est une construction, bien que ce soit une très belle construction. L'idée est très originale, c'est comme si l'auteur voulait donner un nom à une cinéphilie intégrée dans l'écriture qui la travaille. Mais les objets littéraires, issus d'une période aussi longue, ne se laissent pas appréhender de la même façon dans la continuité sans quelques difficultés, notamment à cause de leur hétérogénéité. Car

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 122. Insertion par Wall-Romana : « All the images [of poetry] project themselves on the intellectual plane. » L'auteur cite le réalisateur. Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence. Lettre de Blaise Cendrars*, Paris, Audin et Cie, 1921, p. 209.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Zsófia Szatmári, « L'influence du cinéma sur la poésie française contemporaine », [mémoire de Master 2, sous la direction de M. Michel Murat, soutenue le 17 juin 2015 à l'Université Sorbonne Paris IV], sur les auteurs-rices suivant-es : Pierre Alferi, Olivier Cadiot, Ariane Dreyfus, Caroline Dubois, Rémi Froger, Jérôme Game, Anne Portugal, Nathalie Quintane.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 4.

à chaque moment, son objet garde un flou, il changera non seulement parce qu'il s'agira d'un poème écrit dans un autre contexte littéraire, mais parce que le cinéma change aussi, et les rapports se modifient considérablement : la fabrication des films, les circonstances de visionnage et l'attitude des spectateurs, et plus généralement, la place du cinéma dans la culture, sans parler de l'avènement de nouveaux médiums tels que la télévision, la vidéo, ainsi que toutes les nouvelles formes de visionnage d'images mouvantes – sur des appareils plus petits, privés, comme les téléphones, les tablettes. Ces changements peuvent-ils encore répondre au terme de cinéma ? Ou si on ne garde que le préfixe « ciné- », comme le fait Wall-Romana, n'y a-t-il pas le risque de tout ramener à l'idée du mouvement ?

2.2 Cinématisme et ouvrages collectifs sur la littérature et le cinéma

Une autre approche possible de la relation entre l'écriture et le film se dégage de la méthode d'analyse de Sergueï Eisenstein, nommée postérieurement « cinématisme ». Pour le réalisateur soviétique, « la méthode du cinéma est une magnifique vitre par laquelle la méthode de chacun des arts est visible¹¹² ». En référence à cette technique, le volume *Cinématismes*¹¹³ réunit des textes qui observent le caractère cinématographique d'un texte. À part la présentation de cette théorie du cinéaste soviétique, les textes de cet ouvrage collectif interprètent la littérature à travers le cinéma, comme le titre le suggère, car les « cinématismes » sont « l'ensemble de nouveaux moyens d'analyse et d'interprétation fournis par le cinéma¹¹⁴ ». L'étude de Marie Bouchet sur l'écriture cinématographique de Nabokov a particulièrement retenu notre attention. Selon l'autrice, Nabokov suit une technique différente de ce que nous lisons chez d'autres écrivains : le caractère cinématographique de son roman *Lolita* se réalise par un effet de cinéma total. Le texte vise plusieurs sens du/de la lecteur-riche : la vue, l'ouïe, un effet de mouvement¹¹⁵. Cet effet filmique peut être mis en parallèle avec certains livres d'Olivier Cadiot (*Fairy queen* et *Le Retour définitif et durable de l'être aimé*¹¹⁶), dans la mesure où les deux auteurs visent un

¹¹² Sergueï M. Eisenstein, *Cinématismes*, trad. du russe, de l'allemand et de l'anglais Valérie Pozner, Elena Rolland, Anne Zouboff, Danièle Huillet et François Albera, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 12.

¹¹³ Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget, *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2012.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁵ Marie Bouchet, « "L'image-mouvement" nabokovienne : paradoxes de l'écriture cinématique à travers l'étude d'œuvres de Vladimir Nabokov », in Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (dir.), *Cinématismes, op. cit.*, p. 298.

¹¹⁶ Voir Michel Gauthier, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Dijon, Les Presses du réel, 2004, p. 63-65 sur *Le Retour définitif et durable de l'être aimé*, et Zsófia Szatmári, « Quand écrire la vitesse fait son cinéma : *Fairy queen* d'Olivier Cadiot », in Timea Gyimesi et Géza Szász (dir.), *Vitesse–Attention–Perception*, Szeged, JATEPress, 2018, p. 239-250.

effet général d'écriture filmique, qu'ils cherchent à obtenir par des moyens stylistiques différents.

Ce volume donne l'occasion de mentionner d'autres ouvrages collectifs qui, s'organisant autour de la relation entre cinéma et littérature, s'intéressent principalement au roman, plus précisément souvent à la question de l'adaptation. Seuls quelques ouvrages contiennent des passages consacrés à des poètes qui travaillent sur le film.

Les deux tomes de *Cinéma et littérature. Le grand jeu*¹¹⁷, consacrés majoritairement à la littérature et au cinéma français, réunissent surtout des textes d'universitaires, mais aussi ceux d'écrivains. Seules trois études sur une quarantaine portent sur des œuvres poétiques : celles de Pierre Alferi, de Paul Celan et de Danielle Collobert. Il se dégage donc trois cas bien différents ici, car ces poètes sont d'appartenance et de générations différentes : Alferi est un poète et écrivain cinéophile¹¹⁸ dont plusieurs œuvres sont en rapport avec le cinéma, dans leur thématique et leur poétique, ou certaines même dans leur forme, comme nous le verrons dans le chapitre V. L'article sur Celan¹¹⁹ parle de la cinéphilie du poète, autour de son poème « Playtime » qui thématise le film homonyme de Jacques Tati. Le troisième article étudie la manière dont l'écriture de Danielle Collobert¹²⁰ – autrice d'une génération située entre Celan et Alferi –, inclut le cinéma qui médiatise ainsi la perception du corps. L'approche adoptée par cet article et cet usage du cinéma rappellent l'analyse des avant-gardes dans le livre de Susan McCabe. De la même manière, le peu d'intérêt porté à la poésie est sensible dans *Littérature et cinéma en miroir*¹²¹. Une seule étude figure sur la représentation du bruit de la pluie dans le cinéma et la poésie française, avec des textes et films très hétérogènes, « Les Djinns » de Victor Hugo et « Il pleut » de Raymond Queneau du côté de la poésie et des films comme *Trafic* de Jacques Tati et *Match Point* de Woody Allen¹²².

¹¹⁷ Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & Littérature. Le grand jeu*, Le Havre, L'Incidence, 2010, et *Cinéma & Littérature. Le grand jeu*, 2, Le Havre, L'Incidence, 2011.

¹¹⁸ Agnès Disson, « Comme au cinéma, façonner des minutes réelles », in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & Littérature. Le grand jeu*, op. cit., p. 251-260. L'article a été déjà publié : Agnès Disson, « Façonner des minutes réelles », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, septembre 2005, p. 257-263.

¹¹⁹ Frédéric Martereau, « Persévérer dans l'humain. Autour du poème "Playtime" de Celan », in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, 2, op. cit., p. 123-155.

¹²⁰ Christophe Wall-Romana, « Danielle Collobert. "Aux environs d'un film" », in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, 2, op. cit., p. 107-121.

¹²¹ Sylvain Dreyer (dir.), *Littérature et cinéma en miroir*, Pau, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Ardour, 2013.

¹²² Vanessa Loubet-Poëtte, « Pour une poésie du bruit et du bruissement, le thème de la pluie », in Sylvain Dreyer (dir.), op. cit., p. 99-110.

*Le Cinéma de la littérature*¹²³ (2017) attire l'attention sur la variété des formes de rencontres entre cinéma et littérature : l'adaptation, la novellisation, les scénarios illustrés, le roman-photo. Le volume étudie également l'écriture cinématographique par différentes techniques dont la présentation du mouvement ou le montage. Nancy Murzilli étudie le fonctionnement de la transmédiabilité, par lequel sont mis en tension deux médiums, dans les œuvres de Pierre Alferi, d'Olivia Rosenthal et de Jérôme Game. Marie Martin prend pour objet *Flip-Book* de ce dernier auteur qu'elle voit comme un « petit cinéma portatif¹²⁴ ». Fabien Gris quant à lui aborde les rapports cinéma-littérature sous l'angle de son rôle culturel, par un usage de références cinématographiques connues en tant que « légendes ».

Un autre volume sur les relations entre cinéma et littérature a retenu notre attention : les études réunies par Marie Martin sous le titre de *Cinéma, littérature : projections*¹²⁵ (2015). Elles se concentrent sur le motif et le dispositif de la projection, que la chercheuse définit ainsi dans le cadre du cinéma : « un mécanisme de reconfiguration d'images et de sons par transport lumineux (I) qui, au niveau pragmatique, réalise l'immersion du spectateur (II) et organise une levée d'images visibles et mentales articulant le Réel et le symbolique (III¹²⁶) ». Dans l'usage des études du volume, la projection est à comprendre comme « processus créatif d'interaction et d'écart entre un spectateur et une image, qu'il soit mécaniquement produit dans une salle de cinéma ou poétiquement recréé par certains dispositifs d'écriture¹²⁷ ». Le volume donne une place particulière aux œuvres de Pierre Alferi, qui sont discutées dans trois contributions ; de plus, un dessin de l'auteur est choisi pour la couverture du livre. Les articles du volume se concentrent sur des formes narratives, par exemple sur une œuvre de l'écrivaine-cinéaste Marguerite Duras, des articles thématiques comme la projection et le trauma à travers des films et de récits comme le fait Marie Martin, des « adaptations secrètes » entre les œuvres de Georges Simenon et le cinéma de Claude Chabrol. Une contribution traite en partie la poésie d'Alferi, « "L'histoire fut suspendue mais se poursuit ailleurs" : recyclage des films, projections des phrases chez Pierre Alferi » de Pierre Echinard-Garin¹²⁸. L'étude parcourt les œuvres d'Alferi à partir des livres de poésie, en passant par *Le Cinéma des familles* jusqu'aux « films

¹²³ Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017.

¹²⁴ Marie Martin, « L'écriture et la projection : le petit cinéma portatif de Jérôme Game », in Jean Cléder et Frank Wagner, *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 251-265.

¹²⁵ Marie Martin (dir.), *Cinéma, littérature : projections*, études réunies et présentées par Marie Martin, dir. Stéphane Bikialo, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Pierre Echinard-Garin, « "L'histoire fut suspendue mais se poursuit ailleurs" : recyclage des films, projections des phrases chez Pierre Alferi », in Marie Martin (dir.), *Cinéma, littérature : projections*, op. cit., p. 135-156.

parlants », en écartant les cinépoèmes, car ceux-là n'établissent pas de lien avec des films précis.

Parmi les publications les plus récentes, nous nous concentrons sur *Poésie-traduction-cinéma*¹²⁹ (2018), sous la direction de Vincent Dussol et Adriana Şerban. Ce volume choisit l'angle plus restreint de la traduction dans l'étude des relations entre poésie et cinéma, même si l'acception du mot est large. Cela comprend le plurilinguisme dans les œuvres multimédia – comme dans l'article de Zoë Skoulding sur Caroline Bergvall¹³⁰ –, mais également le transfert entre les deux médiums, à la manière de la traduction « intersémiotique » de Jakobson¹³¹. Ce collectif étudie et présente des œuvres poétiques, des films et des œuvres hybrides. Vincent Dussol et Adriana Şerban s'appuient sur une idée de William C. Wees à propos du cinéma expérimental américain selon lequel « certains réalisateurs parviennent à une synthèse, riche en associations, connotations et métaphores, que ni le texte verbal, ni le texte visuel ne produiraient séparément¹³² ». Le volume inclut à la fois des articles étudiant plus le cinéma expérimental ou d'autres plus la poésie. François Bovier, dans l'étude comparative de H. D. et du cinéma de Hollis Frampton commence sa réflexion en disant que la traduction en cinéma renvoie d'abord au doublage et au sous-titrage¹³³, mais dans un rapport plus profond, cela peut s'étendre quand « le langage verbal se reconfigure à travers le médium du film, qui s'en trouve radicalement altéré, divisé entre image et verbe¹³⁴ ». La traduction en cela est un « mouvement de transfert de l'image au mot¹³⁵ », ce qui dans l'avant-garde, peut être pris à la lettre – François Bovier cite en exemple *Un chien andalou* de Buñuel et le témoignage de H. D. à propos de *Borderline* de Kenneth Macpherson. Les « films textuels » du cinéaste américain Hollis Frampton montrent le versant opposé du même rapport, puisqu'il inscrit le texte à même l'image. L'auteur résume ainsi : « comme une opération de traduction orientée vers le visible, mais qui peut revêtir deux sens opposés : une dissimulation du texte sous les plans apparents, ou au contraire une affirmation du primat de la lettre avant même tout prise du sens et déploiement de la

¹²⁹ Vincent Dussol et Adriana Şerban (dir.), *Poésie-traduction-cinéma. Poetry-translation-film*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018.

¹³⁰ Zoë Skoulding, « Caroline Bergvall's *Drift*: Subtitles and Sounded Text », in Vincent Dussol, Adriana Şerban (dir.), *op. cit.*, p. 253-267.

¹³¹ Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale, I*, trad. de l'anglais et préf. par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1978-1979, p. 79.

¹³² Vincent Dussol et Adriana Şerban (dir.), *op. cit.*, p. 12. Les auteurs citent : William C. Wees, « Poetry Film » in William C. Wees et Michael Dorland (dir.), *Words and Moving Images. Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television*, Montréal, Mediatexte Publications, 1984, p. 109.

¹³³ François Bovier, « La traduction verbo-iconique dans le cinéma d'avant-garde : de l'écriture "pictographique" de H. D. aux films "textuels" de Hollis Frampton », in Vincent Dussol et Adriana Şerban (dir.), *op. cit.*, p. 49.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 50.

figuration¹³⁶ ». J'ai choisi de présenter cette étude, car elle expose un lien langue-image à première vue complètement différent de ma propre recherche, à travers des œuvres cinématographiques, mais qui investissent pleinement ce rapport. Nous observerons une relation similaire dans un film d'Abigail Child, l'une des œuvres où film et poésie s'entrelacent dans une forme filmique.

2.3 Un « cinématisme » en littérature ?

Jusqu'ici nous avons vu des ouvrages qui cherchaient à donner des interprétations d'œuvres littéraires en tenant compte des réflexions des poètes sur le cinéma, et de leurs pratiques cinématographiques. Je présente dans ce qui suit un travail qui fonctionne dans la direction inverse des précédents, et qui, en cela, est de nature à informer ma propre réflexion. Dans *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma* (2009), Benoît Turquety analyse l'œuvre du couple de cinéastes au prisme de la poésie objectiviste américaine. Nous aurions pu présenter ce livre en relation avec ceux de Susan McCabe et de François Bovier, car les poètes modernistes américain-es (H.D., Williams, Stein, Marianne Moore) que ces auteurs étudient sont en lien direct avec la génération poétique suivante, celle des poètes objectivistes. Or Benoît Turquety se réfère à Pound, dont il présente la méthode idéogrammatique (également étudiée par Bovier), puis il consacre des analyses aux œuvres de Charles Reznikoff et de Louis Zukofsky – y compris au rapport de ce dernier au cinéma. Pour une raison de méthodologie, nous avons opté pour une présentation à part de ce travail : il nous sert en effet de modèle dans son approche.

Benoît Turquety part de la constatation que l'étrangeté des films de ce couple de réalisateurs vient de leur « *objectivité radicale*¹³⁷ ». Il affirme qu'il existe plusieurs sortes d'objectivismes (dans « une communauté de principes¹³⁸ ») dont l'un serait celui de Huillet et Straub qu'il compare principalement aux théories d'Ezra Pound et de Louis Zukofsky. Il en tire la conclusion que le « *A* »-9 de Zukofsky met en œuvre les mêmes techniques que certains films de Huillet et Straub, dont *Moses und Aron*¹³⁹. Ces auteurs ont en commun d'avoir recours à des textes préexistants, et de composer sur plusieurs « niveaux structurels [qui] se superposent¹⁴⁰ » :

[Ces niveaux structurels] produisent du sens (entre autres) par l'interférence mutuelle [...] Le très haut niveau de constructivisme aboutit à ce que, dans l'idéal, les strates jouent entre elles sans l'intervention de l'auteur,

¹³⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹³⁷ Benoît Turquety, *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 10. Souligné par l'auteur.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 535.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 232.

et (donc ?) sans manifestation prédatrice vis-à-vis de chacun des composants de l'œuvre – textes antécédents, langage, choses, etc. Chacun de ces éléments doit garder le plus grand nombre possible de degrés de liberté à l'intérieur de la structure, si « solide » « objectivée ») soit elle. Ceci impose une « pratique généralisée de disjonction¹⁴¹ ».

L'auteur comprend par ces structures les suivantes : « apposition, disjonction, citation, etc., techniques fondées à chaque fois sur une réflexion quant aux problèmes du rapport entre le langage et les choses, l'image et le langage, le langage et le pouvoir, le regard, l'amour et l'art¹⁴² ». Le chercheur en conclut, avec une formulation issue de Zukofsky, que « le projet de Huillet et Straub [consiste à] rejeter le mirage, s'acharner sur le détail de ce qui est vu, penser avec les choses telles qu'elles existent, enfin de donner à l'ensemble un mouvement qui relève du musical¹⁴³ », et « chercher des moyens de construire des œuvres dans lesquelles les objets filmés resteraient au moins fuyants, au mieux libres d'emprise¹⁴⁴ ». Selon Benoît Turquety, Zukofsky est exemplaire d'un « rapport non prédateur », qui chez Huillet et Straub, « va engendrer un principe d'action différentielle : puisque les procédés sont employés sans intentions [...], alors tout un ensemble de leurs effets apparaît par différence¹⁴⁵ ». Il conclut sur le caractère perfectionniste¹⁴⁶, dense (par sa « dimension verticale¹⁴⁷ »), déssubjectivé¹⁴⁸ et politique¹⁴⁹ de la poétique du couple de cinéastes, dont le travail se trouve en rapport avec d'autres objectivistes par « une communauté de principes¹⁵⁰ ».

Sa méthode de travail, consistant à partir d'une théorie littéraire pour analyser des films, est l'équivalent en littérature de ce qu'on a appelé « cinématisme » à propos d'Eisenstein, ce qui, comme nous venons de le voir, est un moyen d'analyse par le cinéma¹⁵¹, appliquant des catégories du cinéma à d'autres arts. Même si nous pouvons dire que les analyses d'Eisenstein comportent un anachronisme que la recherche universitaire se permet rarement – voir Le Greco comme « le père du montage¹⁵² », car ses tableaux jouent avec la focalisation et les proportions réelles des choses représentées sont modifiées –, l'analyse par les moyens d'un autre art, d'un

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 233.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 527.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 274.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 530.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 528.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 530.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 531.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 534.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 535.

¹⁵¹ Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget, *Cinématismes, op. cit.*, p. 14.

¹⁵² Il en parle dans l'essai intitulé « Le montage vertical ». Serguei M. Eisenstein, *Válogatott tanulmányok*, trad. Ildikó Berkes et Zsuzsa Szilágyi, Budapest, Áron Kiadó, 1998, p. 203.

autre médium ou d'une autre œuvre d'art précise est non seulement possible mais encore elle enrichit et ouvre considérablement la réflexion.

On peut dire que les analyses de Benoît Turquety reposent sur l'idée qu'une poétique ne se restreint pas nécessairement à un médium d'expression, mais qu'elle peut fonctionner dans plusieurs médiums. Son livre montre aussi qu'il est possible de transposer certaines questions de l'un des médiums vers l'autre, ou justement que les questions, comme les méthodes de travail sont intermédiaires. De plus, ces analyses ne se fondent pas seulement sur les caractéristiques formelles d'un médium, ou d'un genre littéraire, mais sur des œuvres singulières. Dans ma recherche, il arrive souvent qu'une référence filmique précise me serve d'outil d'analyse, car elle est partie prise de la poétique filmique qui prend forme dans une œuvre donnée. C'est le cas par exemple chez Emmanuel Hocquard : son usage des énoncés dans *Le Commanditaire* s'est éclairé pour moi, à la lumière de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* et de *Made in USA* de Jean-Luc Godard. Nous sommes conduits vers ce rapport du fait de la référence au film noir qui est faite dans ce livre, ainsi que par le style des photographies de la banlieue prises par Juliette Valéry.

Références à Deleuze et Guattari

Au cours de nos analyses, une chose nous est apparue clairement, qu'on pouvait d'une certaine manière anticiper : l'importance centrale de la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari pour certain-es poètes de notre corpus, Emmanuel Hocquard, Lyn Hejinian, Caroline Dubois et Jérôme Game. Certains concepts-clés de Deleuze et Guattari sont explicitement convoqués, dans leur poétique filmique. Ces concepts sont le mot d'ordre, l'heccéité, la ligne de fuite et le devenir, et le bégaiement. Tous sont créés dans l'ouvrage majeur de ces philosophes, *Mille plateaux*¹⁵³ (l'activité philosophique étant pour Gilles Deleuze création de concepts). Nous y aurons recours. Cependant, nous les appréhenderons sous l'angle de leur fonction heuristique dans la poétique des poètes. Nos auteur-rices ont lu Deleuze, mais l'enjeu n'est pas de voir en quoi ils ou elles sont strictement deleuzien-ennes et guattarien-ennes, au sens philosophique du terme. Ils et elles s'approprient les concepts susnommés, et en font leur propre usage. Dans tous les cas, la perspective est politique : il s'agit de sortir d'une logique de l'identité et de la domination du discours.

Étrangement, ces poètes, en majorité cinéphiles, ne se réfèrent pas directement à la théorie de cinéma de Deleuze ; ils ou elles ne convoquent pas les concepts d'image-mouvement et d'image-temps. Dans les deux volets de *Cinéma*¹⁵⁴, Deleuze établit une typologie des images et des signes cinématographiques, dans leur évolution au cours de l'histoire du cinéma, en s'appuyant sur la sémiologie de Peirce et sur la théorie de l'image de Bergson. Les distinctions de Deleuze sont précises, subtiles, à propos du fonctionnement des images cinématographiques, qu'il classe selon des traits non-linguistiques. Elles ne m'ont pas semblées plus opératoires pour mon propos que les concepts deleuziens explicitement convoqués par les poètes.

¹⁵³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

¹⁵⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, et *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

**CHAPITRE II. L'IMAGE DOCUMENTAIRE ET FILMIQUE DANS DES
ŒUVRES POÉTIQUES DE LYN HEJINIAN, EMMANUEL HOCQUARD ET
COLE SWENSEN**

Les textes poétiques *Le Commanditaire* (1993) d'Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le voyage à Reykjavik* (1997) d'Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *Ten Temporary Sonnets* (2004) de Lyn Hejinian (accompagnés de photogrammes de Peter Hutton), et *Landscapes on a Train* (2015) de Cole Swensen ont une particularité commune : celle d'intégrer des images, qu'on peut qualifier de documentaires, qui ne sont ni échangeables ni supprimables sans perte de sens. Ces images peuvent soit être extraites de films préexistants, soit renvoyer à une idée de film, c'est-à-dire évoquer le mouvement des images cinématographiques, leur continuité, ou encore d'autres aspects du médium filmique, tels que le montage. Elles peuvent être prises indépendamment du texte ou bien en parallèle avec celui-ci, dans le même processus de création. De fait ces œuvres (livre de poésie, séquence de poèmes, vidéo) sont apparentées par un geste d'observation du réel, transposé dans un cadre fictionnel ; observation dont le résultat se concrétise sous la forme non seulement de textes, mais d'un accompagnement de photographies, de photogrammes et de vidéogrammes. L'enregistrement du réel est considéré comme une capacité essentielle du cinéma, dès l'origine – en dépit des difficultés qui se posent dès qu'on veut approfondir cette question. Aussi les œuvres envisagées ici établissent-elles le plus souvent un rapport avec des images selon trois finalités distinctes : documenter le réel pour en produire une copie (Hocquard) ; constituer la matière première d'une modélisation (Hocquard à nouveau) ; construire un regard cinématographique (Swensen). Le cas des *Ten Temporary Sonnets* de Hejinian est spécifique, car le caractère documentaire tient essentiellement à la présence des photogrammes de Hutton, qui représentent ce qu'on pourrait appeler un « démarreur » de l'écriture.

Dans ce chapitre, j'aborderai donc l'aspect documentaire des poétiques filmiques, dans une perspective large. Celles-ci impliquent en effet la pratique de l'observation, le motif de l'enquête, et dans ce cadre mettent en œuvre des éléments propres au médium filmique : le mouvement ou le photogramme comme fragment de film. Je me concentrerai d'abord sur le motif clé de l'enquête en le liant à ce que j'appellerai « le film du réel ». Je présenterai ensuite deux poétiques filmiques directement élaborées d'après des documentaires : l'usage de la *Lettre à Freddy Buache* (1981) de Jean-Luc Godard, dans *Le voyage à Reykjavik* de Delay et Hocquard ; celui des films de Peter Hutton dans les *Ten Temporary Sonnets* de Hejinian. Enfin, j'aborderai, à propos du travail de Hocquard (et en collaboration avec Delay) et de Swensen, la notion de « film déjoué » – un terme de Delay et Hocquard eux-mêmes. Cette expression renvoie à un rapport spécifique du livre au film : soit que le film n'ait jamais été tourné et demeure virtuel comme dans *Landscapes on a Train* de Cole Swensen, soit que le film existe,

mais soit supplanté par le livre qui le transpose comme *Le voyage à Reykjavik* de Hocquard et Delay.

Dans ce chapitre, j'étudie un ensemble d'œuvres hétérogènes et de longueurs différentes, allant d'une séquence de sonnets jusqu'au livre. Cependant, la valeur intrinsèque de chacune de ces œuvres leur confère un égal intérêt. À côté de deux livres de Hocquard (écrits en collaboration), j'étudie un livre de Swensen, ainsi qu'une suite de dix sonnets de Hejinian. C'est un fait que le rapport au médium filmique parfois se joue au niveau du livre (chez Hocquard et Swensen) et d'autres fois peut être approché dès le niveau du poème : un sonnet de Hejinian permet de saisir son style et sa poétique en ce qu'ils ont de filmique.

1. Le privé linguistique dans le film du réel

1.1 Documentaire, factographie, style documentaire ?

Pour caractériser les images figurant dans les œuvres poétiques que je vais analyser, j'utilise le mot « documentaire » : de différentes manières, ces images ont toutes un caractère relevant de la capture du réel. Cette capture peut difficilement être pensée dans les termes d'une distinction entre « fait » et « fiction » telle que la décrit Françoise Lavocat. Dans son livre *Fait et fiction* en effet, celle-ci définit la fiction comme un « artefact culturel produit par l'imagination et non soumis aux conditions de vériconditionnalité fondées sur la référence au monde empirique¹⁵⁵ ». Cette définition est élargie ensuite par la prise en compte de certaines références que la fiction peut faire concernant le monde, et par là « être conforme à d'autres versions du monde considérées comme véridiques.¹⁵⁶ » Cependant cette extension de la notion a pour effet de conduire au brouillage des frontières, au point que « la notion de fiction est aujourd'hui menacée de dissolution¹⁵⁷ ». En aucune manière les textes que nous abordons ici ne peuvent être envisagés dans la perspective du brouillage : la capture du réel est un élément dans un processus d'élaboration poétique. Celui-ci peut être qualifié de « fictionnel », non pas au sens d'une production de l'imagination, mais au sens d'une mise en relation inédite d'éléments du réel, ayant une valeur heuristique. Chez Hocquard, où le rapport avec la fiction au sens de Françoise Lavocat est concevable, tout est montré : il s'agit clairement d'un *jeu* avec la fiction (le roman ou le film policiers par exemple).

Commençons par une typologie de nos objets. Dans *Le Commanditaire*, Hocquard et Valéry mènent une enquête dans un endroit réel, Bondy, que nous pouvons reconnaître par ses immeubles caractéristiques, si jamais nous les avons vus – ce qui ne va pas de soi. Dans *Le Voyage à Reykjavik*, Delay et Hocquard prélèvent des images du réel pour construire un lieu fictif. Cole Swensen prend en photo un paysage vu d'un train, paysage sans qualité particulière ni indice qui permettrait d'identifier le pays et la région traversés. Ce matériau brut détermine une écriture dont le point de départ relève de la notation. Hejinian, quant à elle, prélève directement sa matière dans des films documentaires.

L'idée de « réel » apparaît souvent pour caractériser le cinéma documentaire. Dans son livre, *L'Épreuve du réel à l'écran*, François Niney donne deux définitions par opposition comme point de départ de l'entreprise documentaire : « À la différence de la mise en scène de

¹⁵⁵ Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 33.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

fiction, le cinéma documentaire se présente comme témoin oculaire objectif. À la différence de l'image peinte ou du modèle géométrique, la prise de vue apparaît comme une empreinte "directe" de la réalité¹⁵⁸. » Pourtant, le cinéma présente toujours un caractère à la fois réel et illusoire, comme Niney l'explique à partir d'une phrase d'Orson Welles :

« Le cinéma, c'est le constat d'une illusion. » Le double langage wellésien ouvre une interprétation à tiroirs quant à l'effet de réel qui est au principe du cinéma :

- la technique cinématographique démonte scientifiquement et exploite magiquement cette illusion optique qu'est la perception du mouvement, cette illusion d'identité (le montage) que constitue la mémoire ;

- le cinématographe est une reproduction exacte (« la preuve, je l'ai vu ! ») et parfaitement illusoire (« c'est du cinéma ! ») du mouvement, du temps, de la vie ;

- en reproduisant la vie « telle quelle », le cinéma la projette en effet sur une autre scène – l'écran – dans une représentation condensée et déplacée qui tient du rêve¹⁵⁹.

François Niney prend pour point de départ une remarque sur le cinéma de fiction, mais à cet égard, le cinéma de fiction et le cinéma documentaire sont à chaque fois des entrelacements des deux. Leur distinction relève plutôt d'une question d'accents ou de contrastes. L'analogie entre le rêve et le cinéma accompagnera ma recherche, indépendamment du fait que le fantasme cinématographique trouve ses origines dans le documentaire ou dans la fiction. Comme l'auteur l'indique, tout cinéma est en quelque sorte documentaire, car il produit un effet de réel ; et, en même temps, toute prise de vue résulte d'un choix : « c'est un art de l'ellipse autant que de la présence¹⁶⁰ ». Ce n'est pas la même chose qui constitue le « documentaire » dans un film de fiction, qui présente toujours un intérêt de cet ordre – par exemple les mœurs d'une époque –, et un film documentaire à proprement parler, prenant souvent la forme de l'enquête, nous faisant censément découvrir des aspects du monde. Ce qui fait l'une des différences majeures entre les deux, c'est l'attente du/de la spectateur-riche et le contrat implicite passé avec lui ou elle : dans le cas du documentaire, il accepte en tant que réel ce qui est présenté – bien que les documentaires puissent être très différents les uns des autres : accompagnés de commentaire en voix *off* ou non, visant à restituer un passé ou explorer un passé, ou des événements actuels. Michael Renov résume ainsi les fonctions discursives du documentaire dans son volume *Theorizing Documentary* : « préservation, persuasion, analyse et expressivité¹⁶¹ ».

¹⁵⁸ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2004 [2002], p. 13.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶¹ Michael Renov, « Toward a Poetics of Documentary », in Michael Renov (dir.), *Theorizing Documentary*, New York, Londres, Routledge, 1993, p. 12-36, p. 35 : « discursive functions : preservation, persuasion, analysis, and expressivity ».

Cette question du « réel » au cinéma rencontre l'une des interrogations majeures des poésies contemporaines française et américaine ; par réaction au surréalisme, le réel objectif est aussi ce que la poésie vise à atteindre. Ce réel peut être conçu dans la perspective de Clément Rosset, comme le caractère unique, « idiot » – au sens étymologique du mot – du monde. Même si l'homme ne cesse de produire, des illusions, des « doubles » pour ignorer les conséquences à tirer du réel¹⁶², le réel reste un. Toucher à cette idiotie du réel est pourtant l'une des visées de la littéralité poétique dans ses différentes versions. Le poète et théoricien Jean-Marie Gleize, l'indique dans cette « pseudodéfinition¹⁶³ » :

la poésie comme branchement direct (ah ! ah !) de la langue sur du réel (de l'inconscient, du physique, du pulsionnel), la poésie comme branchement direct (!) de la langue sur de la réalité « objective » (du réel rugueux à étreindre, du réel sans nom et sans images et dénué de sens, etc.) ; la poésie comme pratique intégralement (!) objective et « réaliste » en ce sens-là (qui est un peu le contraire du sens hérité du XIX^e siècle) ; étant entendu que le « réalisme intégral », c'est comme le « nu intégral », il y a toujours de la nudité au-delà de la nudité¹⁶⁴.

Le réel est un but, mais il est difficile, voire impossible à atteindre. Paradoxalement, il est ici présenté comme transcendant, comme dans le cinéma documentaire. D'où la rencontre des œuvres poétiques qui nous occupent avec cette forme du cinéma documentaire : celle-ci est rien de moins qu'essentielle.

Les œuvres étudiées ici, même si nous ne pouvons pas dire qu'elles sont des « factographies », telles que les définit Marie-Jeanne Zenetti, car elles mettent en œuvre des dispositifs plus complexes, montrent des ressemblances avec ce type de texte. Les matériaux de départ et certaines de leurs techniques de composition les y apparentent. Il est donc nécessaire d'exposer ce que l'autrice entend par ce terme.

Dans le cadre de « littératures factuelles [qui] peuvent [...] être définies [...], comme des énoncés littéraires dont la valeur de vérité pourrait être mise à l'épreuve dans la réalité extra-littéraire¹⁶⁵ », qui donc ne représenteraient pas des « doubles » au sens du Rosset, il existe un type particulier de littérature factuelle relevant de ce qu'elle appelle des « factographies ». Celles-ci se distinguent « des genres et sous-genres factuels plus étudiés (autobiographie, témoignage, récits d'historien¹⁶⁶) » en étant plus brefs, se distanciant de la forme narrative par « recours à des procédés de composition artistique¹⁶⁷ ». Selon Zenetti, les factographies peuvent

¹⁶² Clément Rosset, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, [ouv. éd. rev. et augm.], Paris, Gallimard, 1993 [1976], p. 12.

¹⁶³ Jean-Marie Gleize, « Intégralement et dans un sens », in *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009, p. 25.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁵ Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 18-19.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁷ *Ibid.*

être des œuvres composées par compilation de documents, par notation (pendant l'observation d'un lieu, d'un événement) ou par l'usage conjugué des deux processus¹⁶⁸. Je retiens de ces analyses trois exemples majeurs : *Témoignage* du poète américain objectiviste Charles Reznikoff, livre de poésie composé à partir d'archives judiciaires ; un autre est *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec, recueil de prise de notes à un endroit précis pendant une durée de temps donnée ; et *Récits d'Ellis Island* du même auteur, texte composé à la fois de notations et de documents existants. Pour l'autrice de *Factographies*, l'identification générique de ces œuvres est déterminée par le regard des lecteurs¹⁶⁹, à travers un « "pacte référentiel", qui engage l'interprétation des faits relatés comme non-fictionnels¹⁷⁰ ».

Les œuvres que j'aborde peuvent-elles enfin être considérées comme des factographies ? À première vue, seuls les livres de Hocquard sont concernés, et peuvent être mis en relation avec cette notion : certaines parties du *Commanditaire* et du *Voyage à Reykjavik* pourraient être interprétées comme des prises de notes ou comme la transposition de documents. Marie-Jeanne Zenetti distingue la « factographie » de la photographie, comme mode d'enregistrement du réel. Les photographies cependant fonctionnent en partie dans *Le Commanditaire* comme des notes, des indices de l'enquête, leur statut est « factographique », pourrait-on dire. À d'autres moments, la notation entre en jeu : ce sont les anecdotes sur Bondy-Nord, par exemple les scènes présentant des jeunes de la Cité que Tom Möbius observe dans la rue (dans les chapitres « C'est Nord qui contient les pleurs », « Heavy water »). Dans la vidéo du *Voyage à Reykjavik*, certaines séquences peuvent être considérées comme des prises de notes audiovisuelles : Hocquard et Valéry prélèvent des éléments du réel, l'image d'un pont ou de la mer. Pourtant leur objectif est différent, il ne s'agit pas de montrer le réel lui-même, comme le vise Perec, mais de construire une fiction à partir des relevés et de montrer dans le même temps le processus de modélisation.

Les œuvres poétiques et filmiques que j'étudie dans ce chapitre se différencient donc des factographies d'abord par le fait qu'elles ne recyclent pas un matériau préexistant, si ce n'est dans une perspective métatextuelle. C'est le cas dans les deux versions du *Voyage à Reykjavik* qui reprennent des extraits de la correspondance de Delay et Hocquard. Il s'agit de réflexions sur la création du film, d'une représentation de la méthode de la modélisation que les auteurs poursuivent dans les œuvres, à travers la notion de l'île et l'idée d'une île possible. Celle-ci est

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 76 : Marie-Jeanne Zenetti s'appuie sur la notion de « pacte » proposée par Philippe Lejeune par rapport à l'autobiographie, en l'appliquant aux « factographies ».

appelée « l'Islande », mais il faut entendre le nom commun sous le nom propre. Littéralement, l'Islande est l'île modèle, ce n'est pas l'île réelle. Ces œuvres se distinguent des factographies également par leur caractère autoréférentiel qui implique dans certains cas le passage du réel à la fiction.

Ce qu'on peut dire en revanche, c'est que les photographies, photogrammes et vidéogrammes utilisés impliquent un « style documentaire ». Soit parce que le matériau relève déjà du documentaire : ceux de Hutton sont sans bande sonore, sans intertitres, souvent composés de plans fixes qui cadrent le réel ; la *Lettre à Freddy Buache* et *Voyage à Reykjavik* sont des essais-vidéo, qui présentent et commentent ce que nous voyons sur l'écran, c'est-à-dire, une *présentation* du réel, en voix *off* et/ou par des sous-titres. Lorsque les photographies sont originales, une partie d'entre elles relève intentionnellement de ce style.

En photographie, le « style documentaire » était un terme couramment utilisé dans la première moitié du XX^e siècle. Son utilisation s'est solidifiée dans les années 1940¹⁷¹. Il se situe entre le reportage social et le style impersonnel¹⁷², comme l'écrit Olivier Lugon dans *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Lugon affirme que ce style repose sur la simplicité formelle, la présentation des photos en série et l'idée d'un spectateur pour qui elles sont prises¹⁷³. Il identifie les caractéristiques formelles suivantes de l'image, dont il développe l'analyse dans la deuxième partie du livre : la clarté (au sens de la luminosité), la netteté, la vision mécanique ou l'anonymat, le travail du modèle et le paysage en tant que composition « imposée¹⁷⁴ ». Les deux idées, reportage social et impersonnalité, apparaissent dans *Le Commanditaire* comme nous le verrons – l'aspect social n'étant qu'une des facettes des jeux avec la fiction et le réel qui motivent ce livre. Pour ce qui est des caractéristiques définies par Olivier Lugon, les photos du *Commanditaire* ne sont pas nécessairement claires, mais elles ont une tendance à la netteté de composition, et à l'anonymat (comme les séries de camions, dont il sera question plus loin) ; de plus, les plans larges sur le quartier, comme les photos qui suivent directement la couverture, donnent accès à un « relevé topographique¹⁷⁵ » du paysage urbain. Le livre comporte cependant d'autres types de photographies dont des nus et des portraits. Celles-ci ont un caractère trompeur : d'apparence documentaire, elles relèvent

¹⁷¹ Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 19.

¹⁷² Olivier Lugon parle d'une tendance à qualifier ainsi le reportage social aux États-Unis (*Ibid.*, p. 17), mais cette définition étant réductrice, comme pour certains photographes, comme Edward Steichen, cela signifiait une forme au lieu d'une fonction ou d'une thématique (*Ibid.*, p. 22). Lugon cite un article de Steichen à ce sujet : « The FSA Photographers », in T. J. Maloney (dir.), *US Camera 1939*, New York, William Morrow & Co., p. 43-66.

¹⁷³ Olivier Lugon, *op. cit.*, p. 147.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 245.

¹⁷⁵ C'est une fonction analysée par Olivier Lugon. *Ibid.*, p. 247.

en fait de la fiction. C'est le cas par exemple de la photographie présentant les poètes Stacy Doris et Chet Wiener, comme habitants de Bondy-Nord. Certains traits et certaines photographies annoncent donc du documentaire, tandis que d'autres, les images floues vont contre cet effet.

Il convient donc d'examiner la notion de documentaire telle qu'elle apparaît dans la réflexion poétique de Hocquard. Ce terme revient plusieurs fois dans *Le cours de Pise*, volume rassemblant des textes sur la création qui forment la substance du cours que le poète dispensait aux élèves de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux : le texte intègre la participation des étudiants par leurs interrogations et suggestions. Le poète présente des auteurs et des œuvres qui servent d'exemple pour les exercices d'écriture. Il prend appui sur la poésie objectiviste américaine, notamment *Témoignage* de Charles Reznikoff – l'un des textes que Marie-Jeanne Zenetti analyse comme factographie –, et *Je me souviens* de Georges Perec, en mettant les deux œuvres en rapport avec une notion élargie de documentaire. Hocquard demande en effet aux étudiants de voir ce texte de Perec « comme un documentaire¹⁷⁶ », et c'est à cause de « [leur] intérêt pour la notion de documentaire¹⁷⁷ » qu'il convoque *Témoignage*. De plus, c'est ce terme qu'il utilise pour décrire le travail spécifique de ses cours : « [N]ous travaillons sur la notion de *documentaire*. Réunir des témoignages *de* notre groupe *sur* ce que nous faisons, c'est réaliser une sorte de documentaire¹⁷⁸. » Le livre de Perec est une liste d'unités numérotées dont chacune évoque une réalité caractéristique de l'époque, sans la décrire, seulement en donnant une référence, telles qu'un titre de chanson, une affaire politique, des objets caractéristiques de l'époque, le jeu de tel acteur dans tel film, bref des souvenirs collectifs possibles que ceux qui ont vécu dans cette société à cette époque peuvent identifier. Si ce n'est pas le cas, il n'est pas évident pour le/la lecteur-riche de reconnaître quel genre de chose est évoqué. Les étudiants sont ainsi appelés à documenter le cours, à leur propre usage en tant que groupe, dans une sorte d'adaptation privée du modèle perequien. Dans l'usage de Hocquard, « documentaire » fait pourtant signe vers le *film* documentaire. On peut en être d'autant plus sûr que le poète se sert du verbe « réaliser », généralement utilisé pour la création d'un film. On peut en conclure qu'il fait à la fois un usage littéral du mot « documentaire », appelant ainsi la production et la réunion d'un ensemble de documents, et un usage métaphorique, puisqu'il nomme l'ensemble des documents, par le même mot qui désigne un certain type de cinéma. En effet, le poète qualifie

¹⁷⁶ Emmanuel Hocquard, *Le cours de Pise*, Paris, P.O.L, 2018, p. 222.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 207.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 199. Le mot est souligné par Hocquard.

encore la tâche des étudiants grâce à la même image, « [de] forme de documentaire écrit¹⁷⁹ », en l'occurrence sur le modèle de *Mon voyage à New York* de Bill Luoma¹⁸⁰. Le livre de Luoma peut être vu comme « documentaire » surtout dans le sens où il documente une époque et un groupe, et c'est ce que les élèves des Beaux-Arts doivent faire à propos de leur propre atelier. Hocquard les invite ainsi à écrire l'histoire du cours. Hocquard demande à ses étudiants d'écrire leurs « Je me souviens de Pise », et le « documentaire » d'après son analyse de Perec est à comprendre comme accumulation d'éléments divers : « [Perec] *construit* son documentaire par juxtaposition, additions de petits morceaux, de fragments de mémoire collective, presque dérisoires, pris isolément, non hiérarchisés, non connectés les uns aux autres. On pourrait dire qu'il dresse une liste non-exhaustive de *Je me souviens*¹⁸¹. » La juxtaposition qui suppose que les liens ne sont pas explicites, et le caractère fragmentaire et non-hiérarchisé des « morceaux » rappellent le travail du privé, tel qu'il est présenté dans *Le voyage*¹⁸². C'est aussi un projet communautaire, il revient sur l'idée que le poète donne la parole à une collectivité, car les étudiants de Pise, reconstruisent ensemble leur « Je me souviens de Pise », qui s'adresse à eux tous, comme *Le voyage à Reykjavik* veut « s'adresse[r] à des amis [...]. [Leur] vidéo devra inventer ceux qui la regarderont¹⁸³ ».

Cet aspect nous renvoie au poème de Reznikoff, autre modèle documentaire dans le cours de Hocquard. Celui-ci pose le cas spécifique d'un retraitement du langage. À propos de Reznikoff, Hocquard souligne que ce qu'il appelle « témoignage actif » permet de voir le langage même :

Il s'agit de traiter un matériau du monde qui est à portée de main, donc dans le quotidien urbain et rural tel qu'il est découvert ; et les mots eux-mêmes sont le premier matériau. [...] En *retranscrivant*, en *recitant* (le livre est sous-titré *Récitatif*) les témoignages retrouvés, découverts dans les greffes des tribunaux américains, Reznikoff crée un écart, une distance entre le « modèle » et sa représentation sous forme de poèmes. [I]l ne s'agit plus simplement de *témoignages passifs*, comme chez les témoins de l'époque, mais de *témoignage actif*, d'un acte de dévoilement, que rend possible une intrusion, violente, dans le matériau lui-même : le

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 229.

¹⁸⁰ *My Trip to New York City* a été traduit collectivement dans le cadre de ce cours de Hocquard, et il a paru en 1997 dans la collection Format américain de Juliette Valéry de leur maison d'édition, Un bureau sur l'Atlantique. Une note de Bill Luoma précède le texte précisant qu'il s'agit d'un « groupe de gens qui se sont aimés à San Diego », mais que le récit est crypté, les noms changés et des mots à plusieurs sens, et le lecteur extérieur à ce monde déchiffrerait difficilement les allusions. L'auteur conseille la chose suivante à ses traducteurs français : « Considérez que les écrivains ont tendance à donner de fausses pistes [...] à propos de leur travail. [...] Je ne peux pas vous donner tous les sens, et vous ne pourriez pas tous les traduire. Je crois qu'il va falloir mentir au lecteur français en traduisant ; je veux dire soyez infidèle à mon texte et faites que le français ait plusieurs sens possibles. Faites le vôtre. » Bill Luoma, *Mon voyage à New York*, traduit collectivement à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, Un bureau sur l'Atlantique, Format américain, 1997. n.p.

¹⁸¹ Emmanuel Hocquard, *Le cours de Pise, op. cit.*, p. 200.

¹⁸² Pour alléger le texte, je raccourcis le titre *Le voyage à Reykjavik* en *Le voyage*.

¹⁸³ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *Le voyage à Reykjavik*, Paris, P.O.L, 1997, p. 12.

langage. [...] Le témoignage n'est plus simplement un compte rendu d'événement, il devient lui-même événement¹⁸⁴.

Ce modèle permet à Hocquard de théoriser une part de son travail fait à partir du réel et en rapport avec le réel : celui-ci consiste en une répétition qui est une sorte de copiage – c'est ce que souligne Hocquard par les caractères italiques des préfixes « re- ». Le poète français appelle « témoignages passifs », ceux qui sont faits devant le tribunal, et celui de Reznikoff est qualifié d'actif, car il dévoile le langage par la répétition. La distinction entre le pluriel des témoignages passifs et le singulier du témoignage actif, que le titre du livre signifie, implique que le poète unifie, par son style elliptique, les voix rassemblées de l'époque. Pour Hocquard, le singulier exprime davantage l'acte de témoigner et le geste auctorial, tandis que le pluriel renvoie à l'ensemble des témoignages. L'écriture se transforme en « témoignage actif », visible et fonctionnant pour les lecteurs d'aujourd'hui (et de l'époque), contrairement aux témoignages qui n'étaient présentés que devant un public restreint, au tribunal, et relèvent des archives – à part Reznikoff peu de lecteurs ont probablement consulté les minutes. La copie du témoignage remplace l'événement originel qui l'avait déclenchée ; celle-ci est un événement produit dans le langage, pour la connaissance du langage et d'une expérience dans et par le langage poétique, qui n'annule pas la force de l'événement, mais l'effectue. Cette interprétation de l'œuvre de Reznikoff pourrait renvoyer à la manière dont Cole Swensen voit le rapport entre la poésie et l'événement réel passé dans son essai « Experimental, Then and Now » :

Un fait (*fact*) est toujours double : il y a son existence comme événement, et il y a sa préservation dans le langage, et le second détermine le premier, c'est-à-dire qu'il modifie irrémédiablement le premier. L'existence d'une réalité en tant qu'événement inscrit dans le temps disparaît nécessairement et instantanément, et l'énoncé reste – sans que personne ne puisse vérifier ou prouver sa véracité. Et ainsi, l'énoncé devient la « vérité », annulant celle de l'événement¹⁸⁵.

Cependant Hocquard met l'accent sur la technique de production par copiage, là où dans *Landscapes on a Train*, Swensen insiste sur le caractère éphémère de la réalité que le texte remplace par sa vérité propre, et sur son résultat positif.

Hocquard met donc en œuvre ce qu'on pourrait appeler une démarche documentaire, même si la visée excède le genre, dans une perspective heuristique issue de Reznikoff, doublée d'une dimension fictionnelle qui complexifie la démarche. Enfin, c'est par l'usage d'un matériau photographique brut, sans art, et d'une pratique d'écriture apparentée à la notation que

¹⁸⁴ Emmanuel Hocquard, *Le cours de Pise*, op. cit., p. 216. Souligné par l'auteur.

¹⁸⁵ Cole Swensen, « Experimental, Then and Now », *American Book Review*, vol. 37, n° 5, juillet-août 2016, p. 15 : « Fact is always twofold: there is its existence as event, and there is its preservation in language, with the second determining, which is to say, irremediably altering the first. A fact's existence as a time-based event necessarily and instantaneously vanishes, and the statement remains—with no one's having any way of ascertaining or proving its veracity. And thus, the statement becomes the 'truth,' overriding that of the event. »

Landscapes on a Train de Swensen a un caractère d'observation documentaire. Des trois poètes, Hejinian est la plus éloignée de la démarche documentaire proprement dite : le rapprochement tient uniquement à la nature du matériau, les photogrammes extraits de films documentaires de Hutton, qui servent de démarreurs à l'écriture. Sa pratique de recherche se déroule dans la langue.

Cependant dans leur poétique, Hocquard et Hejinian ont recours à la notion de l'enquête. Chez Hejinian toutefois, l'enquête a lieu uniquement dans et par le langage ; chez Hocquard, elle apparaît également aux niveaux du langage et du récit. Par des remarques autoréférentielles, l'enquête entrelace les deux niveaux, en créant un aller-retour entre le réel et la fiction. Ce sont les questions que nous allons traiter dans le point suivant.

1.2 Hocquard entre documentaire et fiction : observation, enquête

Le film documentaire suppose une attitude réceptive, d'observation, d'écoute, d'attention, et une pratique, celle de l'enquête sur un objet donné – une question sociale par exemple. La pensée théorique d'Emmanuel Hocquard, malgré la distance humoristique qu'il établit parfois vis-à-vis de ses propres principes¹⁸⁶, peut être présentée d'abord, car elle me semble fournir les notions nécessaires à une analyse comparée des trois poètes. Les activités d'observation et d'enquête qui y apparaissent sont en effet associées par les techniques suivantes : capture du réel par l'image visuelle ; usage spécifique de cette image, dans une perspective documentaire ; effet de notation littérale ; effet « enquête » dans l'écriture. Dans les livres d'Emmanuel Hocquard, plus précisément, l'observation est menée par l'un de ses personnages privilégiés, le privé. Ce personnage implique un rapport entre l'enquête et la fiction, un jeu entre réel et fiction. L'un des modèles, nous le verrons, se trouve probablement dans le cinéma de Jean-Luc Godard.

Hocquard s'inscrit d'abord dans la poétique de la modernité dite « négative¹⁸⁷ », qui se conçoit comme une continuation de la modernité ; il pratique une écriture qu'il qualifie de « littérale ». La notion de la littéralité chez Hocquard doit être pensée dans le contexte pratique de l'enquête. Le terme apparaît chez lui dans la deuxième moitié des années 1970, dans des

¹⁸⁶ Pour donner un exemple, à la page suivante, je cite un extrait de « Cette histoire est la mienne » (Emmanuel Hocquard, *ma haie*, P.O.L, Paris, 2001, p. 483-484), dans lequel Hocquard explique ce qu'il entend par les mots de littéral et littéralement. Il prend ses distances par rapport à « littéralement » dans le sens où cela peut signifier « vraiment », absolument. Et dans *Le Commanditaire*, nous lisons : « 4. Au réveil, j'étais littéralement lessivé », Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, P.O.L, Paris, 1993, n.p. (chapitre « L'histoire commence à Bondy-Nord » – comme le livre est non paginé, j'indiquerai le chapitre pour identifier le passage).

¹⁸⁷ Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 25 : « modernité négative (*apophatique*) de l'après-guerre, [est] celle de la suspicion, du doute, des interrogations sur tout et sur elle-même, dont les temps forts en poésie se situent dans les années soixante et soixante-dix ». Un groupe de poètes français associés à ce courant Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Roger Giroux, Danielle Collobert, Jean Daive, Joseph Gugliemi sont les représentants les plus importants.

discussions qu'il mène avec le poète Claude Royet-Journoud¹⁸⁸. Selon Stéphane Baquey, « le littéral, sans constituer un mode littéraire institué, indique une série de pratiques d'écriture qui peuvent être considérées comme autant de négations d'une détermination historique du lyrisme¹⁸⁹ ». La littéralité a plusieurs versants – la poétique de Hocquard nous intéresse seule ici. Selon Stéphane Baquey, chez Hocquard le terme de littéralité consiste dans son usage dominant¹⁹⁰, en la reprise d'un texte à la lettre¹⁹¹, comme le poète l'écrit dans *Cette histoire est la mienne* :

La littéralité ne peut concerner que ce qui relève, à la lettre, du langage (oral ou écrit), à l'exclusion de propositions telles que *Édouard était littéralement fou* ou bien *Cela s'est littéralement passé ainsi*, où littéralement signifie quelque chose comme *vraiment*.

Il s'ensuit que si on parle de littéralité, on parle d'une proposition déjà formulée, oralement ou par écrit, quelle que soit, par ailleurs, la vérité de l'énoncé. [...] Quand je dis ce que j'écris est littéral, je ne veux pas dire que je fais état des anecdotes vécues par moi-même (même si c'est le cas) ; je veux simplement dire que mes énoncés sont à prendre à la lettre, tels qu'ils sont reproduits noir sur blanc. Tous mes livres sont à lire comme des copies. Je suis le copieur de mes livres¹⁹².

Selon Stéphane Baquey, « le travail de la littéralité opère sur un vécu personnel, mais [...] ce travail rend indifférent ce vécu comme expérience privée¹⁹³. » Quand Hocquard se dit « copieur de ses livres », c'est aussi à comprendre littéralement. Nous pouvons penser à la fois aux citations d'autres œuvres littéraires comme *Le Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti et *Billy the Kid* de Jack Spicer dont nous lisons des extraits dans *Le voyage à Reykjavik*, mais aussi à des copies de Hocquard par lui-même, au sein de sa propre œuvre, ce qu'on pourrait appeler du « Hocquard par Hocquard ». Le modèle de ce travail de copie littérale est l'œuvre du poète objectiviste Charles Reznikoff. La référence est absolument centrale, cardinale dans la pratique de Hocquard. Comme l'indique Abigail Lang, « depuis quarante ans, les objectivistes

¹⁸⁸ Dans sa thèse, *Dispositifs poétiques*, (thèse soutenue le 7 décembre 2018 à l'Université Paris 8, manuscrit de soutenance mis à ma disposition par l'auteur), Emmanuel Reymond retrace l'histoire de la littéralité en tant qu'elle apparaît progressivement dans des propos sur la poétique de Hocquard et de Royet-Journoud, dans entretiens suivants : Claude Royet-Journoud, « Écrire un livre : Entretien avec Mathieu Bénézet », *France Nouvelle*, n° 1724, 27 novembre 1978, p. 38-39. Entretien repris dans le numéro 25 de la revue *Digraphe*, sous un nouveau titre : C. Royet-Journoud, M. Bénézet, « Faire un livre », Flammarion, 1981, p. 151-155 ; E. Hocquard, C. Royet-Journoud, « Conversation du 8 février 1982 », *Action poétique*, n° 87, mars 1982, p. 13-21. « Poésie ininterrompue », émission radiophonique diffusée sur France Culture entre 1975 et 1979.

¹⁸⁹ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : Une poésie littérale ? », in Daniel Guillaume (dir.), *Poétiques et poésies contemporaines*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 310.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 309.

¹⁹¹ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard, *Tanger est Tanger* : une poétique de la littéralité et ses contextes », in Camille Saint-Jacques et Éric Suchère (dir.), *Une rose est une rose. Michel Parmentier & pratiques contemporaines*, (sous la direction de Camille Saint-Jacques et Éric Suchère), et al., Paris, Galerie Jean Fournier, 2015, p. 231.

¹⁹² Emmanuel Hocquard, *ma haie*, op. cit., p. 483-484. Mots soulignés par Hocquard.

¹⁹³ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale ? », art. cit., p. 313.

demeurent une référence pérenne de la poésie française¹⁹⁴ ». Plusieurs poètes importants ont traduit Reznikoff, tels que Jacques Roubaud, Anne-Marie Albiach ou Claude Royet-Journoud ; d'autres tels que Hocquard, Jean-Marie Gleize et Franck Leibovici, le « citent à l'appui de leurs théories de la littéralité et du document poétique¹⁹⁵ ». Cependant Hocquard donne une interprétation singulière de *Testimony* dans « La Bibliothèque de Trieste ». Le poète français souligne que Reznikoff a écrit ce livre à partir des témoignages juridiques en les transcrivant en vers sans faire d'ajouts, et que le simple travail de retranscription a suffi à changer la nature du texte : « Au travers de la répétition, dans cet écart [...], on voit soudain autre chose dans le modèle qui perd dès lors toute valeur d'original, d'origine. Ce sont les mêmes mots, les mêmes phrases et pourtant ce ne sont pas les mêmes énoncés¹⁹⁶. » Dans le cas de Reznikoff, le changement se trouve dans le fait que les archives des procès ont donné une histoire à rebours de l'idée du Rêve américain, en mettant en lumière la violence ordinaire que la justice enregistre, au lieu des acquis politiques du pays. Le poète français voit dans l'écriture de Reznikoff plusieurs gestes : le choix du réel comme matière de travail, le prélèvement d'empreintes¹⁹⁷ – comme le fait son personnage, le privé –, et la copie comme technique. Pourtant la méthode de travail de Reznikoff dans *Testimony* est loin d'être la fabrication d'une simple copie telle que Hocquard la présente. Comme Fiona McMahon le montre dans *Charles Reznikoff. Une poétique du témoignage*, le poète américain a opéré des modifications plus conséquentes dans le texte que ce que Hocquard veut bien en dire. Par exemple, l'une des techniques dont se sert Reznikoff est la suppression de passages du texte juridique, qui sert à créer du suspens : « coupé de la chaîne narrative qu'on lui suppose, [le] poème acquiert un sens fragmentaire¹⁹⁸ », ainsi, « l'attention du lecteur s'oriente vers cette irrésolution [narrative¹⁹⁹] ». De plus, Fiona McMahon attire l'attention sur une remarque de Charles Bernstein en disant que « "L'approche très extrême que Reznikoff adopte vis-à-vis de l'ellipse et de la condensation a

¹⁹⁴ Abigail Lang, « La réception française des objectivistes : Politique de la traduction », *L'Esprit Créateur*, vol. 58, n° 3, automne 2018, p. 117.

¹⁹⁵ *Ibid.* Abigail Lang consacre un autre article sur la traduction mutuelle et les influences entre le poète américain Michael Palmer et Hocquard. Abigail Lang, « Emmanuel Hocquard/Michael Palmer : une partie de billard sur l'Atlantique », *Revue française d'études américaines*, n° 115, 2008/1, p. 72-88, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2008-1-page-72.htm>, consulté le 9 janvier 2019. Et plus récemment, elle publie un livre étudiant les relations transatlantiques en poésie : Abigail Lang, *La conversation transatlantique*, *op. cit.*

¹⁹⁶ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁹⁷ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *op. cit.*, p. 12 : « *Testimony* est une superbe collection d'empreintes. »

¹⁹⁸ Fiona McMahon, *Charles Reznikoff. Une poétique du témoignage*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 65.

Ou encore un exemple du travail de Reznikoff, un dossier complet sur l'un des cas d'accident, que le poète retravaille dans *Testimony* : <https://jacket2.org/commentary/charles-reznikoffs-amelia-case-study-richard-hyland>, consulté le 2 juillet 2019.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 66.

pour conséquence supplémentaire de produire de la densité dans les proportions identiques à son désir de clarté²⁰⁰ ». McMahon poursuit dans cette voie : « [l]a clarté repose sur la distillation des faits [...] [mais] le sens se resserre à la réduction des faits aux dépens d'une possible élucidation²⁰¹. » Hocquard ne tient pas compte du caractère contradictoire du texte de Reznikoff tel que Fiona McMahon l'a observé, il retient de cette œuvre ce qui contribue à sa propre poétique²⁰². C'est la copie comme processus heuristique qui l'intéresse – d'où le recours à la notion d'enquête.

Copier, utiliser du déjà existant, est la technique par laquelle l'œuvre de Hocquard commence : son premier poème, *Le portefeuille* [sic], est la copie d'un carnet de la guerre de 1870, trouvé dans les papiers de famille²⁰³. Dans *Dix leçons de grammaire*, Hocquard évoque trois personnages récurrents dans son œuvre²⁰⁴, auxquelles les techniques mentionnées ci-dessus s'attachent : l'archéologue, le privé et le grammairien – autant de doubles du poète. Hocquard voit entre eux une évolution chronologique. Dès ses premiers livres l'archéologue apparaît ; à partir d'*Un privé à Tanger*, paru en 1986, il commence à être remplacé par le privé ; finalement apparaît le grammairien, qui opère comme les précédents, mais dans le langage :

Travailler sur nous-mêmes, c'est repérer des mots d'ordre « en nous ». L'archéologue et le privé étaient encore des figures métaphoriques (même si je les utilisais comme des concepts). Pas le grammairien. Le grammairien s'occupe vraiment de problèmes de langage, même s'il est aussi, à sa façon, un archéologue (cf. *Archéologie du savoir*, Michel Foucault) et un détective²⁰⁵.

La première figure intervient dans l'œuvre de Hocquard par le souvenir de l'archéologue Montalban et du fait de son intérêt ultérieur pour la discipline historique ; le deuxième personnage procède de l'intérêt du poète pour le roman et le film noirs, et le troisième vient de la lecture de la philosophie : de Wittgenstein surtout, mais aussi de Deleuze, philosophes antagoniques auxquels il se réfère pourtant dans ses écrits théoriques et poétiques²⁰⁶. Les tâches

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 67, dans la traduction de Fiona McMahon. L'original de la citation se trouve dans l'article de Charles Bernstein, « Reznikoff's Nearness », in *My Way, Speeches and Poems*, Chicago (Ill.), University of Chicago Press, 1999, p. 219.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Hocquard n'est pas le seul poète dont la lecture de Reznikoff sert à construire sa propre poétique, quitte à en faire une lecture partielle. Voir à ce sujet les chapitres 1.2 « Les années 1990 et la littéralité » et 1.3 « Vers le XXI^e siècle : *Testimony* comme test de poésie » dans Abigail Lang, *La conversation transatlantique*, *op. cit.*

²⁰³ Emmanuel Hocquard, *Le cours de Pise*, *op. cit.*, p. 41 : « Le tout premier livre que j'ai publié, sous mon nom, à Orange Export Ltd. est *Le portefeuille*. À cette époque-là, je n'avais pas encore entendu parler de Reznikoff. J'avais trouvé, dans des papiers de famille, un curieux petit carnet, écrit à la main, au crayon. C'est le journal d'un soldat qui avait fait, dans l'armée française, la guerre de 1870, sous Napoléon III. Je l'ai transcrit comme tel. »

²⁰⁴ Emmanuel Hocquard, « L'archéologue, le privé, le grammairien », in *Le cours de Pise*, *op. cit.*, p. 413-424.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 423.

²⁰⁶ Selon Gilles A. Tiberghien, Hocquard s'intéresse à la philosophie pour chercher des réponses à « des questions relatives à sa pratique d'écrivain » (Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard*, Paris, Seghers, 2006, p. 77.), et en parlant de Wittgenstein, Tiberghien résume ainsi la position du poète : « l'influence ne crée rien de neuf : il révèle ce qui était déjà là » (*Ibid.*, p. 78), car comme le philosophe l'explique « ce que Hocquard appelle "influence" est une sorte de maïeutique qui permet précisément de rendre clair ce qui était obscur » (*Ibid.*, p. 78.).

des deux premiers personnages permettent de décrire les opérations du troisième : elles sont similaires, à première vue. Il s'agit d'un travail d'investigation visant à repérer des « fragments » ou des « indices ». Cependant, là où l'archéologue cherche à reconstituer une totalité perdue – et, dans le cas de Montalban, échoue – le privé se livre à deux opérations successives : d'une part, il constitue des collections, d'autre part, il institue des connexions.

Dans *Le voyage*, la figure du grammairien n'est pas encore inventée ; cependant, la tâche du privé telle qu'elle y est décrite en implique les opérations fondamentales :

Le travail (du privé) consiste à repérer des mots d'ordre. Mais ceux-ci ne se donnent jamais pour tels (ils avancent masqués), il convient d'être vigilant. J'imagine, par exemple, que les mots d'ordre se propagent en dessous, par rhizomes et qu'ils produisent, en surface, des contextes apparents. La chasse aux mots d'ordre se fait en profondeur et en surface. Le privé doit faire les deux, mais il part toujours de la surface. Il y repère les indices et prend des empreintes. *Testimony* de Reznikoff est une superbe collection d'empreintes.

Autrement dit, pour démasquer les mots d'ordre, la première chose à faire est de repérer leurs effets dans un contexte donné et de les dupliquer. Pour que je puisse voir et donner à voir, il me faut faire des copies. J'imagine que nous pourrions penser notre vidéo comme une photocopie²⁰⁷.

Le passage de l'archéologue au privé marque donc une mutation. Cependant, même si ces figures renvoient à des activités en partie différentes, elles relèvent toutes d'une poétique littéraliste ; c'est aussi le cas de la troisième figure, celle du grammairien. D'un point de vue synchronique, ce dernier représente un point d'arrivée pour Hocquard – comme il le dit dans *Le cours de Pise*²⁰⁸ – cependant, comme nous l'avons indiqué, le poète travaille le sujet de la grammaire bien avant la série de cahiers commençant par *Une grammaire de Tanger* (2008) publiée par le CipM. Cependant dans ces cahiers – dont la suite porte comme sous-titre « Une grammaire de Tanger » –, les questionnements sur la grammaire sont explicités. Stéphane Baquey l'indique, en précisant que Hocquard y étudie les questions suivantes : « les conditions générales d'une grammaire tout d'abord, puis le principe de formation des énoncés, enfin la sémantique qui s'attache aux éléments lexicaux²⁰⁹. » Selon Baquey,

les conduites de l'archéologue, du privé et du grammairien [se présentent comme] différentes manières de conserver une distance sceptique envers les fictions linguistiques, de les placer dans un espace où leur

Stéphane Baquey dit que « Lucrèce fournissait ainsi un modèle théorique à la première activité poétique d'Emmanuel Hocquard, partagée entre la recension autobiographique et la composition typographique. Le positivisme logique du *Tractatus* de Wittgenstein permet de ressaisir cette première conception du langage pour la renverser dans le sens d'un choix du langage ordinaire » (Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale », art. cit., p. 317). *Le cours de Pise* contient plusieurs citations de Deleuze et Guattari, notamment de *Mille plateaux*, et dans *Le Commanditaire* Wittgenstein est évoqué.

²⁰⁷ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *op. cit.*, p. 11-12.

²⁰⁸ Emmanuel Hocquard, *Le cours de Pise, op. cit.*, p. 424 : « Il faut du temps. Le temps qu'il faut. Pour passer de l'archéologue au grammairien via le privé, il m'a fallu trente années de réflexion, de travail. [...] Je me rends compte que durant ces années, alors que je pouvais penser avoir commencé une 'œuvre', je ne faisais qu'accumuler des matériaux, des expériences, souvent sans bien savoir où cela pouvait me conduire. »

²⁰⁹ Stéphane Baquey, « Une grammaire de Tanger d'Emmanuel Hocquard », *Cahier critique de poésie*, n° 23, 2012, p. 90.

fonctionnement peut être perçu, devient susceptible de se prêter à des jeux où leur normativité se trouve allégée²¹⁰.

À ces trois figures, j'ajouterais volontiers celle du copieur. Dans *ma haie*, quand Hocquard se dit « copieur de [s]es livres²¹¹ », ce qui renvoie à plusieurs figures et anecdotes de l'œuvre²¹². Le copiage permet de faire paraître ce qui n'était pas visible au premier regard, et il confère une valeur aux éléments recopiés. Les exemples précédents sont renforcés par l'interprétation que le poète donne de la composition de *Témoignage* de Reznikoff. La copie peut aussi être comprise dans un sens élargi : dans *Le voyage à Reykjavik*, l'enquête mène vers « le petit copieur japonais », et le but des auteurs est de « penser [leur] vidéo en tant que photocopie²¹³ ». L'enquête procède du doublage, du passage d'un médium à l'autre et des effets de déplacement qui en découlent.

Ce parcours de la littéralité chez Hocquard est crucial pour comprendre le rapport au film dans *Le Commanditaire* et *Le voyage à Reykjavik*. En effet, le personnage du privé est la projection fictionnelle du poète grammairien. Dans le premier, nous assistons en quelque sorte à une enquête à deux niveaux : des aspects propres au film noir se mêlent à l'enquête documentaire. La superposition de ce genre cinématographique et d'une pratique documentaire peut arriver chez les cinéastes de la Nouvelle Vague. *Le Commanditaire* nous rappelle plus précisément les films de la première période de Jean-Luc Godard, de *À bout de souffle* jusqu'à *Weekend*. Le rapport s'établit en particulier avec *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966), du fait de la représentation de l'espace urbain en premier lieu, car Godard « se considère tel un sociologue de la ville²¹⁴ ». Le sous-titre du film est *La région parisienne* : de nombreuses séquences montrent le boulevard périphérique en cours de construction et un grand ensemble – il s'agit de la cité des 4000 à la Courneuve –, on n'est pas loin de Bondy-Nord. Mais le rapport avec Godard est plus précis : les modes de représentation et le traitement du langage dans son cinéma rencontrent décisivement la poétique de Hocquard et de Valéry dans *Le Commanditaire*.

Les images photographiques que comporte ce livre font partie des indices relevés par le privé, qui poursuit l'enquête sur Bondy : ces indices rassemblés constituent aux yeux du lecteur le livre comme une fiction documentaire. L'enquête se déroule à la fois dans un lieu concret

²¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

²¹¹ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 484.

²¹² Ce sont les suivants : à l'école, « le petit copieur des salles de classe » (*Ibid.*, p. 485) ; l'enfant qui recopie des passages de roman à la petite fille qu'il aime, en envoyant ainsi à la place de la littérature, de la littéralité (*Ibid.* p. 262–263) ; plus tard, dans l'adolescence, le cahier du soldat de la guerre franco-prussienne recopié par Hocquard (E. Hocquard, *Le cours de Pise*, *op. cit.*, p. 413).

²¹³ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *op. cit.*, p. 12.

²¹⁴ Antoine de Baccque, *Godard. Biographie*, Paris, Fayard, 2011, p. 338.

(une banlieue parisienne représentée par des photographies), dans le langage, et dans une fiction. On pourrait dire qu'une autre œuvre créée en collaboration avec Juliette Valéry, *Allô-Freddy* relève de ce même thème de l'enquête policière, car c'est « un pastiche de roman-photo²¹⁵ », de roman noir²¹⁶.

La référence au film noir est donc présente dans *Le Commanditaire*, qui témoigne de ce que j'appellerai un fantasme de cinéma : le livre reprend le thème caractéristique de l'enquête menée par un personnage autre que les autorités officielles, tel qu'un détective privé ou un témoin curieux si intéressé qu'il mène une investigation. Le livre recrée en partie l'atmosphère d'un roman noir ou d'un film noir. Le personnage principal, Thomas Möbius, auquel s'identifie un autre personnage du livre, M. Gris²¹⁷, est un privé. Il est recruté par une jeune femme, Vénus Tiziano, pour enquêter dans une banlieue parisienne, Bondy-Nord. Il est engagé au titre de ses « affaires » précédentes, citées par le commanditaire : ce sont des livres de Hocquard tels que *Le cap de Bonne-Espérance* et *Théorie des Tables*. Le privé, projection de l'auteur dans le livre, se présente en première personne, dans certains passages narratifs ou théoriques ; il est présenté en troisième personne à d'autres reprises, par un narrateur.

Le premier récit développé du livre, intitulé « *Vénus Tiziano* » présente la scène de la commande, sous la forme d'une parodie de roman noir. Möbius raconte de quelle manière il a été mis en relation par un ami, K., avec une certaine Vénus Tiziano qui veut lui confier une enquête. Le tableau de la *Vénus d'Urbino* du Titien, reproduit dans le livre, représente une jeune femme blonde, en somme une apparence de femme fatale. Le privé aurait préféré faire autre chose qu'enquêter : boire du whisky, lire Wittgenstein, mais « [son] compte en banque est à plat²¹⁸ », il l'accepte. Il s'agit là d'un *topos* de roman noir mais la scène réécrit une scène bien réelle : le poète accepte une résidence d'écriture en banlieue, à Bondy. Vénus Tiziano est probablement la transposition d'une employée de la Fondation de France, institution mentionnée à la fin de l'ouvrage. Il est intéressant de noter que le commanditaire semble douter des capacités de l'écrivain à mener à bien sa mission : elle a lu *Théorie des Tables*, et « l'approche négative du problème » ainsi que « le recours à ces indicateurs [qu'il] appelle *pronoms personnels* [lui] inspire les plus vives réserves. » Traduisons : un poète grammairien

²¹⁵ Gilles A. Tiberghien, *op. cit.*, p. 90.

²¹⁶ Dans ce chapitre, il est plus pertinent d'étudier *Le Commanditaire* à cause des questions propres au documentaire, à la représentation du réel et aux allers-retours entre fiction et réel ne sont pas centrales dans *Allô-Freddy*. La technique mise en œuvre dans ce dernier renvoie au cinéma de fiction, par le recours notamment à des raccords cinématographiques tel que le champ-contre-champ.

²¹⁷ Hocquard le dit dans un entretien avec Stéphane Baquey : « Le narrateur, le privé (Möbius) et M. Gris, pris dans les échos de Ray DiPalma et de Paul Auster, ne sont plus, à un moment donné, qu'une seule et même personne. » Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 288.

²¹⁸ Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *op. cit.*, n. p., « *Vénus Tiziano* ».

comme Hocquard ne lui semble pas le choix le plus heureux pour une résidence productive en banlieue parisienne.

C'est que Vénus Tiziano qualifie Bondy-Nord d'« endroit puissant » : sans doute trouve-t-on ici l'un de ces « mots d'ordre » que le grammairien aime démasquer, en bon lecteur de Deleuze et Guattari. Dans *Mille plateaux*, les philosophes définissent le mot d'ordre ainsi :

Nous appelons *mots d'ordre*, non pas une catégorie particulière d'énoncés explicites (par exemple à l'impératif), mais le rapport de tout mot ou tout énoncé avec des présupposés implicites, c'est-à-dire avec des actes de parole qui s'accomplissent dans l'énoncé et ne peuvent s'accomplir qu'en lui. Les mots d'ordre ne renvoient donc pas seulement à des commandements, mais à tous les actes qui sont liés à des énoncés par une « obligation sociale²¹⁹ ».

Qualifier Bondy d'« endroit puissant » renvoie à toute une représentation sociale de la banlieue, lieu à la fois dangereux et censément passionnant. À première vue, le privé le constate pourtant : il s'agit d'un endroit « d'une puissante nullité ». À celle-ci pourtant, « il faut donner une chance²²⁰ ». Il ne s'agira pas d'obéir au mot d'ordre, et de se muer en « écrivain en résidence dans le 93 », dont on sait bien ce qu'on attend : Hocquard est Hocquard, et c'est son propre dispositif d'écriture qu'il va faire fonctionner.

Ce dispositif joue à deux niveaux : à un premier niveau, les apparences d'une fiction policière sont disposées. Le modèle de la Nouvelle Vague, et plus précisément du cinéma de Godard se montre opérant : nombre de ces films jouent avec les codes du film noir, en les décontextualisant et en les déconstruisant. De cette pratique, centrale dans *À bout de souffle* et *Pierrot le fou* par exemple, il subsiste des éléments dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* : dans certains plans, l'apparence physique et vestimentaire des personnages, la stéréotypie du jeu renvoient au film noir. *Deux ou trois choses...* et *Made in USA*, tourné juste avant²²¹, forment les parallèles des deux faces du *Commanditaire* : la présentation des grands ensembles et le pastiche de film noir. *Made in USA* est notamment une adaptation libre d'un roman policier américain de Richard Stark, *The Jugger*²²², et Godard le tourne après avoir revu *Le Grand sommeil* (1944) de Howard Hawks²²³, l'un des archétypes du film noir. Il dit notamment avoir eu l'idée « "d'un rôle à la Bogart qui serait interprété par une femme²²⁴" », l'acteur emblématique de ce genre ou style. Chez Hocquard, le récit se conjugue aux photographies,

²¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 100. Souligné par les auteurs.

²²⁰ Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, *op. cit.*, n. p., « C'est Nord qui contient les pleurs ».

²²¹ Antoine de Baecque, *Godard*, *op. cit.*, p. 335 : « *Made in USA* est tourné du 16 au 30 juillet, *Deux ou trois choses...* du 8 au 27 août. Seul un troisième moment, [...] consacré à enregistrer les nombreux inserts, généralement muets, sur les publicités, vues urbaines, à-plats de couleurs [...], est effectivement commun, comme s'il existait un "tuilage" entre les deux films, mais marginal quant à ses effets. »

²²² *Ibid.*, p. 323. Richard Stark est l'un des pseudonymes de l'écrivain américain Donald Westlake.

²²³ *Ibid.*, p. 324.

²²⁴ *Ibid.* Antoine de Baecque cite un entretien dans le n° 100 du *Nouvel Observateur*, 12 octobre 1966.

pour nous plonger dans un semblant de film noir : cette semblance est construite par une série d'éléments. Il y a d'abord le ton parodique du roman noir, caractéristique des moments où le narrateur évoque ses relations avec le commanditaire, Vénus Tiziano ; ce ton correspond à la construction narrative d'ensemble – comme certains films noirs de série B²²⁵ –, on peut dire qu'elle est mal ficelée, mais volontairement. L'enquête semble ne mener nulle part. Ce ton spécifique se conjugue à certaines images, qui sont soit évoquées avec un glissement de référence, soit directement présentées. Les photographies du bureau du privé (rue de Tanger) sont mises en relation avec un tableau d'Edward Hopper, *Office in a Small City* (1953) qui est mentionné en légende, alors que la photo ne correspond pas au tableau cité. Plusieurs photographies censées représenter des habitants de Bondy-Nord présentent en fait les poètes américains Stacy Doris et Chet Wiener ; peu avant dans le récit, on lit : « Véronique et moi [...] pensions revenir le soir pour voir un vieux film américain, [...], avec Stacy Doris et Chet Wiener dans les rôles principaux²²⁶. » La citation fonctionne comme une clé à l'usage des initiés : cependant la référence cinématographique induite par la citation se confirme à la vue des photographies, pour tout lecteur cinéophile. L'apparence physique des deux poètes, la manière dont ils sont photographiés, en font des personnages de film. C'est aussi dans cette perspective qu'on peut envisager les photographies des auteurs, qui figurent dans le livre : Véronique ou Möbius fumant des cigarettes, comme dans de nombreux vieux films américains ; Möbius en ombre, appuyé contre un mur, les jambes croisées et les mains dans les poches. Ce mouvement témoigne du fantasme de cinéma dont nous avons parlé, tout en ironisant sur l'écart entre ce milieu et celui de la poésie, en ce qui concerne la question de la visibilité et de la reconnaissance. Les poètes jouent aux acteurs de cinéma, le livre joue au film noir. Comme dans *Made in USA*, Anna Karina dans son rôle à la Humphrey Bogart peut dire : « J'ai compris très vite, il fallait que cette affaire restât ténébreuse, et je risquais ma vie. Mais peut-être aussi, je trouverais quelque chose, et je pourrais le monnayer après presque à l'opposition²²⁷ ». Chez Hocquard, similairement, l'enquête semble ne mener nulle part :

- Et si la Société vous avait demandé d'enquêter à Neuilly ? lui demandai-je.
- Mes conclusions auraient été exactement les mêmes, me répondit-il sans sourire.

²²⁵ Pour citer quelques exemples : *Le Faucon maltais* de John Huston, *Le Grand sommeil* de Howard Hawks ou *Le Marché de brutes* d'Anthony Mann.

²²⁶ Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, op. cit., n. p., « Couvre-feu ».

²²⁷ Jean-Luc Godard, *Made in USA*, 35 mm, couleur, sonore, France, Rome-Paris Films, Anouchka Films, Société d'Études Pour l'Industrie Cinématographique (SEPIC), 1966 : 00:32:42-00:32:57.

Tom Möbius nous versa à boire.

- Emportez tout ça, me dit-il. Faites-en l'usage que vous voudrez. Si vous décidez d'écrire un jour là-dessus, demandez-vous pourquoi. Demandez-vous pour qui. Et si vous trouvez la réponse à l'une de ces questions qui n'en font qu'une, ne manquez pas de m'informer²²⁸.

La fiction se dissout elle-même, comme dans *Paris nous appartient* (1958) de Jacques Rivette. Le dernier chapitre du *Commanditaire*, intitulé « Fiction B.²²⁹ » nous l'indique, sous forme d'une citation attribuée à l'universitaire américain Steven Marcus :

Le travail du privé lui-même est une activité créatrice de la fiction, une découverte, une fabrication de quelque chose de nouveau dans le monde, ou de caché, de latent [...] Son principal effort est de rendre la fiction des autres palpable en tant que fiction, invention [...] Quand une fiction devient visible en tant que telle, elle commence à se dissoudre ou à disparaître²³⁰.

Alors n'aurions-nous eu affaire qu'à des apparences ? La fiction ne nous a-t-elle rien donné à voir, ni à connaître ? Sans doute pas : elle nous indique que le livre doit être lu dans la perspective d'une enquête ouverte ; elle permet d'en envisager le caractère documentaire. Le dispositif d'écriture propre à Hocquard possède sa propre puissance heuristique. Comme chez Godard qui formule la critique de la société et de la politique contemporaines dans ses œuvres, qu'il s'agisse d'un film imitant le genre du film noir ou d'une production qui serait « à la fois un film "classique" et un "essai"²³¹ ».

La méthode de copiage que, comme nous l'avons vu, Hocquard théorise à partir de Reznikoff est mise en œuvre de manière particulière ici, notamment par l'usage des photographies. Celles-ci représentent souvent des textes très courts, des énoncés : panneaux, inscriptions sur des camions, affiches. En ce sens, elles valent pour des réductions d'énoncés, qui nous les donnent à voir. « Soudain / on voit autre chose²³² » : la citation de Zukofsky que Hocquard affectionne est ici transformée en « *soudain on voit quelque chose* ». Une image nous l'indique exemplairement : celle du panneau donnant l'indication « Bondy-Nord ». La photographie attire notre attention sur les italiques. Le livre adopte cette graphie : le *Nord* est ainsi présenté comme « un nulle part », un lieu coupé du monde. Dans l'épisode intitulé « Couvre-feu » le chauffeur de taxi refuse de s'y rendre, après 23h00 : c'est que, comme l'indique l'une des photographies qui ouvre la section, l'« endroit puissant » qu'est Bondy-Nord est censé être une « zone dangereuse ». La photographie qui se trouve juste au-dessus

²²⁸ Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, op. cit., n. p., « Fiction B. ».

²²⁹ Les films noirs relèvent de ce qui s'appelle « B movie » en anglais, c'est-à-dire des films de genre à budget réduit produits dans des studios hollywoodiens, rapidement.

²³⁰ Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, op. cit., n. p., « Fiction B. ».

²³¹ Antoine de Baecque, *Godard*, op. cit., p. 339.

²³² Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger*, op. cit., p. 45.

nous montre pourtant un paisible marché. Le privé part de la nullité : un endroit délimité par une « ligne d'eau » et une « ligne de bruit » : cela est littéralement montré par la photographie de deux camions, l'un portant l'inscription « Rhône Poulenc », et l'autre « Sonotrans ». De ce fait, si nous lisons ces inscriptions, à la lettre comme le veut Hocquard, nous voyons comment elles dialoguent avec le corps du texte.

Sur d'autres camions pris en photos, on lit d'autres énoncés : des noms d'entreprises (Lacroix, Patinter, Claval, Pignat). On voit une affiche publicitaire, pour Décathlon : le panneau porte le nom de l'entreprise qui l'exploite, « Avenir ». On y lit le slogan : « Décathlon, on invente », et sur la page en regard figure la photographie une fenêtre murée, avec le commentaire ironique, « une vue imprenable sur Bondy-Nord ». Le progrès, c'est purement le progrès technique et la croissance économique. Les « énoncés flottants » sont non seulement présents dans l'environnement, comme sur les camions, mais encore ils apparaissent dans la bouche des habitants de Bondy, comme l'indique l'anecdote de l'adolescent « débitant les lieux communs à la tronçonneuse » : « *Toutes les phrases, toutes les intonations qui sortaient de sa bouche reproduisaient, par mimétisme sommaire, des fragments immédiatement identifiables d'émissions radio ou télé du moment*²³³. » Le poète aurait pu en transcrire les énoncés, comme les camions ou les panneaux sont photographiés : l'adolescent est un pur support à mots d'ordre. Le livre le donne à voir et à comprendre, si nous le lisons littéralement. Ainsi, par Reznikoff et par Deleuze et Guattari, le poète retrouve Godard. Dans une séquence de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, les plans sont centrés sur des inscriptions dans l'espace urbain, trait de style spécifique de ce cinéaste ; nous sommes situés dans un garage automobile. On lit : « mobil protège », « l'opération révision-vacances assure des voyages agréables et économiques sans incidents²³⁴ », « friction / proofing²³⁵ », « mobil » [...] « achat automobiles », « car / entrée », « r car w / entrée ent²³⁶ ». La voix *off* commente cette omniprésence du langage dans l'espace urbain : « Pourquoi tous ces signes parmi nous qui finissent par me faire douter du langage et qui me submergent de significations, en noyant le réel au lieu de le dégager de l'imaginaire²³⁷ ? » Montrer ces inscriptions, en même temps qu'on entend cette voix, tel est le dispositif qui donne sa puissance critique à ces plans, qui « démasquent » les mots d'ordre. Et si le modèle de Hocquard, dans son rapport aux énoncés, n'était pas tant Reznikoff ni Deleuze et Guattari, que Godard ?

²³³ Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, op. cit., n. p. En italiques dans l'original.

²³⁴ Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 64.

²³⁵ *Ibid.*, p. 65.

²³⁶ *Ibid.*, p. 66.

²³⁷ *Ibid.*

Dans *Le Commanditaire* figurent aussi le récit de scènes, vues à Bondy-Nord. À ce propos, le poète met en évidence le fait que la représentation documentaire résulte d'un choix : « En photographie, [...] il est question de cadrage : ce que tu choisis de mettre dans le champ. [...] Ce que tu choisis de mettre hors champ, relève aussi d'une intention²³⁸. » Contrairement aux documentaires qui mettent en avant les personnes, en les faisant parler, les auteurs privilégient l'architecture, et montrent la vie de ce lieu par ce biais. Même si les habitants de Bondy-Nord sont hors-champ, un contexte est constitué, qui prend justement la forme de la scène, prise sur le vif. Les deux suivantes mettent en évidence une vie possible dans cet endroit. Première scène, un voisin offre au poète du whisky, et dans le cours de la conversation déclare qu'on s'habitue au bruit de l'autoroute. Cet énoncé revient trois fois : d'abord dans « C'est Nord qui contient les pleurs », puis – sous sa forme anecdotique – dans « Le ventilateur », et à la fin du livre. Deuxième scène : quatre jeunes filles d'origine nord-africaine bavardent joyeusement, à l'arrêt de bus – dans « C'est Nord qui contient les pleurs ». Pourtant, Nord contient toujours les pleurs, car même s'il est possible de s'habituer à des conditions de vie indignes, ces conditions sont à dénoncer. Dans « Bondy-Nord dans un miroir », le poète reprend la phrase du récit antérieur, qui rapporte une pensée : « Comment ont-elles le cœur à rire ainsi ? » ; et à propos du bruit de l'autoroute, le poète rapporte une autre pensée : « C'est bien là qu'est le problème [...]. On s'habitue²³⁹. » L'énoncé du voisin est donné *in fine* comme le « fin mot de l'histoire » : « on s'habitue ». Tout le dispositif du livre vise au contraire à déshabituer, à désapprendre, pour réellement voir ce qu'il faut voir : « Si on veut voir, il faut se déshabituer à voir ». Seul un regard étranger, et qui demeure étranger peut montrer Bondy-Nord : « vous, dit la concierge, on ne vous voit pas souvent²⁴⁰ ». Il ne s'agit pas de dandysme, le geste reste politique ; c'est pour cela que le poète dédicace son livre « aux habitants de Bondy-Nord [qu'il] a rencontrés et [à ceux qu'il] n'a pas rencontrés » : « pour nous aider à désapprendre ».

Le regard du privé, qui combine l'enquête dans un cadre fictionnel et le regard documentaire, rend sensible le/la lecteur-riche à sa propre vision de Bondy, sans pour autant présenter le lieu sous un angle négatif, mais en faisant une richesse de son apparente pauvreté esthétique.

Jusqu'ici, nous avons abordé des œuvres dans lesquelles la notion d'enquête jouait un rôle important comme élément de fiction et sur le plan du langage poétique. Quand le privé de Hocquard enquête, il observe les lieux, les personnes et la langue. Ce geste d'observation lie

²³⁸ Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, op. cit., n. p., « Bondy-Nord dans un miroir »

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*, « Retour à Bondy ».

Tom Möbius et le sujet de *Landscapes on a Train*, qui, quant à lui, regarde le paysage par la fenêtre du train, en tant qu'images mouvantes. En enquêtant, Tom Möbius (alias Hocquard) crée une ambiance de film noir dans Bondy, entre autres par le recours à la photographie. Parallèlement, le sujet de *Landscapes on a Train*²⁴¹, voit le paysage animé comme un film, ce que manifestent à la fois les photographies qui figurent dans le livre et l'écriture poétique elle-même, par usage de figures créant ou montrant le mouvement.

1.3 Observer le film du réel : Le Commanditaire et Landscapes on a Train

Après l'enquête, notion fondamentale dans la poétique de Hocquard, nous allons étudier ici l'activité d'observation, typique de la pratique documentaire. Cela caractérise *Le Commanditaire* et *Landscapes on a Train*, livres dans lesquels certaines images peuvent être vues comme le résultat de cette activité. Les deux œuvres se rapprochent également par le fait que les images en question ne sont pas issues d'un film existant, mais créent un film virtuel, un film possible aux yeux du/de la lecteur-riche. Nous allons d'abord examiner la manière dont le médium filmique est évoqué par des photographies dans ces deux livres. Ensuite, nous nous concentrerons sur l'ouvrage de Cole Swensen pour examiner la manière dont le dispositif du voyage en train et le regard de la poète voyageuse reproduisent dans l'écrit la caractéristique cinématographique du mouvement.

Pour désigner le flux du réel se déroulant devant nous, qui donnera la matière du film virtuel dans ces œuvres, j'ai choisi l'expression « film du réel », mots par lesquels le cinéma documentaire est souvent désignée dans le langage courant, même si, comme nous l'avons vu précédemment, le réel et le fictionnel tendent à s'articuler dans la pratique poétique.

Le Commanditaire et *Landscapes on a Train* sont apparentés par une position d'observation : celle des personnages de Tom et Véronique et celle du sujet voyageur. Il existe un point d'où ce qui est vu est documenté : les uns à partir d'un point observation fixe (Tom et Véronique prennent plusieurs photos de camions en mouvement à partir de leur « tour d'observation », un appartement du onzième étage) ; l'autre d'une position d'observation mobile, mais ressentie comme fixe (le sujet de *Landscapes* est dans une position opposée à celle du *Commanditaire* : l'énonciatrice est assise dans le train, elle regarde le paysage défilé devant ses yeux). Un champ-contrechamp est ainsi établi entre ces deux livres.

²⁴¹ Pour alléger le texte, j'abrège de temps en temps *Landscapes on a Train* pour *Landscapes*.

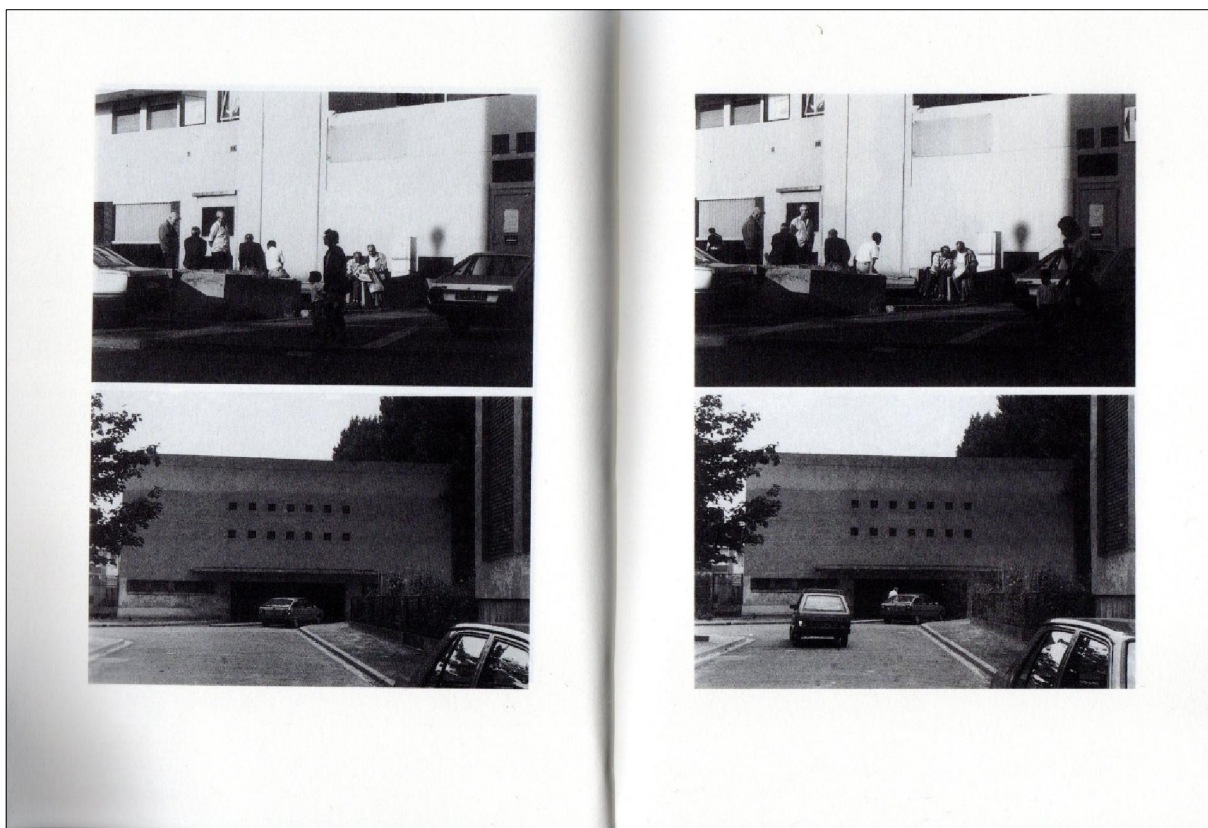


Figure I. Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, P.O.L., Paris, 1993, n.p.

Dans *Le Commanditaire*, certaines images, en paires et en séries, se suivent au même niveau de la page – ce qui est par ailleurs une différence majeure par rapport à d’autres travaux de Hocquard. *Allô-Freddy* par exemple est une sorte de photoroman, dans lequel la disposition des images peut varier : elles ne s’alignent pas, ou sont de taille variable. Dans *Le Commanditaire*, les paires de photos sont souvent prises, en relation l’une avec l’autre, sous un autre angle, légèrement différent.

Comme celles-ci (Fig. I), elles représentent le même endroit avec les mêmes figures, mais avec des différences *inframince*s : une voiture a disparu, quelques personnes ont changé de position, un objet est en train de tomber, et ainsi de suite. Étant donné que les images se ressemblent beaucoup, nous avons tendance à voir les différences comme une différence temporelle, de quelques secondes peut-être. Un effet séquentiel est ainsi créé. Les deux images se situent effectivement dans une continuité temporelle, telle qu’un film peut en produire. Dans un vocabulaire cinématographique, cet effet s’appelle, la « passion suturante²⁴² », pour reprendre le terme de Pascal Bonitzer. Ce terme désigne le fonctionnement de l’effet Kuleshov.

²⁴² Pascal Bonitzer, « Voici. La notion de plan et le sujet de cinéma 1 », in *La Vision partielle. Écrits sur le cinéma*, Paris, Capricci, 2016, p. 105 [*Cahiers du cinéma*, n° 273, janvier-février 1977].

Bonitzer affirme que même si Kuleshov, comme les autres cinéastes soviétiques, vise le fractionnement :

[ses] expériences vont dans les deux sens, et finalement elles serviront de référence expérimentale aux opérations de suture narrative (on sait que l'effet Kuleshov proprement dit, l'expérience Mozjoukine, met en évidence la « passion suturante » des spectateurs et permet d'établir les règles classiques²⁴³).

Jean-Pierre Oudart qui théorise le terme de la suture à travers l'usage du champ-contrechamp, saisit ce terme en une formule : « le champ filmique s'articule avec le champ absent²⁴⁴ », et ainsi le spectateur complète ces absences. Bien que Jean-Pierre Oudart l'applique pour les absences hors champ, la différence entre les paires d'images du *Commanditaire* implique toujours la question de l'absence. La « passion suturante » nous fait établir un lien entre les images qui se succèdent. Cela peut être mis en relation avec le rapport que les images photographiques sérielles établissent entre elles selon Danielle Leenaerts :

[...] en tant qu'ordonnement chronologique d'un ensemble de clichés, la séquence peut être considérée comme un cas limite de l'art photographique, généralement considéré comme la production d'images isolées. [...] À ce paradoxe vient s'ajouter celui d'une chronologie qui n'est pas sans évoquer celle du défilement cinématographique, soit l'art par excellence de l'image en mouvement. [...] [I]l s'agit bien là d'une illusion de continuité, puisqu'il subsiste toujours un temps d'arrêt entre chaque image. Un temps d'arrêt, une partie du déroulement de l'action qui échappent au photographe et vont donc faire défaut. C'est pourquoi la syntaxe séquentielle peut être qualifiée d'« elliptique²⁴⁵ ».

Mais les séquences photographiques du *Commanditaire* ne se composent que de deux images. Les rapports de ces deux images constituent une tension entre continuité et rupture, qui se présente non seulement dans le passage de l'une des images à l'autre, mais dans l'espace blanc entre elles, comme Leenaerts le constate. Le film du réel apparaît en échantillons, tout comme le livre, qui est lui-même fragmentaire et hétéroclite. La répétition du sujet sur les photos de Hocquard et Valéry renforce le caractère constatif des images, en rappelant la fameuse série de stations-service de l'artiste américain Ed Ruscha²⁴⁶.

Tandis que les séquences photographiques montrent des parentés avec l'image cinématographique par la continuité chronologique, les séries relèvent d'un autre principe de liaison, élaborant un autre type de rapport avec l'image mouvante. Les séries de camions montrent des camions différents ; les prises de vue sont probablement éloignées dans le temps ;

²⁴³ *Ibid.*, p. 105-106.

²⁴⁴ Jean-Pierre Oudart, « La suture », *Cahiers du cinéma*, n° 211, avril 1969, p. 38.

²⁴⁵ Danielle Leenaerts, « La forme séquentielle en photographie : déploiement du temps et du récit », *Image and Narrative Online Magazine of Visual Arts*, n° 15, novembre 2006 :

<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclastm/leenaerts.htm>, consulté le 8 janvier 2019.

²⁴⁶ Ed Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*, Frenchtown, National Excelsior Press, 1963.

mais la composition de l'image et sa taille restent similaires : la suite de photographies se présente comme *mimesis* du perpétuel flux routier.

Dans le cinéma, le plan d'ensemble, contrairement aux plans serrés, qui en quelque sorte soustraient l'image au continu²⁴⁷, donne un sentiment de continuité. Dans le chapitre

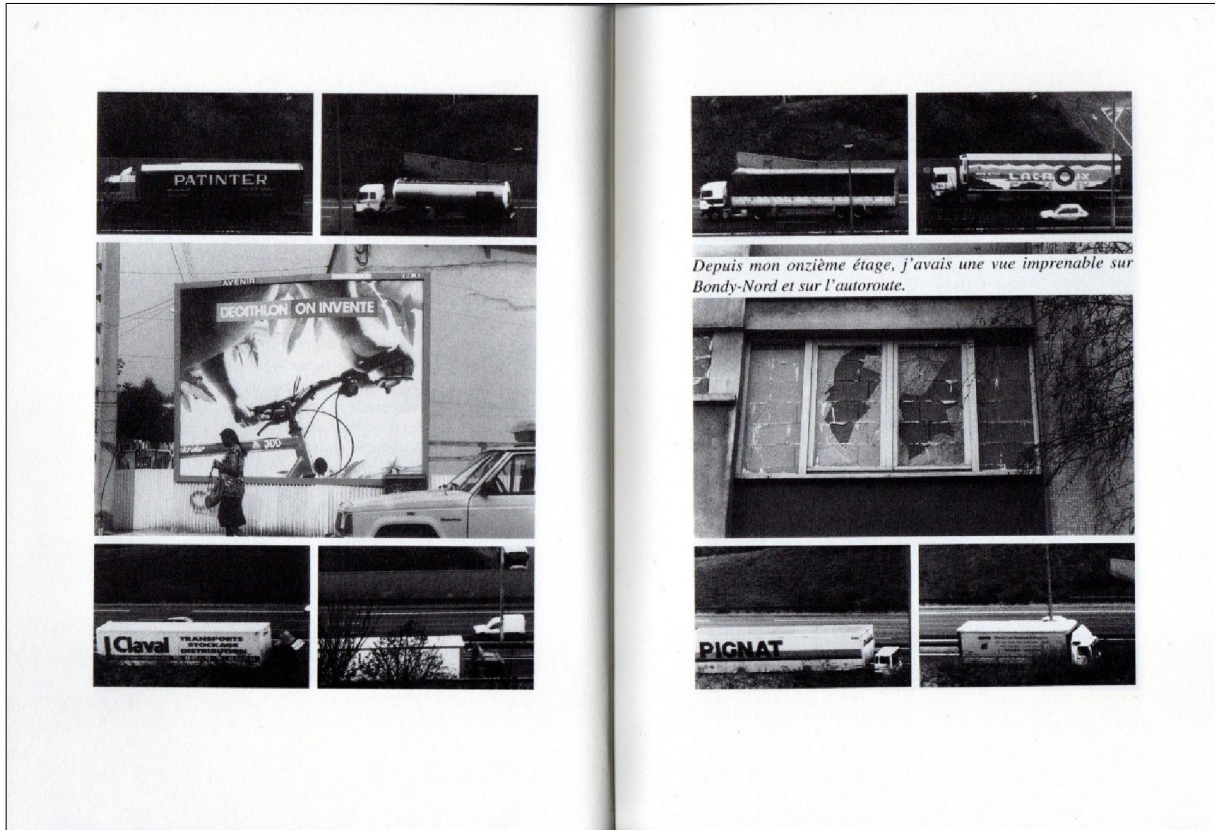


Figure II. Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, Paris, P.O.L, 1993, n. p.

« L'observatoire » du *Commanditaire*, nous voyons une double page avec deux séries de quatre photos de camions dont chacun est différent (Fig. II) : en haut, des camions se dirigent à gauche ; en bas, vers la droite. Le fait qu'ils se suivent au même niveau de l'image, dessine la route qui se déroule, impliquant l'idée du mouvement. Les blancs qui séparent les images indiquent que les photos sont prélevées dans une continuité, dans un flux (du réel), les blancs marquant la coupure dans ce continuum.

Chez Swensen, ce sont des plans d'ensemble de paysages qui fonctionnent de cette manière, et plus exemplairement encore, car les plans qui figurent sur la couverture et en quatrième de couverture du livre sont ajoutés sans espace blanc, renvoyant ainsi à la continuité de la pellicule cinématographique telle qu'on l'imagine²⁴⁸. Le niveau de l'horizon est à peu près continu sur

²⁴⁷ Beja Margitházi, « Kulesov örök! (?) », *Filmkultúra*, 2007, en ligne : <https://filmkultura.hu/regi/2007/articles/essays/kulesov.hu.html>, consulté le 5 décembre 2018.

²⁴⁸ Il faut noter que c'est une impression produite par le mouvement, car en vérité sur la pellicule les images se déroulent verticalement, comme les mouvements horizontaux sont plus fréquents au cinéma que les verticaux. La

les cinq photographies, malgré les tons et le degré de netteté différents des images. Dans *Landscapes*, image et texte tendent vers la présentation de la même expérience, le voyage en train, et notre perception du paysage comme film : la continuité des images visuelles et langagières et l'organisation syntaxique, qui indiquent la rapidité du passage du train. La répartition des phrases et les enjambements créent des effets de vitesse et de ralentissement ; la forme apparente de prose crée une tension intérieure par l'enjambement. C'est ce que Swensen appelle « hybridité », notion soulignant le caractère inter-générique et intermédial de ses œuvres.

Née en 1955, la poète appartient à une génération plus jeune que celle de Hejinian (1941)

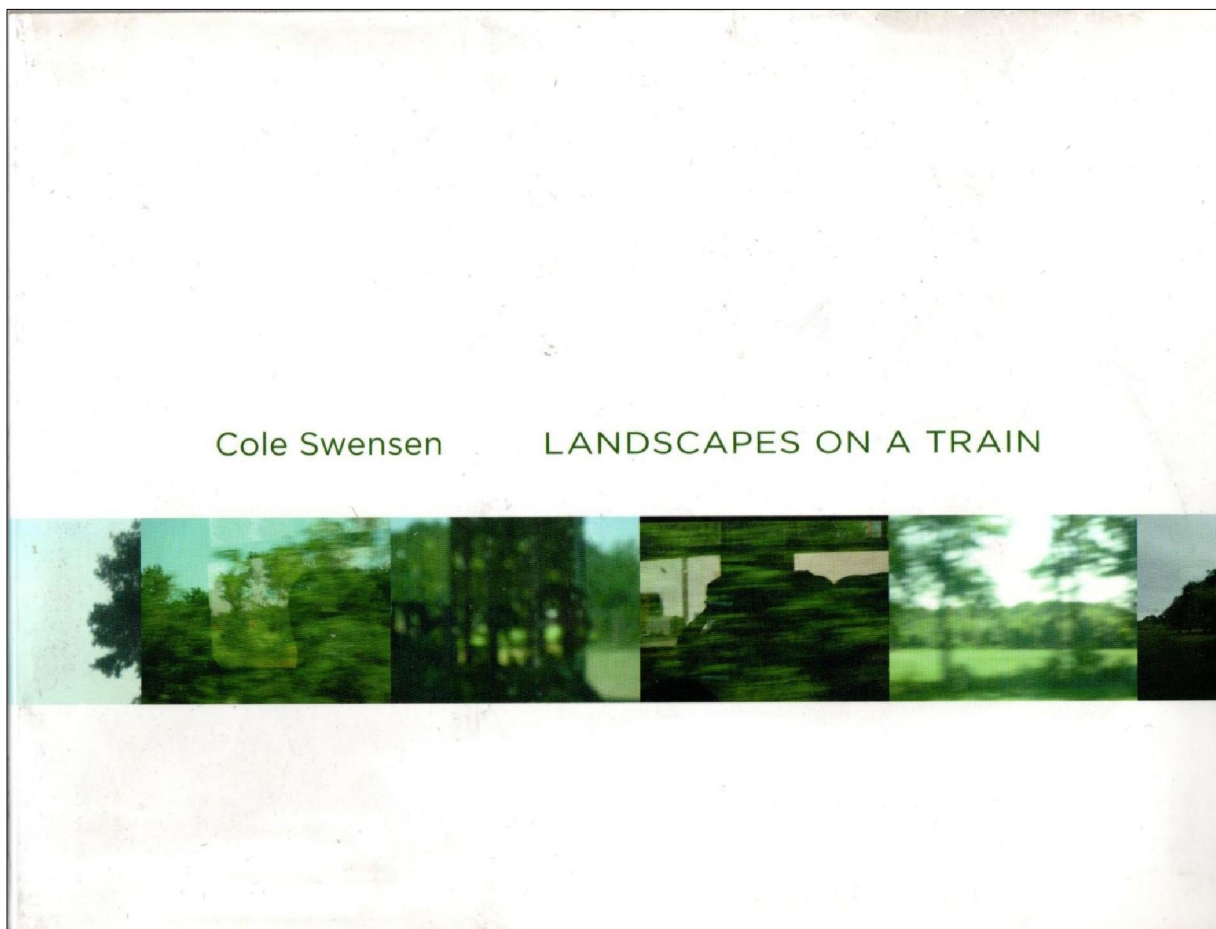


Figure III. Cole Swensen, *Landscapes on a Train*, Beacon, Nightboat Books, 2015. (couverture)

et de Hocquard (1940–2019), et s'il est vrai que Hejinian a été une poète *language* et que Hocquard est un poète de la littéralité, il est toutefois difficile de rattacher Swensen à un mouvement. Cela dit, il est possible de situer son œuvre en ayant recours aux terme d'« hybridité », qu'elle choisit pour définir les poètes américains présentés dans son anthologie,

disposition des photos de Cole Swensen s'apparentent ainsi plutôt à une technique pré-cinématographique, notamment le zoopraxiscope d'Eadweard Muybridge, sur lequel les images sont disposées les unes à côtés des autres, sur les côtés plus courts.

*American Hybrid. A Norton Anthology of New Poetry*²⁴⁹ (2009), coéditée avec David St. John.

Dans ce volume, les deux rédacteurs définissent les poèmes hybrides ainsi :

Si on prend en compte les caractéristiques associées à une œuvre « conventionnelle », telles que la cohérence, la linéarité, la clarté formelle, le récit, la clôture stable, la résonance symbolique, et la voix stable, et celles qu'une œuvre « expérimentale » s'approprie, telles que la non-linéarité, la juxtaposition, la rupture, la fragmentation, l'immanence, la perspective multiple, la forme ouverte et l'opposition à la clôture, les poètes hybrides ont accès à une richesse d'outils, dont chacun peut entraîner un changement important, en fonction de sa combinaison avec les autres, et le rôle particulier qu'il joue dans cette composition²⁵⁰.

Dans son article « No End is Unplanned²⁵¹ », Cole Swensen parle de sa propre pratique d'hybridation, de la manière dont elle mêle vers et prose pour créer de la tension dans un texte. Elle affirme que la prose « existe dans un autre espace que son inscription sur la page », car sa disposition peut varier à chaque édition selon la mise en page, alors que dans la poésie, le vers est « une chose physique²⁵² ». Elle dit « "feindre" » souvent de la prose comme dans *Landscapes on a Train*, avec des vers²⁵³ non justifiés qui pour la plupart arrivent à la marge, ou dans *Gravesend*. Dans ce livre le texte est justifié, mais à l'intérieur des vers, des espacements créent des unités plus brèves, des vers intérieurs pourrait-on dire. Dans *Landscapes*, l'apparence de prose tend à la fois à constituer visuellement la page en tant que rapport analogique avec une pellicule, et à maintenir une tension manifestée par le retour à la ligne, ce geste signifiant à la fois une pause dans le mouvement et une mise en relief de son amplitude. L'hybridité est d'une part présente dans les formes, par ce jeu entre vers et prose, mais elle l'est également par

²⁴⁹ Notons que cette anthologie a donné lieu à de nombreuses polémiques, comme l'expose Emmanuel Reymond dans sa thèse en s'appuyant sur le livre *American Hybrid Poetics* d'Amy Moorman Robbins, notamment du côté des poètes et critiques Politiquement engagés qui reprochaient la dilution et la dépolitisation de l'avant-garde, et du côté des poésies négligées à l'égard de la question de l'hybridation, telles que les poésies et critiques amérindiennes, latinos et asio-américaines, critique tenue par le poète Craig Santos Perez. cf. E. Reymond, *Dispositifs poétiques*, sous-chapitre intitulé « La question de l'hybridité », p. 38-43. Craig Santos Perez, « Whitewashing American Hybrid Aesthetics », in Mary Biddinger et John Gallaher (dir.), *The Monkey & the Wrench. Essays into Contemporary Poetics*, Akron, University of Akron Press, 2011, p. 137-140 : Amy Moorman Robbins, *American Hybrid Poetics. Gender, Mass Culture, and Form*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2014.

²⁵⁰ Cole Swensen et David St. John (dir.), *American Hybrid. A Norton anthology of new poetry*, New York, Norton, 2009, p. xxi : « Considering the traits associated with 'conventional' work, such as coherence, linearity, formal clarity, narrative, firm closure, symbolic resonance, and stable voice, and those generally assumed of 'experimental' work, such as non-linearity, juxtaposition, rupture, fragmentation, immanence, multiple perspective, open form, and resistance to closure, hybrid poets access a wealth of tools, each one of which can change dramatically depending on how it combined with others and the particular role it plays in composition. »

²⁵¹ Cole Swensen, « No End is Unplanned », *Evening Will Come*, n° 31, juillet 2013—Mixed Form Issue, article en ligne <http://www.thevolta.org/ewc31-cswensen-p1.html>, consulté le 5 novembre 2018 : « Prose exists somewhere other than the page, which is demonstrated by the fact that if the typeface, point size, or page format changes, the text block does as well—and thus so do all the line breaks, which creates a complete shift in all the sound relationships. »

²⁵² *Ibid.* : « line as a physical thing ».

²⁵³ En anglais, le mot « line » peut faire référence à une ligne et à un vers aussi. J'ai choisi d'appeler ces lignes, qui donnent une impression de prose, des « vers », car chacune commence par une majuscule, la coupe ne peut pas être déplacée et comporte une signification dans les poèmes.

l'intermédialité, le rapport de Swensen aux arts visuels lui donnant une autre dimension. La poète considère l'*ekphrasis* comme un texte qui « ne regarde pas l'art, mais vit avec celui-ci²⁵⁴ ».

Le film virtuel de *Landscapes on a Train* est donc créé par deux éléments : la figure de l'observateur regardant le paysage mouvant et l'effet de travelling. Le sujet est en retrait, mais sa présence est cruciale, car c'est son regard, et sa description ekphrastique qui produiront le film. Comme Swensen l'écrit dans son essai « How Ekphrasis Makes Art », il existe :

une *ekphrasis* qui au lieu de regarder des œuvres d'art reconnues, constitue un regard qui transforme un objet en art. Ce regard ekphrastique change le contexte de l'objet, l'esthétise, ce qui ne veut pas dire qu'il le rend beau ou fait ressortir sa beauté inhérente, ou le rend en quelque sorte aimable, mais cela veut dire qu'il montre de nouvelles relations en elle, dévoile les relations intérieures entre les parties, et leurs relations à d'autres choses²⁵⁵.

Dans *Landscapes*, le paysage est montré sous le regard cinématographique de la poète observatrice. Pour pouvoir suivre son regard, il faut d'abord regarder sa position. Celle-ci, et ainsi que la situation d'énonciation, sont discrètement indiquées par les images et le texte : une photo à l'intérieur du livre indique la place de la poète-photographe, dans le train – nous y voyons des gouttes de pluie à la fenêtre d'un train (Fig. IV). Cette fenêtre de train est conçue comme un écran, et on la voit en reflet dans les photographies du livre. Dans la plupart des images de couverture, le voyageur est en retrait, donnant toute la place au paysage. Une seule d'entre elles montre le reflet de l'intérieur du train, avec la silhouette d'un voyageur, mais le vert des arbres l'intègre complètement aux autres photos de la couverture.

Tout comme les images, le texte se concentre sur la présentation du paysage. Le sujet voyageur est impliqué par le vers d'ouverture du livre : « Green. Cut. And I count: the green of the lake the green of the sky and the field²⁵⁶ ». On peut lire une poétique dès ce vers, car celui-ci rappelle le cinéma, à la fois dans son vocabulaire (le « *cut* ») et dans sa syntaxe qui évoque un montage ajointant deux plans. Une fois ces précisions données, l'énonciatrice reste en retrait. Elle parle uniquement du paysage vu du train, la nature s'est substituée aux voyageurs : ils n'apparaissent plus dans le texte. La réduction de la présence des humains est un choix auctorial qui s'est sans doute formé peu à peu : dans les extraits antérieurs à la publication du livre, parus dans la revue en ligne *Asymptote Journal*, la poète parlait encore de l'intérieur de la voiture,

²⁵⁴ Cole Swensen, « To Writewithize », in *Noise That Stays Noise. Essays*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011, p. 70 : « don't look at art so much as live with it ».

²⁵⁵ Cole Swensen, « How Ekphrasis Makes Art », in *Noise That Stays Noise, op. cit.*, p. 75 : « an ekphrastic that, instead of looking at acknowledged artworks, constitutes the gaze that transforms an object into art. This ekphrastic gaze changes the object's context, aestheticizing it, which is not to say that it beautifies it, or makes its inherent beauty apparent, or renders it in some way pleasing; it is to say that it shows it in new relationships, revealing internal relationships among parts and their relationships to other things. »

²⁵⁶ Cole Swensen, *Landscapes on a Train*, Beacon, Nightboat Books, 2015, p. 7.

des gens endormis notamment : « People sleep on trains. People asleep on trains behind glasses the man across from / Me is asleep and behind his glasses a half-opened eye. I think we see all the time²⁵⁷ ». Dans la version publiée chez Nightboat Books, Swensen a retiré « people » du train, elle ne mentionne plus que les personnes qui figurent dans le paysage, comme « Five men building a stone wall²⁵⁸ », et les phrases à la première personne ainsi que les adresses à un « you », qui peuvent être interprétées comme adresse aux lecteurs ou à soi-même, sont également rares. Sur l'ensemble de cinquante-huit poèmes, seuls huit contiennent des pronoms personnels qui actualisent une situation d'énonciation (les première et deuxième personnes²⁵⁹).



Figure IV. Cole Swensen, *Landscapes on a Train*, Beacon, Nightboat Books, 2015. (deuxième image de l'intérieur, n. p.)

²⁵⁷ Cole Swensen, « from Landscapes on a Train », *Asymptote Journal* [sans date de mise en ligne] : <https://www.asymptotejournal.com/special-feature/cole-swensen-landscapes-on-a-train/>, consulté le 27 novembre 2018.

²⁵⁸ Cole Swensen, *Landscapes on a Train*, *op. cit.*, 27.

²⁵⁹ Ce sont les pronoms personnels suivants : I, you, we, us ; aux pages 7, 19, 20, 33, 35, 43, 48 et 52 de *Landscapes on a Train*.

Ce retrait est ce que vise la poète comme elle me l'a expliqué dans un entretien²⁶⁰. Le paysage a sa propre heccéité²⁶¹ que la spectatrice respecte. Swensen cherche à créer un paysage plus indépendant que celui de la peinture romantique par exemple – pensons à Caspar David Friedrich, où le paysage reflète l'état d'âme de l'homme – dans la lignée de W. J. T. Mitchell, qui dans son livre *Landscape and Power*, cherche à « capter le processus par lequel le paysage efface sa propre lisibilité et se naturalise. [...] Ce que nous avons fait et faisons à notre environnement, et ce que notre environnement nous fait en retour²⁶² ».

Comme sur les images, le sujet de *Landscapes* est surtout présent à travers sa position : notamment, quand il est question de la fenêtre du train, comme dans la phrase « The reflection on the window across²⁶³ ». Les reflets sur la fenêtre et le train lui-même remplacent l'expression de la première personne par métonymie parce qu'ils précisent son point de vue, sa manière de voir le paysage. « The eye », l'œil, signifie le regard en anglais : « a long thin line that trains the eye²⁶⁴ ». « Trains » signifie à la fois « entraîner » et « se déplacer en train : le voyage habitue les yeux à un certain regard, et c'est le train en mouvement qui permet de voir ce qu'on voit. Ce double sens conjugue plus encore les deux composants fondamentaux du poème : la vision et le mouvement. La présence de la poète-observatrice perce aussi dans le texte par le biais des images, telles que « The birds are rain / And the gray tree is a white stain²⁶⁵. » ; par l'usage d'adjectifs qui reflètent son point de vue, comme « miniature horses²⁶⁶ », car les chevaux sont éloignés du train. Par moments, le sujet agit sur le paysage, et le montre comme résultat potentiel de son propre travail : « You could have painted it. You are painting / A long line of horses until they are gone²⁶⁷. » Ce « you » est à la fois la poète qui dépeint ce que nous voyons, et nous qui lisons ce texte, et nous le peignons intérieurement en l'imaginant. En somme, même si le sujet veut rester en retrait, il ne peut montrer le paysage qu'à travers ses propres yeux, qui n'identifient pas seulement des choses, mais voient le paysage et ses composants en tant que

²⁶⁰ Entretien personnel, à Paris, avril 2016 : « As an observing subject, I cannot not be part of the situation viewed, I cannot not have my subjectivity involved, but I see the landscape as in no way a projection of myself, my reality, etc. – it is entirely itself, and it is that 'itselfness', its hecceity that I want to observe and participate in. »

²⁶¹ Le concept d'heccéité tel que l'entendent Deleuze et Guattari sera abordé à propos de la poésie de Lyn Hejinian et du cinéma de Peter Hutton. Pour le définir brièvement, on peut dire que ce terme désigne une singularité qui échappe à la catégorisation qui l'identifierait en le rapportant à une substance, et qui est déterminée par un rapport de mouvement et de repos.

²⁶² W. J. Thomas Mitchell, *Landscapes and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 2 : « to trace the process by which landscape effaces its own readability and naturalizes itself [...]. What we have done and are doing to our environment, what the environment in turn does to us [...] ».

²⁶³ Cole Swensen, *Landscapes on a Train*, *op. cit.*, p. 12.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 64.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

formes et couleurs, et surtout suivent ce que suggère le mouvement : une vue en travelling. La technique du travelling évoquée ici est présente dans le cinéma dès l'origine, quand la caméra est posée sur un véhicule. La première apparition de cette technique est liée à un court métrage des frères Lumière, *Panorama de l'arrivée à Aix-en-Bains pris du train*, avec la caméra posée sur le train lui-même²⁶⁸. Dans le documentaire intitulé *Louis Lumière* (1968) d'Éric Rohmer, Henri Langlois explique que les mouvements de caméra n'étaient pas encore identifiés en tant que tels, n'étaient pas consciemment utilisés comme techniques, mais comme des manières de montrer le monde comme on pouvait le voir de ses propres yeux²⁶⁹. Désormais, spectateurs expérimentés, nous percevons les choses à l'inverse : c'est le voyage en train qui nous rappelle le médium cinématographique. Dans *Landscapes on a Train*, la voyageuse devient le point fixe de la caméra, et les arbres, les « leaving trees²⁷⁰ » et « migrating trees²⁷¹ », bougent. Nous regardons le film du réel, nous voyons sa beauté simple, un déroulement d'images, comme les ouvertures vers de nouveaux paysages que l'écriture poétique compose. Elle produit la *mimesis* de l'image mouvante du paysage vu du train. La vitesse de la chose perçue dépend surtout de sa distance vis-à-vis du point d'observation. « Trains pass behind a screen of trees, trees blind and leaving trees²⁷² » écrit Swensen à propos des arbres qui, à la manière d'un écran, forment une surface, et cachent le paysage. La deuxième proposition de la phrase est encore elliptique, car le verbe « to blind » est transitif, et ajoute ainsi le sens du nom « blind », le store, ou le dernier « trees » pourrait être l'objet du verbe, et ainsi les arbres cachent des arbres et ils les dépassent aussi. De plus, « trees » rappelle la forme d'un verbe à la troisième personne du singulier au présent, donc une forme active, comme si le mouvement se transférait aux arbres. La forme « leaving » fait penser à son paronyme qui pourrait aussi caractériser les arbres :

²⁶⁸ Voir Éric Rohmer, *Louis Lumière*, 16 mm, NB, sonore, France, Institut français de l'Éducation [IPN - Institut pédagogique national], La Cinémathèque française, Télévision scolaire, 1968.

²⁶⁹ Dans ce documentaire Éric Rohmer interviewe Jean Renoir et Henri Langlois qui parlent de ce court métrage de Lumière. *Ibid.* : 00:43:15-00:45:48, Henri Langlois, verbatim : « C'est nous qui avons la conception que l'opérateur de Lumière a déplacé l'appareil. Lui il était dans une gondole, il a mis son appareil, il a filmé ce qu'il voyait comme ses yeux le voyaient. [...] c'est là la nuance essentielle qui fait la démarcation. Quand Louis Lumière ou les opérateurs tournaient "vue prise d'un tramway", le train de Liverpool de telle gare à telle gare ; pour eux c'était comme si c'était la vie. ... on montait dans les moyens de locomotion et on filmait. Parce qu'aujourd'hui, au fur et à mesure des tirages [...], quand on a découvert qu'en 1900 tous les travellings existaient, tous les mouvements de caméra. Que les gens comme Fritz Lang ont dit que s'ils avaient vu ces films, ils auraient gagné 20 ans de leur existence. Comment se fait-il que aucune histoire de cinéma, aucune personne, vivante à l'époque, n'ait jamais dit, « le travelling a été inventé par Louis Lumière, le panoramique a été inventé par Louis Lumière, la caméra mobile a été inventé par ses opérateurs. Parce qu'ils ne pouvaient pas le voir. Quand ils voyaient un travelling, ils disaient, "tramway en marche", "prise de vue d'un tramway en marche". Le public, nous, nous voyons le génie du cinéma surgir de tous les côtés chez ces opérateurs de Lumière, mais le public lui il n'était pas formé. »

²⁷⁰ Cole Swensen, *Landscapes on a Train*, *op. cit.*, p. 13.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

²⁷² *Ibid.*, p. 13.

« leafing », pousser des feuilles. Les deux mots ne diffèrent que par une consonne sourde, un « f » à la place du « v ». Parfois le train est l'acteur, c'est lui qui est caractérisé par le mouvement, comme au début de la citation précédente (« Trains pass ») ; cependant dans la plupart des cas, les verbes de mouvement cités plus loin dans cette sous-partie décrivent les éléments du paysage, qui ne bougent que du point de vue de la spectatrice, comme c'est le cas des arbres. Son regard en mouvement fait du paysage un film, sous la forme d'un long travelling, ici découpé par les arbres qui font écran aux images que la fenêtre du train cadre. Dans l'ensemble du texte, on note que le regard isole des scènes immobiles traduites par des phrases courtes, là où des phrases plus longues, décrivent le développement d'un mouvement.

Parfois le mouvement d'un élément du paysage est décrit par une expression cinématographique comme le ralenti (*slow motion*) qui est souligné par la répétition du mot « slow » : « Blue heron in slow motion over half ocean is slow²⁷³ ». Même si le caractère filmique des poèmes ne procède pas de l'usage d'un vocabulaire technique, des termes importants comme « Cut²⁷⁴ » ou « screens²⁷⁵ » reviennent dans le texte – « Cut. » comme mot-phrase indique la coupe par sa forme. L'expression « screen » apparaît à plusieurs reprises, et le mot a la même polysémie que le mot « écran » en français : « trains pass behind a screen of trees²⁷⁶ », comme une sorte de surface de projection, mais qui montre quelque chose, une image. Plus loin dans le livre, ce mot apparaît dans les vers « Three rows of trees slipping past like passing screens. The screens slip on vast / Thin walls of rain²⁷⁷ », il devient un synonyme du cadre de la fenêtre du train, et c'est cette interprétation que l'autrice met en relief dans l'entretien qu'elle m'a accordé. La répétition de la lettre « s » et du son « s » renforce le motif du passage. Le poème continue ainsi : « You slide the screens to change the world²⁷⁸. » Le pronom personnel peut être de nouveau vu comme relatif à l'autrice et au/à la lecteur-riche, mais les écrans sont le cadre composé par la fenêtre dans lequel le paysage défile, et les images sont changées d'un instant à l'autre. Deux types d'écrans se distinguent dans le poème, le rideau de la fenêtre qu'on baisse en le tirant, et l'écran qu'il recouvre, créé par la fenêtre du train elle-même.

Donc, les écrans montrent une suite de paysages vus du train. Le titre du livre joue sur la coïncidence de « train » comme succession de choses ou fil de pensée (*train of thought*), et

²⁷³ *Ibid.*, p. 62.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

²⁷⁸ *Ibid.*

comme moyen de transport. Chaque poème peut être lu comme une unité, un paysage avec des scènes de campagne, et aussi comme partie d'un enchaînement de poèmes, et ainsi de paysages. Les vues qui passent devant la poète voyageuse sont chaque fois cadrées et sont montrées avec une certaine distance physique et au moment de l'éloignement – car la voyageuse les traverse très rapidement. Des impressions rapides, des arrêts, des mouvements continus varient dans le livre en mettant en œuvre toute une gamme de *mimesis* du mouvement en poésie, pour rendre l'expérience du voyage en train. Le format du livre, en forme de rectangle allongé (20,5 cm x 15 cm), la disposition du texte sur la page, le poème étant à chaque fois placé au centre, avec à peu près la même longueur de vers et sans grand écart entre le nombre de vers, évoque lui-même une pellicule de film, ainsi que la bordure d'images sur la couverture. La représentation du mouvement sur les photographies montre une évolution : celles de la page du titre de la couverture sont plus floues, elles reflètent plus le mouvement à cause de la proximité des objets photographiés, tandis que celles de la quatrième de couverture sont plus larges, et donc moins transformées par le mouvement, plus nettes. Elles composent une continuité. Ces indices filmiques sont complétés par les effets de mouvement du texte produits par plusieurs figures de répétition, l'usage de la syntaxe et de l'enjambement.

La *mimesis* du mouvement est manifeste dans l'usage des figures de rhétorique. Elles concernent la sonorité, le lexique et les structures grammaticales. Nous pouvons observer un mouvement dans la sonorité des poèmes : plusieurs phonèmes et groupes de phonèmes parcourent les poèmes, en créant ainsi non seulement des *landscapes*, mais aussi des *soundscapes* – c'est-à-dire des compositions sonores – comme Vincent Broqua le dit de la poésie de Stephen Radcliffe, qui dans *Portraits and Repetition*, « met en jeu les limites du visible et du sonore²⁷⁹ », « le son [étant] envisagé non pour son pouvoir de représentation mais pour son mouvement²⁸⁰ ». Chez Swensen, l'idée de mouvement fait également partie de la représentation du paysage. Les figures de répétition, telles que l'allitération, l'écho sonore ou la paronomase produisent une continuité entre les sonorités – comme dans le paysage –, un mouvement des mêmes phonèmes d'un mot à un autre, créant un effet de fluidité. Le début du vers suivant montre cela : « A lake folds. And so holds sky²⁸¹ ». Les mots *folds* et *holds* forment une paronomase, et plusieurs phonèmes se suivent en allitération : [əʊ], [z], [s]. La sonorité crée

²⁷⁹ Vincent Broqua, « "The landscape (body) of the poem": les glissements du paysage chez Stephen Radcliffe Radcliffe », in Paul Volsik et Abigail Lang (dir.), *Cahiers Charles V*, hors-série, Scapes. Poésie anglophone. English Language Poetry, 2006 ; accessible en ligne : https://www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_2006_hos_1_1_1454, consulté le 9 octobre 2019, p. 256.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 260.

²⁸¹ Cole Swensen, *Landscapes on a Train*, *op. cit.*, p. 26.

des liens entre les mots, phrases, vers. Ou encore le passage suivant : « The sun is a thrush, thrust up against, is falling in sheets, it falls and sees / Three rows of trees slipping past like passing screens, the screens slip on vast / Thin walls of rain²⁸². » Les mouvements créés par les sonorités apparaissent à plusieurs reprises : par l'allitération comme la répétition de [θ] (thrush ; thrust ; three), ou des échos sonores de [ʌ] (sun ; thrush ; thrust ; up), de [i] avec des longueurs variées (is ; falling ; sheets ; sees ; three ; tree ; slipping ; screens ; passing ; slip) ou les « ll ». Nous pouvons aussi noter l'isolexisme syntagmatique comme la répétition du mot *screens*, et l'isolexisme par dérivation comme *falling* et *falls* ou dans un autre vers « Rain rains down upon rain²⁸³ », un écho sonore « past like passing », la paronomase des mots successifs « thrush » et « thrust ». Ces figures forment à la fois une continuité, tissent les mots du texte ensemble, et aussi, elles le rendent malléable et mobile par les répétitions. Elles participent ainsi de l'effet de propulsion du texte.

L'expérience du voyage en train, impliquant l'image continue du paysage et les coupures dans cette continuité faites par les objets plus proches, est montrée par la variation entre phrases courtes et elliptiques, et phrases longues sans ponctuation interne. Cette coupure est en effet ce que nous voyons lors d'un voyage, et elle manifeste également la technique de prise de notes de la poète en voyage. Dans le premier poème, nous lisons : « Green. Cut. And I count: the green of the lake the green of the sky and the field / Which is green and is breaking. Waking out of an opening, a sudden field opens / Out with a suddenness that instantly places us miles away across a field of wheat²⁸⁴. » La longueur des phrases et la ponctuation produisent des effets d'accélération et de ralentissement. Les deux phrases d'un mot monosyllabique sont suivies d'une phrase composée et plus longue, dans laquelle les virgules séparant les éléments accumulés manquent : sans virgule la lecture sera continue, sans pause, jusqu'à la fin du vers. Cela produit un effet de devenir, d'étirement, mais aussi des rythmes syncopés. On lit « I count », c'est-à-dire « je compte », dans tous les sens du mot : le *je* compte non seulement en tant que personne présente qui regarde le paysage en s'y projetant soi-même, mais il compte les choses vues du train, et la poète compte ses accents. Pour rendre compte de ce rythme de façon métrique, le livre commence par un spondée, un pied de deux syllabes longues, qui sont marqués par une stabilité : deux phrases monosyllabiques. L'effet est télégraphique, la coupure dont il est question (*cut*), coupe cinématographique, est marquée visuellement et rythmiquement.

²⁸² *Ibid.*, p. 43.

²⁸³ *Ibid.*, p. 53.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 7.

**Green. Cut. And I count: the green of the lake the green of the sky and the field
Which is green and is breaking. Waking out of an opening, a sudden field opens
Out with a suddenness that instantly places us miles away across a field of wheat**²⁸⁵.

Le vers continue par des anapestes et des iambes, deux pieds qui dynamisent le vers. Les substantifs sont accentués rythmiquement et sémantiquement, car ce sont ceux qui, par leur signification, nomment ce que la voyageuse remarque du paysage. Dans le vers suivant, le rythme reste anapestique, et le troisième vers commence à l'inverse des précédents, par des dactyles, qui représentent rythmiquement un ralentissement. Le troisième vers commence par une ouverture : la préposition « Out », soulignant l'ouverture sémantiquement, mais aussi par son initiale. À partir du mot « miles », le vers change en trochées, et se termine ainsi en quatre et demi trochées, avec un rythme plus régulier que les dactyles ; il se peut également que cette fin de vers soit hantée par le pentamètre iambique à partir de « us », ce qui confère à la fin du vers une solennité et un cadrage du sujet, qui est pris dans le paysage – le spectre du pentamètre vient donc terminer par une sorte d'envoi la séquence qui avait commencé avec « Green ».

Les phrases elliptiques, comme le signifie le terme cinématographique de « Cut. », qui constitue à lui seul une phrase d'un poème, opèrent des coupes dans la continuité des images, et créent un contraste avec la suite du poème, développée avec les mêmes figures de répétition que l'extrait précédent, des isolexismes, des paronomases et des allitérations, qui produisent des rimes intérieures. Les enjambements reflètent également un mouvement : « a sudden field opens / Out », car l'espace de l'enjambement perce une ouverture dans la phrase, et même au milieu de la construction verbale prépositionnelle, tout autant que la lettre graphique dont l'espace du « o », produit aussi une *mimesis* de l'ouverture. Dans la phrase « A line of hills that / Pulls away²⁸⁶. », le passage de collines est marqué par le verbe qui passe à un nouveau vers, et qui signifie « s'éloigner ». C'est aussi un exemple de la métatextualité du poème : le mot « line » désigne également le vers. Le poème est paysage, et le paysage fait poème. À d'autres moments, l'enjambement produit un effet de ralentissement, comme dans la phrase suivante : « we pass through / Miles of dark²⁸⁷. » L'enjambement étire la phrase pour créer la durée qui est le chemin parcouru dans le noir.

La *mimesis* du mouvement qui se crée dans la coupe du vers est l'un des éléments qui construisent le regard filmique. D'autres effets de continuité y contribuent également, des plus simples, comme la répétition anaphorique de la conjonction « And » en tête de phrase,

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 52.

jusqu'aux plus complexes, comme le glissement de sens produit par l'ambiguïté des classes grammaticales. Le poème suivant présente les deux :

And against, the sail now cuts. Open its own reflection. Each pane opened, sliced,
And then shines. Its shine timed. And through it flew the sun. Through it herd
And run, the hills. The boats are going blue²⁸⁸.

Comme le poème précédent le montre, à part le découpage des phrases par des enjambements, Cole Swensen joue aussi sur les phrases elliptiques qu'elle produit en divisant des phrases par une ponctuation forte. Cette technique a deux effets : des jeux de ralentissement et d'accélération, et des glissements dans les classes grammaticales qui déstabilisent la lecture avec les significations légèrement différentes, produites par ces glissements. La première phrase finit sur un verbe transitif sans objet qui crée une étrangeté par ce manque. Si nous lisons la première et la deuxième phrase ensemble, elles forment une unité, et le mot « open » sera un adverbe. Mais si nous considérons que la deuxième phrase est indépendante, le mot « open » peut être lu comme un verbe à l'impératif, non sans étrangeté à cause de l'adjectif « own » qui signifie « [sa] propre [réflexion] ». Nous pouvons le lire également comme une inversion d'une phrase qui serait : « Its own reflection [is] open. » Les propositions qui suivent les deux premières sont elliptiques, la copule manque, ou bien « sliced » serait relatif à la réflexion de la voile. La langue anglaise est d'une grande richesse en homonymes, entre des verbes et des substantifs (ou même des adjectifs) qui s'écrivent exactement de la même manière, et les poèmes de Swensen en tirent régulièrement parti. Les collines du poème qui courent (*run*) et s'attroupent (*herd*), sont comme des troupeaux (*herd*). Les courtes phrases nominales peuvent aussi refléter la situation d'énonciation : la poète voyage, elle n'a le temps que de nommer une chose (« Light²⁸⁹. » ou « New stone²⁹⁰. ») ou une chose comme elle la voit « Shore as it pulls away²⁹¹. », ou une couleur (« Green²⁹². »). Le texte est bien sûr retravaillé, mais la poète garde l'effet de notation rapide qui rend visible la situation d'énonciation. Ces phrases courtes sont placées souvent en début de poème, comme une impression rapide, et la suite se compose souvent de phrases plus longues. Les phrases nominales forment aussi souvent des tableaux, des scènes que la fenêtre du train cadre. La même malléabilité caractérise le texte aux moments suivants : « Which is green and is breaking²⁹³ », « Stream down sun in coins²⁹⁴ ». Dans le vers

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 8.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁹² *Ibid.*, p. 7.

²⁹³ *Ibid.*, p. 7.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 10.

« Quiet lights the fog, washes the grey²⁹⁵. », nous lisons à la fois des lumières tranquilles et le brouillard en apposition, et la tranquillité qui illumine le brouillard, comme la deuxième proposition le suggère.

Le souci de la poète de mettre en relief la sonorité des textes est visible dans les traductions françaises qu'elle a faites de quelques poèmes de *Landscapes on a Train*, citons un exemple :

Light keeps up. Light touch on building, light builds on. On the inside of the window.
Cut and form. Most colors amount to this without names. It happens in sun and there
Is little else²⁹⁶.

La lumière suit. Touche en fuite, elle touche autour, les alentours que le jour découvre.
De ce côté de la fenêtre. Coupe et forme. La plupart des couleurs font ça sans nom.
Ça arrive en plein soleil et rien qui reste²⁹⁷.

La poète effectue des changements de sens, dans le but de produire un écho sonore (suit – en fuite ; touche – autour – alentours – jour – découvre). La phrase « Cut and form » traduite en « Coupe et forme » conserve l'indécidabilité des classes grammaticales.

Le texte est caractérisé par le lexique du mouvement, plus particulièrement celui du passage que nous pouvons observer dans les verbes, les prépositions et les adverbes pour donner quelques exemples : « across » (8, 12, 17, 30, 33, 44, 46, 56, 57, 62, 64²⁹⁸), « away » (7, 8, 14, 47) et « through » (25, 26, 28, 31, 32, 35, 43, 49, 50, 52) sont très fréquents. Dans un grand nombre de poèmes, nous lisons des verbes de mouvement. Je propose le relevé suivant, sans volonté d'exhaustivité mais plutôt pour montrer la fréquence de ces verbes : « rowing off » (8), « arcs away » (8), « moves off » (9) « pulls away » (9, 10), « goes on » (10), « pass on » (25), « runs » (25), « moves » (28), « goes » (29), « pass » (30), « comes » (30), « herd » (31), « run » (31), « winds off » (38), « passes » (39), « passing » (43), « migrating » (43), « walked off » (48), « had gone » (49), « leaves » (49), « seen receding » (49), « rowing up » (59), ou encore deux phrases qui se répondent avec la reprise du même verbe : « Go on. And so it goes. » (17) et plus loin une variante : « And so on. / [...] and so, on it goes. » (58).

Ainsi, comme nous l'avons vu, *Landscapes on a Train* est caractérisé par un mouvement que le lexique, la sonorité, la syntaxe et la disposition des vers produisent ensemble. Avec un sujet mis en retrait, le texte évoque malgré tout la perception du mouvement, et l'interprétation de ce qui est vu en tant que film. À certains moments, l'écrit et les images dépeintes par les

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁹⁷ Cole Swensen, traduction française par la poète. *Koshkonong*, n° 10, Éric Pesty, 2016.

²⁹⁸ Pour ne pas alourdir le texte de notes de bas de page, pour les verbes et adverbes, je donne les pages de *Landscapes on a Train* entre parenthèses.

poèmes se fondent : « birds smalled down to words / Come back. » (12). Nous nous rappelons ainsi que les images sont rendues possibles par le langage, et existent en tant que langage et image virtuelle. Les scènes miniatures, telles que « A white cow stands alone in a field. A white horse stands alone among trees. A / Line of trees stands alone²⁹⁹. » ou des phrases nominales comme « Seven horses³⁰⁰. », sont chacune comme une peinture de genre³⁰¹. Ces scènes, des arrêts sur des détails, alternent avec des passages plus longs qui décrivent le paysage dans une vision poétique qui l’enveloppe : « A / Train across open land opens night. (A train lands all night across open field³⁰².) » On imagine un train lumineux et aérien fendant la nuit : la *mimesis* du mouvement est produite par des isolexismes, presque des chiasmes, qui rythment les deux phrases. Le texte dans son ensemble présente des paysages neutres, une campagne abstraite, que nous ne pouvons pas situer géographiquement, mais ils sont familiers : de la verdure, des chevaux, des arbres, parfois une ferme et quelques humains. En même temps, les moments comme la citation précédente produisent un effet onirique par l’usage de métaphores telles que le verbe « lands » qui signifie « atterrir, débarquer », ou encore « opens night » : comme si les lumières du train faisaient une ouverture dans la nuit, ou l’ouvraient au sens inaugural. *Landscapes on a Train* documente ainsi l’expérience du voyage, les impressions de la voyageuse par deux modes d’expression bien différents. La poète passe une demi-heure à prendre des photos, une demi-heure à écrire. Les photos de la couverture, tout en étant des documents du voyage, ne cherchent pas à informer, seulement à montrer, à présenter la contemplation. La poète oppose cette situation à la contemplation statique d’un paysage devant lequel on reste pendant longtemps et dans lequel on entre : « Comme le train passe vite, on ne peut pas projeter notre imagination dans le paysage. On ne le dérange pas, on ne se confond pas avec l’heccéité du paysage. On reste à l’extérieur³⁰³. » Leur contenu n’est pas précis dans le contexte : nous voyons des paysages, des couleurs, des lumières et des formes. Cette expérience du contact avec le paysage nous est présentée de façon presque indéterminée : des arbres communs, des scènes miniatures qui pourraient se passer dans n’importe quelle campagne, et le regard de la poète posé sur ce monde qu’il anime, qu’il métaphorise et que l’autrice s’approprie, qu’elle transpose en langage, comme les « birds smalled down to words³⁰⁴ » – nous remarquons aussi la paronomase de bird [bɜːd] – word [wɜːd]. Le texte produit la *mimesis* du

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

³⁰¹ Les scènes de genres occupent une place importante son livre *Si riche heure* (José Corti, 2007, trad. Maïtreyi et Nicolas Pesquès), dans lequel Cole Swensen a travaillé à partir des livres d’heures du Duc de Berry.

³⁰² *Ibid.*, p. 11.

³⁰³ Entretien avec Cole Swensen le 1^{er} juillet 2019.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

mouvement, l'équivalent du travelling vu par la voyageuse, et le film du réel se cristallise dans le poème élaboré. L'événement, comme Swensen le dit, est annulé par l'énoncé qui seul sera vrai³⁰⁵, et c'est bien la même vérité qui parvient aux lecteurs, qui, en lisant les poèmes, créent leurs propres films mentaux – entraînés.

³⁰⁵ Cole Swensen, « Experimental, Then and Now », *American Book Review*, vol. 37, n° 5, juillet-août 2016, p. 15.

2. Poétiques d'après des documentaires : Hocquard et Godard, Hejinian et Hutton

Les pratiques d'observation et d'enquête, relevant de l'entreprise documentaire, permettent de décrire le rapport de Hocquard et Swensen à ce que j'ai appelé le « film du réel ». Dans certaines œuvres, comme dans la vidéo et livre intitulés *Le voyage à Reykjavik* d'Alexandre Delay et Hocquard, et les *Ten Temporary Sonnets* de Lyn Hejinian, la poétique prend directement appui sur des films documentaires réellement existants. D'abord, j'analyserai les deux formes du *Voyage à Reykjavik*, et ensuite le travail de Hejinian qui crée ses *Ten Temporary Sonnets* à partir des documentaires de Peter Hutton.

Avant de présenter la manière dont Hocquard et Delay s'emparent de la poétique d'un essai-vidéo de Jean-Luc Godard, je ferai un détour par l'attitude du poète vis-à-vis du documentaire. Parmi les références cinématographiques de Hocquard, les documentaires ne se situent pas sur le même plan que les films de fiction. Les premiers sont toujours évoqués pour ce qu'ils disent (Akerman, Godard, Huillet et Straub), contrairement aux seconds dont la plupart ont une place dans l'œuvre hocquardienne sous forme d'anecdotes, comme *Le Guépard* de Visconti ou *L'Aigle à deux têtes* de Jean Cocteau, que Hocquard cite en évoquant leurs circonstances de visionnage, comme si leur contenu ou leur apport artistique lui étaient indifférents – et en effet, dans ces anecdotes, les films classiques, narratifs, sont transformés, brouillés par les conditions de projection (télévision en panne et projectionniste ivre), ce qui donne un résultat absurde ou moins logique que l'original dans la construction de la narration. Ce sont tous de grands réalisateurs, et Hocquard les prend probablement aussi comme œuvres canoniques. Nous pouvons également penser à *Muriel, le temps d'un retour* d'Alain Resnais que le poète affirme ne pas avoir vu, et dont il se sert pour le titre de *Muriel film*³⁰⁶. Nous observons le même usage dans ce que fait Hocquard de *Tout va bien* et *Hélas pour moi* de Godard. Le titre de ces deux films est repris à la manière d'une expression idiomatique dans « Cette histoire de la mienne (Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie) », sur la présentation de l'élégie inverse : « Pour résumer : à l'origine, *tout va bien*. Puis les choses se gâtent. Le temps élégiaque coule dans ce sens : *Hélas pour moi*³⁰⁷ ! » Le nom du réalisateur n'est pas indiqué dans le texte, mais Hocquard inclut les deux titres dans l'index. Cet usage pourrait correspondre à ce que Hocquard appelle un « énoncé bloqué » dans *Le Commanditaire* : « 8. Un titre est généralement un énoncé bloqué. Un corps mort dans le langage. / 9. *La Princesse de Clèves* ou *Le Faucon maltais*³⁰⁸. /

³⁰⁶ Emmanuel Hocquard, *Muriel film*, Marseille, CipM, 2017.

³⁰⁷ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 468.

³⁰⁸ Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *op. cit.*, chapitre « On dit que ces collines rouges sont vertes ».

[...] 12. J'aurais dû être plus vigilant, oui, quand je me suis lancé sur Bondy-Nord comme sur un titre. » C'est-à-dire, prendre le nom du lieu comme quelque chose qui se réfère à lui-même, qui s'identifie ainsi.

2.1 *Lettres d'ami tournées en vidéo*

Le voyage à Reykjavik, créé en collaboration avec le peintre Alexandre Delay, est un travail unique dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard, car il s'agit d'une œuvre produite sur deux supports, livre et vidéo. Le film a été fait en 1994, et il est sorti en support VHS en 1997³⁰⁹, la même année que le livre. Les deux portent le même titre, à l'exception de l'article défini. Si on tient compte de l'ajout de la partie « *Le Canale* » au livre, on peut le voir non seulement en tant que remédiation de la vidéo en livre, mais également comme la copie et le développement de celle-ci, avec « *Le Canale* » en tant que modélisation. Comme nous l'avons vu, la copie est une pratique récurrente chez Hocquard, y compris dans le sens où les différentes formes du même texte deviennent copies l'une de l'autre, comme les lettres *Les Dernières Nouvelles de la Cabane* reprises dans *ma haie* (2002), ou *Une ville ou une petite île* (1981) que l'auteur cite comme exemple de copie³¹⁰. En effet, ce livre se compose des lettres, existant initialement en deux exemplaires, qui seront ensuite rassemblées dans un volume. Néanmoins, *Le voyage à Reykjavik* en tant que copie est plus singulier, du fait des médiums employés, parce que le film n'est pas seulement présent comme médium, mais fait également partie de la réflexion théorique présente dans l'œuvre. Quand Hocquard définit les circonstances de création et de réception de ses œuvres, il utilise le terme de « lettre d'ami », qu'il développe dans un entretien avec Henri Deluy³¹¹, en parlant du court métrage connu sous le titre de *Lettre à Freddy Buache*³¹² de Jean-Luc Godard.

Comme cela arrive souvent chez Hocquard, ces deux œuvres sont le résultat d'une coopération. La chronique vidéo intitulée *Voyage à Reykjavik*, signée par le peintre et le poète, est publiée en VHS. De plus, Sabine Esther joue le rôle du modèle, et Juliette Valéry participe

³⁰⁹ Le livre : Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *Le voyage à Reykjavik*, Paris, P.O.L, 1997, et la vidéo : A. Delay et E. Hocquard, *Voyage à Reykjavik*, Bordeaux, Kiosque, 1997. Tandis que le manque d'article suggère quelque chose d'indéfini, l'article défini désigne un voyage bien précis, indentifiable, le leur.

³¹⁰ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 435.

³¹¹ *Ibid.*, p. 444-446.

³¹² Vincent Bonnet attire l'attention sur le titre original, souvent ignoré du film, qui serait l'égal d'un titre de XVIII^e siècle : *Lettre à Freddy Buache à propos d'un court métrage sur la ville de Lausanne*. V. Bonnet, « Littéralité et création cinématographique », in *Actes de la journée doctorale Autour du cinéma, réflexions et études de cas*, tenue à l'Université de Provence le 12 juin 2008, p. 2, article accessible en ligne : http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=111, consulté le 20 février 2021.

à la fabrication du film ; à un moment, elle apparaît dans la correspondance par une lettre que cite Hocquard³¹³. Delay et Hocquard transposent le film en un livre, qui sera publié sous le titre *Le voyage à Reykjavik*. Le texte de ce dernier est formé de lettres échangées par les deux auteurs à propos de l'élaboration du film, échange qui est inclus dans le film lui-même. Deux polices différentes sont utilisées, et des indices permettent d'identifier l'auteur de chaque passage : le thème du privé ou de l'écriture renvoient à Hocquard ; la technique artistique appelée « manière noire » se réfère à Delay. La répartition des polices reste inchangée tout au long du livre. L'entourage d'un auteur et ses fréquentations sont déterminants pour le poète. Selon lui, c'est ce qui lui permet de déclencher le travail créateur :

Tout mon travail d'écrivain-comme-on-dit a été rendu possible par de telles rencontres. J'ai toujours trouvé ou inventé des gens autour de moi, pour qui et avec qui j'ai écrit les choses que j'ai écrites. Parce que j'avais besoin d'eux. Bref, c'est *la lettre d'ami*.

J'aimerais imaginer que notre vidéo s'adresse à des amis. Des amis qui n'existent pas encore forcément. Ça veut dire que notre vidéo devra inventer ceux qui la regarderont³¹⁴.

Cette poétique de la collaboration rappelle fortement l'interprétation que Hocquard donne du court métrage *Lettre à Freddy Buache* de Godard dans *ma haie*. L'intérêt que Hocquard porte à ce film peut sembler étonnant à première vue. Pourquoi serait-ce le seul film de ce grand réalisateur, dont le poète parlerait en détail ? C'est un court métrage, un film-essai en vidéo, il a ainsi un statut moins prestigieux que les films de fiction, sortis en salle. Par beaucoup d'aspects, il est caractéristique du cinéaste : par l'emploi des couleurs vives, l'usage de la voix off, la présence auctoriale tout au long du film ; pourtant la *Lettre à Freddy Buache* a une forme moins exigeante. Godard « pratique l'essai comme *prospectus* [...] et met volontiers en scène l'échec du film entrepris [...], pour [le] transformer [...] en essai réussi³¹⁵ », comme l'écrit Alain Bergala. À la différence des longs métrages que Godard travaille avec une volonté perfectionniste et qui s'inscrivent dans un système de fabrication et de distribution, les vidéos, étant à part, offrent une plus grande liberté³¹⁶. Ce qui pouvait intéresser Hocquard, c'est la présence de plusieurs sujets et la poétique du film : le quotidien, la simplicité, le documentaire, et le geste de tourner le dos aux conventions. Godard fait un véritable film à partir d'un sujet qui aurait pu être un simple film de promotion. Filmer Lausanne pour son 500^e anniversaire,

³¹³ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *Le voyage à Reykjavik*, *op. cit.*, p. 34.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁵ Selon Alain Bergala, Godard fait des « films-films » et des « essais-vidéo ». Les derniers « gravitent autour des films comme des disques au bord un peu flou autour d'un diamant dur », leur perfection technique n'est pas de première importance, mais « l'essai n'accède pas à la plénitude de la forme qui le rendrait autonome des conditions qui l'ont produit. Il reste englué dans le geste même de sa production, dans les circonstances de son énonciation. » Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 228-229.

³¹⁶ Antoine de Baecque, *Godard*, *op. cit.*, p. 593.

n'est pas pour Godard, montrer les endroits historiques et touristiques de la ville, mais porter son regard sur les habitants, sur la répartition géographique de la ville. Les images sont accompagnées de la voix de l'auteur qui commente tout pour son ami Freddy Buache, au son du *Boléro* de Ravel – une pièce faite également sur commande –, et qui parle à Freddy du tournage de ce même film et de ses choix vis-à-vis de la commande de la Cinémathèque de Lausanne. C'est aussi un film de Godard qui peut être vu à travers la littéralité, comme le fait Vincent Bonnet dans son article « Littéralité et création cinématographique³¹⁷ ». Dans le court métrage, l'auteur analyse « trois traversées littérales du langage, dans des plans qui enregistrent, à l'image, une reproduction de mentions langagières écrites, répétant une proposition déjà formulée³¹⁸ ».

Dans son entretien avec Henri Deluy, Hocquard développe ainsi ses idées sur ce court métrage :

Une lettre qui s'adresse à un ami sur le ton qui convient quand on s'adresse à un ami. Nous devons parler de cela. L'intonation amicale. Pour que l'intonation amicale puisse exister, il faut l'ami (ou le destinataire). [...] [O]n doit tendre l'oreille pour entendre ce que dit Godard à son ami Freddy Buache. Un ami est quelqu'un qui sait tendre l'oreille. [...] Le destinataire (ou comment on voit le destinataire) est donc profondément plus important que le message proprement dit. Ce qui me fait souvent dire que le message c'est moins le médium que le destinataire. [...] C'est le destinataire qui donne son contenu et sa forme à ton message. Sans Freddy Buache, ce film n'existerait pas tel qu'il est, c'est-à-dire qu'il n'existerait pas tout court³¹⁹.

L'« intonation » faisant partie de l'adresse amicale réalise l'œuvre, ce qui donne à l'activité créatrice l'atmosphère d'une communauté ouverte où l'on travaille grâce aux autres et pour les autres, qui seront les premiers destinataires de l'œuvre. J'ajoute ici que si le narrateur ou les personnages de Godard se tournent souvent vers les spectateurs³²⁰, la *Lettre à Freddy Buache* est un cas particulier de ce point de vue, car cette fois-ci le réalisateur s'adresse en son nom propre à un destinataire singulier, son ami, ce qui est proche de ce que font Delay et Hocquard. Le poète va en effet plus loin dans cet échange, en exigeant de son œuvre qu'elle crée des destinataires, donc des amis, des « oreilles ». Il s'agit d'un rapport subjectif asymétrique vis-à-vis du/de la lecteur-riche, car si les œuvres peuvent s'adresser à des amis que les auteurs connaissent, elles atteindront sans doute d'autres lecteurs que les auteurs ne connaîtront peut-être jamais, même s'ils prétendent considérer ces lecteurs en tant qu'amis. À la différence du film de Godard, dans l'œuvre de Delay et d'Hocquard une conversation se déroule tout au long du livre, qui implique peut-être même Juliette Valéry, Sabine Esther et les autres amis des

³¹⁷ Vincent Bonnet, art. cit.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

³¹⁹ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, op. cit., p. 444-446.

³²⁰ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin University Press, 1985, p. 343 : « The central aspect of Godard's narrational process is self-conscious address to the audience. In a Godard film, from the credit sequence on, we recognize a narration signaling its presence. »

auteurs. Donc, contrairement à la *Lettre à Freddy Buache*, dans *Le voyage à Reykjavik* (vidéo et livre), l'ami ou le destinataire est présent à deux niveaux, il n'est pas seulement le déclencheur du processus, mais lui aussi écrit des lettres. Cette attitude n'est pas aussi radicale que celle de Hejinian qui demande la participation du lecteur à la création du sens de l'œuvre que la poète laisse ouverte³²¹, mais signifie une ouverture vers une communauté créatrice – ce qui n'empêche pas qu'il y ait un-e auteur-riche à qui l'œuvre est attribuée.

En écrivant une lettre d'ami, tout en soulignant l'importance du destinataire, les auteurs choisissent une intonation propre, c'est-à-dire, une façon de parler. Cette idée peut être liée à la question que posent les auteurs du *Voyage à Reykjavik* en insistant sur l'adverbe de manière : « *comment va-t-on montrer ce qu'on montrera*³²² ? » Le « comment » est lié au verbe « voir ». « Voir » sert à créer de nouveaux liens, si on y arrive. Et ce qui peut être vu ce sont des fragments, comme le sont les éléments qui permettent de reconstruire Reykjavik dans le *Voyage*. Copier, la technique littéraire, est le travail des figures hocquardiennes (l'archéologue, le privé et le grammairien). Travailler à partir des fragments et en faire quelque chose, c'est le travail du poète élégiaque inverse qu'Hocquard décrit dans *Cette histoire est la mienne*³²³. Le privé, à la recherche des « mots d'ordre³²⁴ », rassemble de l'information. Hocquard cite ce terme deleuzien dans *Les Dernières Nouvelles de la Cabane*, n° 15³²⁵, en se référant à la conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? » du philosophe. Deleuze dit : « Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censés devoir croire. En d'autres termes : informer, c'est faire circuler un mot d'ordre³²⁶. » Le privé d'Hocquard est dans la situation inverse, il cherche les mots d'ordre pour trouver de l'information. Ainsi, ce sont les mots d'ordre qui construisent l'histoire, le privé ne fait que les suivre. Autrement dit, la matière attire l'attention, et prévoit le résultat, mais par ce geste, les mots d'ordre seront neutralisés, changés par le nouveau contexte et les nouvelles connexions.

La copie sous forme de vidéo est réalisée, selon Delay, dans « une volonté descriptive³²⁷ » qui consisterait en l'étude des objets par des plans plus rapprochés. Cette *description* ne cherche

³²¹ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 43. La notion de l'œuvre ouverte sera discutée un peu plus loin dans ce chapitre.

³²² Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *Le voyage à Reykjavik*, *op. cit.*, p. 12.

³²³ Dans *Cette histoire est la mienne*, Hocquard distingue le poète élégiaque classique et inverse. Ce dernier est celui qui refait le passé. Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 462.

³²⁴ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *op. cit.*, p. 11.

³²⁵ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 491.

³²⁶ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des mardis du Fémis, le 17 mai 1987 : <https://www.webdeleuze.com/textes/134>, consulté le 8 mars 2019.

³²⁷ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *Le voyage à Reykjavik*, *op. cit.*, p. 11.

pas à raconter, mais à montrer, comme un synonyme de la copie du réel, transposée à la caméra. Dans le film, des plans larges mettent cette idée en œuvre (2'03). Pour montrer Reykjavik, « n'importe quelle ville fera l'affaire ; j'ai l'impression qu'il faut de l'eau, un quai, un pont, comme partout³²⁸ ». Et le film n'en fait pas voir plus que cette modélisation.

C'est encore un point où *Lettre à Freddy Buache* et *Voyage à Reykjavik* se rapprochent. Pour montrer une ville, l'un des deux films enregistre les choses les moins caractéristiques, l'autre reconstruit un semblant à partir d'endroits éloignés, alors que le cinéma crée souvent des espaces que les spectateurs croient réels, ce film ne cherche pas à être vraisemblable. À propos du film de Godard, Hocquard déclare : « les images de Lausanne, dans ce film, pourraient être des images de n'importe quelle autre ville. Ce qui fait la différence, c'est l'intonation³²⁹. » L'un a fait un non-lieu avec des éléments du lieu, les autres font un lieu censé s'appeler l'Islande avec des images de lieux-non-lieux. Finalement, l'Islande est seulement un nom qu'on lui donne. Godard s'approche du quotidien de Lausanne – les passants, les arbres, le ciel – pour masquer l'histoire de la ville, tandis que Delay et Hocquard fabriquent une Islande du quotidien (eau, pont, routes), ou plutôt racontent comment se passe la construction de ce lieu fictif. Leur liberté de voir est aussi un point en commun.

La désobéissance de Godard vis-à-vis de la commande n'est pas la désobéissance de quelqu'un qui va contre la commande ou le commanditaire. Sa désobéissance, c'est d'engager son idée de filmer Lausanne d'une façon différente de la façon habituelle de filmer une ville quand on vous passe commande d'un documentaire sur une ville³³⁰.

Comme Godard, Delay et Hocquard désobéissent aux attentes du grand public par rapport à un film sur une ville, d'avoir affaire à une narration conventionnelle. En même temps, cette résistance aux normes n'est pas vaine, car elle permet aux auteurs de voir différemment, de faire de nouvelles connexions entre les fragments.

La poétique de Godard et celle du duo Hocquard et Delay, se rapprochent par leurs excursions dans d'autres médiums, comme dans le cas du *Voyage à Reykjavik*. Tous restent dans leur domaine propre, poète, peintre, cinéaste, mais Hocquard, pour certaines œuvres se rapproche de l'image, et Godard, dont le cinéma est imprégné de littérature, publie plusieurs livres liés à son travail de cinéaste : par exemple *Histoire(s) du cinéma*. Les livres de Godard restent ceux d'un cinéaste, et le film de Delay et Hocquard, celui d'un peintre et un poète. C'est ce que les deux derniers appellent « film déjoué ».

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, op. cit., p. 445.

³³⁰ *Ibid.*

2.2 Le film déjoué : « L'aller et retour réalité-fiction-réalité ressemble à ça³³¹ »

La désobéissance aux attentes du *Voyage* revient dans l'appellation que les auteurs donnent au genre du film ; il faut qu'il « ne soit ni un film joué ni un film non joué, mais un film déjoué³³² ». L'idée est de filmer un voyage à Reykjavik sans se rendre dans la ville réelle, mais « à travers des représentations et des modélisations³³³ ». Ne pas jouer veut sans doute dire ne pas faire un film d'acteurs, et un film non joué pourrait ainsi signifier un documentaire, en tous cas, le manque de jeu d'acteurs. Or, ce n'est ni l'un ni l'autre, ce qui, selon les auteurs, peut signifier justement : « Nous n'avons pas vu Reykjavik, nous l'avons / montré. » À l'instar de Godard, ils ne racontent pas d'histoire, comme dans l'anecdote citée par Hocquard dans *Les Dernières Nouvelles de la Cabane* n° 21³³⁴, ni ne cherchent à informer, comme le font souvent des documentaires, mais Delay et Hocquard établissent une modélisation, qui approche le même objet sous des angles différents, notamment par rapport à l'île, et le film déjoué serait donc proche d'un essai filmique. Dans *Le voyage*, il n'y a pas d'intrigue, la chronologie est marquée par l'affichage à l'écran des dates de prise de vue, et la matière verbale est d'ordre réflexif. La vidéo commence par la lecture d'un extrait de *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti par Sabine Esther, la bande son superposant deux enregistrements du texte, l'un en français, l'autre en allemand³³⁵, et se termine par la lecture d'un autre ami des auteurs, Olivier Cadiot, sur l'image de Sabine Esther en train de s'effacer. Le film commence, comme par un générique de début, avec des extraits de Loti (et se clôt par la première double page du livre dont nous reparlerons). Ensuite, nous entendons un poème de Jack Spicer et voyons le modèle du film en photos, comme s'il s'agissait d'un souvenir. Le générique de fin est accompagné d'une boîte à musique, comme dans les adaptations filmiques de contes de fée, dans lesquelles un livre s'ouvre et fait entendre une petite musique.

Quant au genre du film, certaines séquences font penser au cinéma expérimental qu'ils jouent et déjouent. Tel est l'usage du balayage lent (*slow scan*), effet spécial rappelant une projection de diaporamas ; ou encore le début du film avec les musiciens corses, dans lequel les

³³¹ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *op. cit.*, p. 34.

³³² *Ibid.*, p. 53.

³³³ *Ibid.*, p. 11.

³³⁴ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 94-95 : « Tu te rappelles Jean-Luc Godard, dans une conférence de presse télévisée, à l'occasion de la sortie d'un de ses films à je ne sais plus quel festival de cinéma, à Venise peut-être, qui expliquait aux journalistes : "Quand j'étais petit, comme tous les enfants, je racontais sans cesse des histoires (des mensonges). Un jour, mes parents m'ont dit : mon petit, arrête de raconter des histoires. J'ai écouté mes parents et je n'ai plus raconté d'histoires. Quand j'ai été grand, je me suis mis à faire des films où il n'y avait pas d'histoire. Alors un jour les producteurs m'ont dit : mon grand, quand tu fais des films, il faut raconter des histoires." »

³³⁵ Alexandre Delay m'a informée dans son e-mail du 14 août 2017 qu'il s'agit de la traduction de Rosmarie Waldrop, réalisée expressément pour ce projet.

bribes d'information doivent être liées par association d'idées. En revanche, d'autres moments relèvent plutôt d'un essai cinématographique puisque des questions bien distinctes sont posées : l'arbitrage entre représentation et réalité, et la notion d'île. Les auteurs se servent des effets de la distanciation et de la mise en abyme : ils multiplient les plans et des voix dans la même scène (par exemple Hocquard répétant-reformulant un texte que nous entendons parallèlement à la télé, à 13:19), ils filment une tête parlante, qui s'avère être sur un écran qu'une main nettoie (11:12), ils filment à partir d'une voiture dont le pare-brise est sale, ils répètent ce qui a été dit par les sous-titres.

Le caractère déjoué du *Voyage* se montre également dans la fabrication du film : le *Voyage* est fait d'une manière professionnelle et non-professionnelle à la fois. Hocquard écrit : « [n]ous devrions penser et fabriquer notre vidéo comme le peintre et l'écrivain que nous sommes font leur peinture et leur écriture. Mais en vidéo. Ce qui nous laisse toute liberté de faire comme on sait et comme on ne sait pas, les deux à la fois³³⁶. » L'une des manières de faire la vidéo « comme [...] l'écrivain [qu'est] Hocquard » est de « penser [leur] vidéo comme une photocopie³³⁷ ». La copie peut être dans un premier temps, considérée comme une réalisation pauvre, qui ne fait que reprendre ce qui existe déjà. En même temps, elle est mise en valeur dans la poétique d'Hocquard qui se dit « le copieur de [s]es livres³³⁸ », comme l'implique la technique de la littéralité que le poète apprend de Reznikoff. Que peut signifier l'assimilation d'un film à une photocopie ? Il me semble que cela indique d'abord l'usage non-professionnel de la vidéo : les auteurs, au lieu de viser à une esthétique cinématographique, copient le réel, dans le but de créer l'Islande.

Ensuite, la photocopie peut être également comprise comme une nouvelle technique, non-conventionnelle, d'utiliser la vidéo. Certaines images du film, qui ont été faites par la technique du balayage lent (*slow scan*) sont en quelque sorte copiées, par exemple (Fig. V) : l'image enregistrée par la caméra est envoyée sous forme de son par un téléphone à un écran, où elle s'affiche ligne à ligne. Dans le film, en même temps que nous voyons apparaître l'image, nous entendons le son de cet envoi par le téléphone.

³³⁶ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *op. cit.*, p. 11.

³³⁷ *Ibid.*, p. 12.

³³⁸ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 484.



Figure V. Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *Voyage à Reykjavik* (02:53)

Si le *Voyage* est déjoué comme film, par son caractère de vidéo-essai, il l'est également en étant un film manquant, qu'on ne peut pas voir et dont le livre constituerait le reste. En effet, alors qu'on peut facilement se procurer le livre, le film est difficilement trouvable³³⁹. C'est souvent le cas des œuvres à la frontière des arts dont les bibliothèques se dotent rarement, car il ne s'agit pas de livres, et que les médiathèques ignorent parce que ce ne sont ni des films de fiction ni des documentaires et qu'ils ne sont pas réalisés par des cinéastes de métier. Ainsi, pour un public hors de la recherche ou de l'entourage des auteurs, le film fait défaut, il n'a laissé de trace accessible véritable que sous forme imprimée. Cela peut être considéré comme une réponse à une idée de McLuhan, évoquée dans le premier texte du livre, affiché sur un photogramme. Il s'agit de l'image finale du film, qui est devenue l'exergue du livre, autrement dit, là, où le film finit, commence le livre :

³³⁹ Pour pouvoir consulter la vidéo, j'ai dû contacter Alexandre Delay, que je remercie beaucoup de me l'avoir fait parvenir.

25 décembre

Cher Emmanuel, c'est la télé qui a appris à Mc Luhan la mort de Gutenberg. L'assassin présumé, la télé elle-même, a été, je crois, définitivement innocenté. La nouvelle piste, aujourd'hui la plus crédible, est celle du Petit Copieur japonais.

On a mis le meilleur privé du moment sur l'affaire³⁴⁰.

L'adresse définit la voix du texte comme celle de Delay. La position de l'image-texte dans le livre et la suite du livre que ce passage génère, à savoir, qu'il s'agit d'une enquête à faire, transforment ce passage en générique de début. Le texte signifie que, même si McLuhan a estimé que la télévision remplacerait le livre, quarante ans plus tard voici un livre qui manifeste son existence et qui, de plus, conserve la trace d'un film manquant. Et cela pourrait en même temps poursuivre une autre visée : comment peut-on mieux déjouer un film qu'en le transformant en livre, voire en le remplaçant par celui-ci ?

Il faut cependant préciser : le « Petit Copieur japonais » est la photocopieuse ; et dans les *Dernières Nouvelles de la Cabane*, Hocquard parle de « la copie comme alternative aux livre & audiovisuel (ré)unis dans les mêmes combats³⁴¹ ». Le livre *Le voyage à Reykjavik* est une copie dans le sens où le texte et les images de la vidéo y sont repris, « copiés », et il l'est également par la technique de la photocopie, car, comme Alexandre Delay me l'a expliqué, les images du livre issues de la vidéo sont des photocopies des vidéogrammes : ce sont ces images faites par les auteurs qui ont servi d'original pour l'éditeur³⁴². Il s'agit donc d'une nouvelle forme du livre, marquant une mutation, sur le plan de la fabrication comme celui de la poétique, par rapport aux ouvrages artisanaux produits par les éditions Orange Export Ltd. Le fait que *Le voyage à Reykjavik* se conserve malgré tout sous forme de livre, et non littéralement comme photocopie, réaffirme l'importance de l'objet-livre, sans le fétichiser.

La transposition de la vidéo dans le médium du livre modifie plusieurs caractéristiques de l'œuvre originale, à commencer par son caractère inhérent d'images mouvantes : « L'avantage qu'offre pour nous la vidéo, c'est qu'elle permet des images qui bougent, qui avancent comme on avance dans la lecture³⁴³. » Les conditions de perception changent, et deux éléments

³⁴⁰ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *Le voyage à Reykjavik*, *op. cit.*, p. 4-5.

³⁴¹ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 438. *Dernières nouvelles de la Cabane*, n° 10, 6 février 1998.

³⁴² E-mail d'Alexandre Delay du 16 août 2017 : « Toutes les images du livre sont des photogrammes du film vidéo que nous avons photocopiés. Ce sont les photocopies qui ont été les images originales pour l'imprimeur. »

³⁴³ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *op. cit.*, p. 13.

essentiellement filmiques disparaîtront : les images mouvantes, donc, et les sons (les bruits et les paroles), sauf le bruit et le mouvement que nous produisons en le lisant. Les flip-books créent l'impression d'images mouvantes par un feuilletage rapide, ce qu'on peut essayer avec ce livre aussi, mais là encore l'espace du flip-book est déjoué, car des pages écrites s'insèrent entre les pages d'images. Pourtant, comme les vidéogrammes sont au même niveau sur la page, il se crée un effet de continuité, du fait surtout que leur disposition imite la forme d'une pellicule – rapprochement paradoxal, étant donné que la vidéo et le film n'utilisent pas le même matériau. Comme dans les photos de *Landscapes on a Train*, le médium filmique est convoqué par des images qui renvoient à de la pellicule : par des photos numériques chez Swensen, par un support électronique ici. Certains vidéogrammes dépassent la page et se poursuivent sur la suivante (c'est le cas par exemple aux pages 31-34) ce qui souligne encore leur continuité. Le fait qu'ils se suivent à la même hauteur sur chaque page est par ailleurs une différence majeure par rapport aux autres livres de Hocquard, dans lesquels la disposition des images peut varier – organisation des images caractérisant aussi en partie *Le Commanditaire*, comme on l'a vu.

En même temps que les vidéogrammes créent un effet de pellicule, les images rappellent un film arrêté – celles provenant du balayage lent, le sont en effet – et elles construisent des fragments du film, c'est d'ailleurs ainsi que Roland Barthes considère le photogramme : comme « la trace d'une distribution supérieure des traits dont le film vécu, coulé, animé, ne serait en somme qu'un texte³⁴⁴ ».

Ce livre contient plus de pages avec images que de pages sans images. Les pages écrites restituent la « chronique » du film, et les images illustrent telle ou telle idée discutée dans les lettres – par exemple les mots interchangeables « bar » et « war » aux pages 31-34 ; ou le nom de l'île, aux pages 44-45. Il arrive aussi que les vidéogrammes prennent tout simplement la place du texte et parlent pour eux-mêmes. Bien que ce soient des images, ils contiennent souvent du texte : des sous-titres incrustés, des sous-titres hors de la pellicule au-dessus et au-dessous de l'image (je dis « pellicule » à cause de la présentation dans le livre), et plus rarement des mots dans l'image. Cet usage du texte remplace par moments la bande son, pour ce qui est des discussions échangées, mais la plupart du temps, ces échanges sont plutôt retranscrits dans le texte même.

La composition du livre *Le voyage à Reykjavik* renvoie à celle d'un film : il y figure en effet deux génériques, un générique de début et un générique de fin. Au début, une série de trois vidéogrammes présentent successivement le texte sur la mort du livre imprimé, le titre, et les

³⁴⁴ Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 60.

noms des auteurs. Deux de ces vidéogrammes occupent la totalité de deux pages en regard, prenant ainsi la forme d'une page-écran. À la fin, une série de notes marginales précise les circonstances de fabrication. Ces notes accompagnent une nouvelle série de vidéogrammes du modèle féminin, progressivement effacé dans la neige de l'écran.

2.3 Modélisation de l'île

Hocquard et Delay empruntent non seulement la notion de la lettre d'ami au court métrage de Godard, mais créent une œuvre du même genre, un essai-vidéo. Livre et vidéo font également le tour en images de l'idée d'île et d'idées connexes, en choisissant une île portant un nom tautologique, l'Islande. La tautologie est une des pièces maîtresses de la poétique de la littéralité chez Hocquard, c'est « autolittéral³⁴⁵ ». L'autoréférentialité, comme dans la poétique de Godard, est présente dans le *Voyage*. Un appareil photographique ou un homme à l'appareil reviennent plusieurs fois, comme un geste auto-référentiel, redoublant l'idée de la création dont les lettres parlent, et mettant en évidence le fait qu'il s'agit d'un questionnement général, atemporel – un peu avant nous lisons en effet : « éliminer les temps de conjugaison³⁴⁶ ». Comme nous l'avons vu, il s'agit d'un film en train de se créer, présenté comme « une succession d'instantanés de conviction quant à ce que le film pourrait être³⁴⁷ ». Nous voyons ainsi des scènes à la fois de ce que ce film est et de ce qu'il pourrait être.

C'est moins pour parler de l'Islande ou la représenter que pour parler d'une île en général, que l'Islande entre en jeu, plutôt comme un objet propice à la modélisation. L'île qui est à la fois une notion, un modèle, une fiction et une réalité, est mise en parallèle avec un modèle, une femme qui est l'actrice du film, qui nous parle de l'île en lisant l'extrait de Loti, et qui est elle-même examinée par le photographe du film. Les images du photographe apparaissent à la fois comme une documentation, une approche érotique, la découverte d'un corps, le découpage de cette représentation qui en donne des aspects difficilement reconnaissables à première vue, en en créant un paysage flou, ce qui produit ainsi une distance entre le modèle et les lecteurs.

« Nous n'avons pas vu Reykjavik, nous l'avons / montré³⁴⁸ », la formule est reprise dans *Un test de solitude*, et insiste encore sur une manière de déjouer le film, en montrant non un objet mais une méthode, soit « un film de trous, un film d'effacement³⁴⁹ ». C'est l'un des motifs les plus importants du texte et des images. Les auteurs donnent des exemples, le mot *non* comme

³⁴⁵ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 485.

³⁴⁶ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *op. cit.*, p. 23.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 50.

³⁴⁸ Emmanuel Hocquard, *Un test de solitude*, Paris, P.O.L., 1998, n. p., « XXXIII ».

³⁴⁹ Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *op. cit.*, p. 42.

un « outil à trous », comme un blockhaus en train de sombrer, et des grilles dans l'ombre, qu'ils ont filmées. En annexe, la partie intitulée « Le *Canale* » s'insère dans le livre, après les photogrammes, mais avant le générique de fin. C'est le livre dans le livre du film qui, à la place de photogrammes, comporte des photos. Il s'agit aussi d'une histoire de construction et de représentation. « Le *Canale* est un bassin. / Le *Canale* est un trou dans la terre. / Le *Canale* est un livre qui fait trou dans ce livre³⁵⁰. » Ce qui serait commun entre *Le voyage à Reykjavik* et « Le *Canale* », c'est de montrer quelque chose au lieu de le voir, et « Le *Canale* » creuse un trou supplémentaire dans le livre, en en sortant et en revenant sur les mêmes questions. Ce trou sera comblé (ou approfondi) six ans plus tard par *Un test de solitude* ; dans le sonnet XXVI, nous lisons en effet la chronique de cette chronique, et une interprétation de ce livre même, qui serait donc le prolongement du projet du *Voyage* :

Un film puis un livre dans lequel on a creusé un
canale : le livre dans le livre du voyage, un
synopsis ou un trou.
Pour la suite du voyage, cet hiver mon chemin du
canale à la souche brûlée passe par la boulangerie
de Fargues³⁵¹.

Le film et le livre, tout en utilisant les mêmes matières de départ, ont des ambiances différentes. Le film est plutôt éclectique, du point de vue de l'image, tandis que certaines parties, comme le début et la fin sont particulièrement denses, d'autres moments sont plus plats ; certes, la notion de « trou » y est manifeste, mais ce n'est pas toujours probant d'un point de vue esthétique. Le livre semble plus mûri, rien n'y est superflu, et le style des images est plus unifié – il y en a deux types, comme nous l'avons vu –, ce qui le rend plus abstrait que le film, et cela correspond plus à l'un des buts du projet, qui est de construire un modèle.

Lorsque Hocquard se sert d'éléments filmiques dans ses œuvres, il les prend pour parler d'un cas concret : une référence filmique précise, même un détail peuvent être éclairants. Ses exemples et ses interprétations bâtissent sa pratique et sa pensée de la littérature. *Le Commanditaire* s'établit sur un dispositif d'observation qui est l'observation du film du réel. Il présente deux faces, celle du genre policier et celle de l'étude sociologique, qui peuvent être lues à travers deux films de Godard, *Made in USA* et *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, dont la poétique dialogue avec celle de Hocquard et Valéry construite dans ce livre. *Le voyage*

³⁵⁰ *Ibid.*, p. x.

³⁵¹ Emmanuel Hocquard, *Un test de solitude*, op. cit., n. p., « XXVI ».

à *Reykjavik* représente un cas exceptionnel dans l'œuvre de Hocquard, où l'auteur, ou plutôt les auteurs, expérimentent une matière, la vidéo qu'ils connaissent moins, mais qui les mobilise et donne un résultat très riche, et profondément lié à leurs œuvres, en tout cas pour Hocquard. À côté de l'intériorisation de la lettre d'ami et du film déjoué à l'exemple de Godard, la poétique filmique que développe Hocquard dans ce livre, trouve sa source dans les notions clés de sa poétique littéraire : la littéralité, l'enquête et l'élégie inverse ; et un goût pour le documentaire. Son usage (ou faudrait-il dire leur usage) de la vidéo se distingue de son emploi de la photo, par la différente qualité des matières. Les vidéogrammes sont flous, ainsi ils donnent une perception différente du monde, plus proche de l'effacement que l'œuvre vise à mettre en scène. Le film *Voyage à Reykjavik* est ici à la fois une œuvre qui est et qui s'efface. Le générique de fin l'illustre bien avec la sublime suite sur le visage féminin qui est en train de se dissiper dans l'écran gris. Le film est ou était, car nous voyons sa trace, le livre, mais par ce trou, sa non-accessibilité, il disparaît aussi. Si l'île est « élégible³⁵² », comme le dit Hocquard dans *Cette histoire est la mienne*, l'histoire « trouée » d'une île l'est encore plus.

La poétique du livre *Le voyage à Reykjavik* est à la fois travaillée par l'essai-vidéo de Godard, qui est une référence pour Hocquard, et qu'on peut voir comme littéral, et par la vidéo de Delay et Hocquard qui suit la technique littérale. Quand un poète comme Hocquard se tourne vers d'autres médiums, il se les approprie par sa propre technique, en même temps qu'il se sert des questionnements qui leur sont inhérents, tels que celui de la représentation visuelle. Toutes les poétiques filmiques ne sont pas aussi fortement liées, comme chez Hocquard, au proche contact avec le processus de création filmique. La séquence *Ten Temporary Sonnets* de Lyn Hejinian présente un autre type de rapport : la poète ne se change pas en cinéaste, mais découvre des films, en l'occurrence ceux de Peter Hutton, dont la poétique correspond à la sienne ; ainsi les poèmes et les photogrammes amplifient les traits communs de leurs poétiques respectives.

³⁵² Emmanuel Hocquard, *ma haie*, op. cit., p. 485.

2.4 Hejinian et Hutton : sonnets temporaires et images du temps

Les *Ten Temporary Sonnets* sont caractéristiques de l'œuvre de Lyn Hejinian, tout en étant fortement liés aux films documentaires de Peter Hutton. La poète s'approprie des photogrammes et s'en sert par déplacement, en s'appuyant sur des similarités intrinsèques entre les deux poétiques, telles que la composition par disjonction des éléments et la prise de distance vis-à-vis de la chose représentée. L'aboutissement de la rencontre entre la poète et le cinéaste, comme notre analyse le montrera, se trouve dans la manière dont ils créent des heccétés.

Comme chez Hocquard, pour comprendre l'usage que la poète fait des films, il est indispensable de connaître son œuvre théorique, fondée sur la philosophie continentale, dont la lecture éclaire son écriture poétique. Elle considère ses poèmes, ses livres comme des textes ouverts (*open text*) – d'après le terme *opera aperta* d'Umberto Eco –, c'est-à-dire que tout le sens n'est pas donné à l'avance par la poète. Le sens est créé par la participation active des lecteurs³⁵³. Dans un écho manifeste à la théorie de « la mort de l'Auteur » de Roland Barthes³⁵⁴, Lyn Hejinian cherche à éviter l'autorité d'interprétation de l'auteur, et « d'autres autorités provenant d'autres hiérarchies, sociale, économique, culturelle³⁵⁵ » qui pourraient influencer la lecture, comme elle l'explique dans son essai « The Rejection of Closure », qui continue ainsi :

[Le texte ouvert] désigne une manière d'écrire qui est davantage génératrice que directive. L'écrivain renonce au contrôle total et défie l'autorité en tant que principe et le contrôle en tant que motivation. Souvent, le « texte ouvert » souligne ou met au premier plan le processus, que ce soit le processus de la composition originale ou celui des compositions ultérieures par les lecteurs, et résiste ainsi aux tendances culturelles qui cherchent à identifier et à fixer la matière pour la transformer en produit ; autrement dit, il résiste à la réduction et à la marchandisation³⁵⁶.

La théorie anticapitaliste et démocratique du texte ouvert comprend un objectif idéalisé, mais partiellement atteignable. Néanmoins, il n'est pas facile pour le/la lecteur-riche de prendre autant de liberté : l'une des difficultés des œuvres de Hejinian consiste précisément en la grande responsabilité des lecteurs dans la construction de sens et, avant qu'on ait pu se familiariser avec ce mode de lecture, de tels textes demandent peut-être un plus grand investissement, en tous les cas un type d'investissement différent. Nous devons pourtant accepter cette tâche,

³⁵³ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, *op. cit.*, p. 43 : « The "open text", by definition, is open to the world and particularly to the reader. It invites participation, rejects the authority of the writer over the reader and thus, by analogy, the authority implicit in other (social, economic, cultural) hierarchies. »

³⁵⁴ Voir Roland Barthes, « La mort de l'Auteur » [1967], in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 61-67.

³⁵⁵ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, *op. cit.*, p. 43.

³⁵⁶ *Ibid.* : « It speaks for writing that is generative rather than directive. The writer relinquishes total control and challenges authority as a principle and control as a motive. The "open text" often emphasizes or foregrounds process, either the process of the original composition or of subsequent compositions by readers, and thus resists the cultural tendencies that seek to identify and fix material and turn it into a product; that is, it resists reduction and commodification. »

théorisée dès le modernisme, ce contrat avec l’auteur-riche qui nous implique dans la création. Dans le cas des *Ten Temporary Sonnets*, la forme ouverte est à comprendre aussi du point de vue de la forme poétique. Hejinian rejoint une tendance dans la poésie américaine du second XX^e siècle, le renouveau de la forme du sonnet. Celle-ci était depuis longtemps moins stricte en langue anglaise que dans les poésies française et italienne, mais au XX^e siècle, de nouvelles façons de s’emparer de la forme apparaissent donnant une grande liberté à cette forme prétendument fixe³⁵⁷ et lui faisant peut-être retrouver la forme plus flexible dans la poésie anglaise des XVI^e–XVII^e siècles³⁵⁸. Selon Stephen Burt and David Mikics, éditeurs d’une anthologie intitulée *The Art of the Sonnet*, ce sont les *Sonnets* (1964) de Ted Berrigan qui sont des plus irréguliers du XX^e siècle³⁵⁹. Berrigan (1934-1983, poète de la deuxième génération de l’École de New York) en a fait sa forme poétique récurrente. Il écrit des sonnets qui ne sont pas rimés, qui sont irréguliers dans la métrique et comptent rarement quatorze vers³⁶⁰. La liberté formelle des sonnets de Hejinian et le fait que les deux poètes se connaissaient – Hejinian a même mené un entretien avec Berrigan en 1978³⁶¹ – laisse supposer une influence du poète plus âgé sur Hejinian³⁶², laquelle, au-delà des *Ten Temporary Sonnets*, a recours à cette forme, dans *Oxota. A Short Russian Novel* (1991) et dans *The Unfollowing* (2016), livre postérieur aux dix sonnets. L’exemple d’*Oxota* suggère que la forme du sonnet chez Hejinian, à côté de Shakespeare, prend également pour exemple la strophe utilisée par Pouchkine dans *Eugène Onéguine*³⁶³, parfois appelée sonnet de Pouchkine. Bien que les sonnets de Hejinian jouent avec les interprétations et les reconstructions du sonnet au XX^e siècle, les fantômes shakespearien et pouchkinien ne sont jamais loin. Ainsi, au séminaire « Poets and Critics », la poète explique combien la lecture des sonnets de Shakespeare avait été capitale pour la structuration de sa pensée. Alors qu’elle était étudiante, elle lisait des sonnets avant ses examens pour l’aider à se mettre à écrire³⁶⁴. Pour elle, la lecture de sonnets de Shakespeare est aussi à l’origine de son

³⁵⁷ Stephen Burt et David Mikics, *The Art of the Sonnet*, Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 2010, p. 22.

³⁵⁸ Voir Jacques Roubaud, « Quelques réflexions sur la forme du sonnet », conférence donnée à Budapest à l’Université Eötvös Loránd, le 12 novembre 2010.

³⁵⁹ Stephen Burt et David Mikics, *op. cit.*, p. 23.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Entretien avec Berrigan, mené par Lyn Hejinian et Kit Robinson dans le cadre du programme radio intitulé *In the American Tree. New Writing by Poets*, le 11 août 1978 : <https://jacket2.org/commentary/ted-berrigan-interviewed-hejinian-and-robinson>, consulté le 5 août 2019.

³⁶² Au séminaire « Poets and Critics » à l’Université Paris Diderot, aux 13 et 14 février 2020, la poète exprime son admiration pour Berrigan en disant qu’elle aurait aimé avoir écrit ses *Sonnets*.

³⁶³ Voir Marjorie Perloff, « How Russian It Is », en ligne : <http://writing.upenn.edu/epe/authors/perloff/hejinian.html>, consulté le 19 février 2021.

³⁶⁴ Lyn Hejinian, au séminaire « Poets and Critics », le 13 février 2020, note personnelle : « When I was an undergraduate student, I would always go and read a Shakespeare sonnet to get the language flow going. »

goût pour le pentamètre iambique, forme classique dans laquelle elle dit parfois retomber, et à laquelle elle résiste avec des mots parfois triviaux. Parfois, elle rompt volontairement la beauté de la forme, avec des mots tels que « gaz intestinaux³⁶⁵ ». Pour Hejinian, les 14 vers sont une forme idéale de poème court, car cette longueur permet de poser une idée et de la modifier ensuite, et les sonnets se laissent facilement arranger en séquences de poèmes³⁶⁶. La longueur déterminée à l'avance rend plus facile d'achever l'écriture pour une autrice qui « est heureuse au milieu d'un poème³⁶⁷ ». Hejinian retient deux caractéristiques du sonnet : les quatorze vers et le nom de la forme. Elle transgresse le reste des règles formelles plus strictes du sonnet : les vers sont non-rimés, de longueur variable, ils constituent des unités en eux-mêmes, donc il n'y a pas d'enjambement, et chaque vers peut être lu comme s'il était au milieu d'un poème, sans devoir clore celui-ci, car il n'y a pas de distique final qui aurait une place privilégiée. Si le rythme iambique traverse quelques vers jusqu'à former des pentamètres (« **The same was only seemingly true of ice**³⁶⁸ »), la plupart des vers sont soit plus longs, soit plus courts, et ne se laissent pas ramener à un mètre en particulier. Par moments, nous pouvons tout de même envisager des liens entre quelques vers comme par exemple dans le cas des deux derniers vers du sonnet 3, car dans le dernier vers le pronom « her » peut être lu comme relatif au sujet du vers précédent, mais nous pouvons également lire les deux vers en tant qu'entités indépendantes : « There once was a shadowy imaginator whose sticks were spun into ropes / Her panegyrics bound landmarks to lamplight, her ambivalences were dreamy³⁶⁹ ». Dans le sonnet 10, une reprise anaphorique met en rapport deux vers « Look up hospitality and you'll find it's repetitious / Look up dog and you'll find howling more one night than the night before³⁷⁰ », et l'acte de recherche de mots (le verbe « to look up »), attache ces vers au vers d'avant où il est question d'une encyclopédie. L'idée de la recherche des mots montre comment l'apprentissage conscient concernant le monde, aiguise les sens, la perception même, s'il passe par la langue.

Le caractère malléable de la séquence de sonnets est également indiqué par le titre. Ils sont « temporaires³⁷¹ » : ils prennent pour sujet le passage du temps qui peut entraîner la

³⁶⁵ *Ibid.* : « getting rid of beauty by words like fart ».

³⁶⁶ *Ibid.* : « 14 lines is the right length for a short poem, if you want to write sequences of it, to have an idea and change your mind ».

³⁶⁷ *Ibid.* : « I'm happy in the middle of a poem ».

³⁶⁸ Lyn Hejinian, *Ten Temporary Sonnets, Conjunctions*, n° 42, « Cinemalingua. Writers Respond to Film », 2004, p. 81.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

³⁷¹ Et ils étaient temporaires pour la poète qui ne les a pas publiés depuis dans un livre, et qui les a même oubliés, comme elle me l'indique dans son e-mail du 12 août 2018. Je n'ai pas trouvé d'étude précédente sur ces sonnets.

métamorphose des choses, voire l'effacement de l'identité. C'est la notion du temps qui les lie en premier au cinéma, cet art qui peut à la fois montrer et reconstruire le passage du temps, comme le fait Peter Hutton. Les sonnets montrent également une certaine circularité par les sujets, motifs et mots récurrents, comme les images de la nature, le temps, le rêve, le double. Ils contiennent aussi de nombreuses ouvertures, dans l'esprit des textes ouverts ; et ils procèdent par la combinaison de l'intention auctoriale et de l'improvisation, comme on l'a vu précédemment chez la poète.

L'ouverture des textes résulte du style paratactique de Hejinian : la phrase (ou dans les sonnets le vers-phrase) constitue une unité isolée. Comme l'une des traductrices françaises de *Ma vie*, Abigail Lang, l'écrit dans sa postface à la traduction :

My Life pratique ce que Ron Silliman baptise en 1979 *the new sentence*, la nouvelle phrase. Partant d'une étude de Benveniste intitulée « Les niveaux de l'analyse linguistique » (*Problèmes de linguistique générale* I), dans laquelle le linguiste distingue la phrase comme limite supérieure de la langue (où les phonèmes s'intègrent en mots, les mots en phrase) et limite inférieure du discours (où les phrases s'accumulent, s'articulent mais ne s'intègrent plus), Silliman propose de détourner la phrase de sa finalité discursive pour la considérer comme unité métrique – en remplacement du vers libre, en concurrence avec le poème en prose. À charge pour la nouvelle phrase de compenser par la complexité syntaxique les effets anciennement dévolus aux éléments prosodiques (strophiques, métriques, phonologiques) ; à charge pour l'enchaînement des phrases de recréer la tension qui s'exerçait traditionnellement entre vers et phrase. Pour que cet usage prosodique de la phrase soit perceptible, il faut contrecarrer l'émergence du discours en décontextualisant les phrases. Le hiatus logique entre deux phrases fonctionne comme un enjambement³⁷².

Une tension se crée entre les phrases enchaînées : les référents ne sont pas nécessairement identifiables à partir du contexte ni ne se succèdent, comme le remarque Antoine Cazé³⁷³. Ce que constatent Abigail Lang et Antoine Cazé à propos de ce livre de Hejinian, *Ma vie*, vaut pour les phrases des *Ten Temporary Sonnets* – notons que ce sont des traits généraux de l'écriture *language* qu'on retrouve chez des poètes comme Silliman ou Carla Harryman. Pour Abigail Lang, l'enjambement est à comprendre dans le sens des liens logiques entre les unités. Dans les *Ten Temporary Sonnets*, il s'agit de vers, des phrases-vers qui constituent des unités autonomes. Contrairement à *Ma vie* où les phrases s'enchaînent dans des blocs de prose, dans les *Ten Temporary Sonnets*, nous pouvons chercher des enjambements dans le sens strict du terme, entre les vers. Pourtant, nous pouvons également constater que peu de vers peuvent être lus comme des enjambements. Ce style donne un caractère changeant et fragmentaire au texte. En parlant de *My Life*, Craig Dworkin utilise la métaphore de la couture par recyclage pour décrire la construction du même livre dans son article « Penelope Reworking the Twill: Patchwork and

³⁷² Lyn Hejinian, *Ma vie*, trad. Abigail Lang, Maïtreyi et Nicolas Pesquès, Dijon, Les Presses du réel, 2016. p. 160-161.

³⁷³ Antoine Cazé, « sentenced haply : phrases littérales de ma vie », in Camille Saint-Jacques, Éric Suchère, et al. (dir.), *Une rose est une rose, op. cit.*, p. 207.

Lyn Hejinian's *My Life*³⁷⁴ ». La discontinuité du texte caractérise également l'écriture de Hejinian dans les *Ten Temporary Sonnets*. Dans ces poèmes en vers libre, les vers constituent des unités à part. Chacun commence par une majuscule, et pour la plupart d'entre eux n'ont pas de ponctuation forte en fin de vers. Comme Cassie Donish l'écrit à propos du livre de sonnets *The Unfollowing* dont le titre dit déjà la tension entre les unités poétiques : « le manque de ponctuation finale suspend en l'air l'unité syntaxique, arrêtée devant un factuel prosaïque. Cet effet aplatit puissamment les registres et les modes³⁷⁵ ». Ce style sans émotion caractérise également les *Ten Temporary Sonnets*, mais les textes produisent aussi d'autres effets de distanciation. Hejinian utilise fréquemment la première personne du pluriel au lieu du singulier (du sonnet 1 au sonnet 7, il n'y a pas de première personne du singulier ; dans les sonnets 8 et 10 les deux sont présentes, dans le sonnet 9, nous trouvons uniquement le singulier) ce qui donne une impression de généralisation. Les actions sont souvent présentées par la voix passive (« Steps were rapidly taken » ; « Shadows [...] being forced to feathers »), par des structures nominales (« the addition of fantasy » ; « the gathering of opinions »), par des expressions impersonnelles (« Knowings occurred » ; « This comes to memory »). Les pronoms personnels les plus fréquents qui apparaissent dans ces sonnets sont « we » et « they » et leurs autres formes, comme le datif ou le possessif. Les phrases sont affirmatives, d'autres modalités n'apparaissent que très rarement dans la ponctuation : le dernier vers du dixième sonnet est une question : « To look for the end you must look for the beginning / Do you think they've sporadically seen us³⁷⁶ ? » Apparemment, il y a peu de relations entre les deux vers, à part le fait que l'adresse à un « you » se répète. Les verbes « look » et « see » relient les deux vers entre eux, car ils contiennent tous deux le sème du regard. L'avant-dernier vers, d'une manière métatextuelle, parle de la recherche de la fin de quelque chose, par exemple la clôture du poème, lequel, en s'y opposant, se termine sur une ouverture.

Selon David W. Huntsperger, la phrase comme unité peut être aussi interprétée comme un « objet-phrasé³⁷⁷ » (*sentence-object*) et contribuer aux effets de distanciation du texte. Huntsperger analyse l'héritage des objectivistes américains dans l'écriture de Hejinian,

³⁷⁴ Craig Douglas Dworkin, « Penelope Reworking the Twill: Patchwork and Lyn Hejinian's 'My Life' », *Contemporary Literature*, vol. 36, n° 1, printemps 1995, p. 58-81.

³⁷⁵ Cassie Donish, « "Things Predicted Are Always Restricted": Lyn Hejinian's Anti-Sonnets » <https://www.kenyonreview.org/reviews/the-unfollowing-by-lyn-hejinian-738439/>, consulté le 15 janvier 2019 : « the lack of end punctuation keeps each syntactic unit hanging in the air, stopping short of a prosaic matter-of-factness. The effect is an astonishing flattening of registers and modes ».

³⁷⁶ Lyn Hejinian, *Ten Temporary Sonnets*, op. cit., p. 99.

³⁷⁷ David W. Huntsperger, *Procedural Form in Postmodern American Poetry. Berrigan, Antin, Silliman and Hejinian*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 138.

notamment dans l'usage de deux concepts : « l'isolement » et « l'objectification³⁷⁸ ». Il rappelle que Craig Dworkin et Marjorie Perloff désignent les unités syntaxiques objectifiées comme des « leitmotivs ». Dworkin les considère en tant que résultant des processus de répétition et de défamiliarisation³⁷⁹, et – poursuit Huntsperger – c'est ce qui permet d'« examiner la pensée de plus près³⁸⁰ », du fait de leur statut d'objet. Hejinian en effet considère ainsi la répétition. D'après la poète, cette technique est « généralement utilisée pour unifier un texte ou pour harmoniser ses parties » ; mais elle-même l'utilise différemment dans sa poésie : « dans ces œuvres, tel que mon *Ma vie*, [la répétition] met en question notre tendance à isoler, à identifier et à réduire le poids de la signification attribuée à un événement (à la phrase ou au vers³⁸¹) ». Huntsperger considère que pour la poète, « penser est un processus wittgensteinien d'arrangement de langage, et ainsi l'exploration de la pensée entraîne inévitablement l'exploration des unités du langage qui composent l'acte de penser³⁸² ». Les *Ten Temporary Sonnets* se composent également de « phrases-objets ». Nous pouvons pourtant observer des différences par rapport à *Ma vie*. Ces dix poèmes sont moins caractérisés par la répétition que *My Life* : ce sont surtout certains motifs tels que les phénomènes naturels qui reviennent plusieurs fois, à la place d'expressions ou de phrases entières. La singularité des « phrases-objets » transparaît dans certaines formulations créant une étrangeté de l'expression, qui reflète une prise de distance, une désobjectivation : « Knowings occurred » (sonnet 2), « the gathering of opinions » (sonnet 8). Ce sont des structures passives ou des expressions nominales qui désignent un acte, une activité qui doit être accomplie ou qui l'est déjà, au lieu de choisir une forme conjuguée des verbes. De la même manière que la poète donne une place importante au lecteur dans l'élaboration du sens de l'œuvre, seuls l'acte ou la tâche sont précisés, mais l'agent ne l'est pas : « There were nails to hammer into nightspots, nightspots to align with levels » (sonnet 5). Cette prise de distance impliquant le manque d'un acteur résulte dans une fragmentation. Cela se montre même au niveau du vers, avec la mention des sortes de personnages de contes de fées, comme « Queen of Weeds » (sonnet 2), « Breather of Clouds » (sonnet 9), qui forment en eux-mêmes des sortes d'« énoncés bloqués » puisqu'ils semblent être

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 138.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 142 ; Marjorie Perloff, *The Dance of the Intellect*, Northwestern University Press, Evanston, 1996, p. 223-224 ; Craig D. Dworkin, art. cit., p. 59.

³⁸⁰ David W. Huntsperger, *op. cit.*, p. 142 : « closer examination of thought ».

³⁸¹ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, *op. cit.*, p. 44 : « Repetition, conventionally used to unify a text or harmonize its parts, as if returning melody to the tonic, instead, in these works, and somewhat differently in a work like my *My Life*, challenges our inclination to isolate, identify, and limit the burden of meaning given to an event (the sentence or line) ».

³⁸² David W. Huntsperger, *op. cit.*, p. 142 : « For Hejinian, thinking is a Wittgensteinian process of arranging language, and so the exploration of thought will inevitably entail an exploration of language units that compose thinking. »

des noms propres. L'une des majeures différences avec les « énoncés bloqués » de Hocquard se trouve dans le détachement du quotidien : tandis que ceux-là ressortent du monde fictionnalisé de *Bondy-Nord*, les expressions de Hejinian ne semblent pas avoir de référent, et évoquent des contes de fées.

Le caractère par principe démocratique de l'œuvre ouverte et le style paratactique impliquent une déhiérarchisation de ses éléments, les phrases. Comme David W. Huntsperger le constate à propos de *My Life*, « [a]ucun objet, aucun événement, aucune phrase indépendante n'est subordonnée au sein de la structure procédurale générale. Chacun existe dans sa propre particularité, pourtant chacun agit contextuellement sur les autres³⁸³ ». Cette affirmation est vraie non seulement pour les phrases de *My Life* et les vers des *Ten Temporary Sonnets*, mais aussi pour les images qui accompagnent les sonnets. Certes, les photogrammes servent de point de départ aux poèmes, mais comme les poèmes ne les suivent pas de près, s'en éloignent même aux quelques moments d'*ekphrasis* stricte, les images n'acquièrent pas une importance plus grande qu'un vers : elles sont un élément parmi d'autres qui concourent à l'ensemble. Parce que le texte n'est pas hiérarchisé, les unités sont au même niveau et de la même valeur, les unes retranscrivent les autres. Cela fonctionne comme Hejinian le disait de la répétition, qui, au lieu de servir de point d'appui dans un texte, ayant une signification stable, sert pour elle à alterner la signification. Une remarque de Craig Dworkin sur *My Life* permet de décrire d'une façon juste les sonnets : « Le texte négocie sans cesse non seulement entre l'ouverture et la fermeture, mais aussi entre la création et la perturbation du sens³⁸⁴ ». Comme nous allons le voir, ces sonnets font de même par glissement entre des catégories grammaticales, l'usage de mots auxquels nous ne pouvons pas attacher de référent, les phrases qui ne forment pas un enchaînement, mais qui sont liées par les sujets qui reviennent.

Pour Hejinian, il existe une dynamique intérieure dans les poèmes : des accélérations et des ralentissements, comme elle le dit dans sa conférence « Teaching the Slow Event³⁸⁵ », à propos

³⁸³ *Ibid.*, p. 163 : « No object, no event, no individual sentence is subordinate within the larger procedural structure. Each exists in its own particularity, yet each acts contextually on the others. »

³⁸⁴ Craig Douglas Dworkin, art. cit., p. 77 : « The text constantly negotiates not only between openness and closure but also between making and frustrating sense. »

³⁸⁵ Lyn Hejinian, « Teaching the Slow Event », [conférence prononcée en 2017, dans le cadre de la treizième conférence sur l'enseignement de la poésie en hommage à Judith Lee Stronach, Bibliothèque Bancroft, Université de Californie, Berkeley ; document mis à ma disposition par la poète, dans un e-mail le 12 août 2018] : « Poetry is inefficient. Despite condensation, compression, and the formal structures that a poet can deploy so as to augment a poem's argument and intensify its meanings or meaningfulnesses, poetry remains a complex, and often distracting, medium for conveying messages. A poem may reflect thinking at a very high velocity, of course, and a reader may need to match that speed if she hopes to gather in the full purport of the poem, but speed of that kind isn't the same as hurrying. The good reader doesn't speed through the poem, so as to move *on* (to get the reading done with); if there's speed in it, she speeds with it, matching its moves, carefully. »

de l'enseignement de la lecture de poésie. Il s'agit à la fois de la vitesse de lecture, du processus de compréhension et de la vitesse intérieure du texte, car c'est avec un travail patient que les lecteur-rices arriveront à le comprendre et à en suivre les mouvements, plus rapides et plus lents³⁸⁶. Elle aborde cette idée du point de vue de la composition dans l'essai « The Rejection of Closure » :

Les genres (*forms*) de l'écriture ne sont pas simplement des structures formelles (*shapes*), mais des forces ; les questions formelles parlent de la dynamique – elles demandent comment, où et pourquoi l'écriture avance, quels sont les types, directions, nombres et vitesses du mouvement d'une œuvre³⁸⁷.

Hejinian applique à l'écriture une métaphore issue de la physique, qui pourrait d'ailleurs être tout aussi bien cinématographique : celle du mouvement et de la dynamique du mouvement. Cela fait très fortement écho à *Mille plateaux*. Deleuze et Guattari constatent le passage des rapports de « matières-formes » à celle des rapports entre des forces :

Le rapport essentiel n'est plus matières-formes (ou substances-attributs) ; mais il n'est pas davantage dans le développement continu de la forme et la variation continue de la matière. Il se présente comme un rapport direct *matériau-forces*. Le matériau, c'est une matière molécularisée, et qui doit à ce titre « capter » des forces [...] Il s'agit maintenant d'élaborer un matériau chargé de capter des forces d'un autre ordre : le matériau visuel doit capturer des forces non visibles. *Rendre visible*, disait Klee, et non pas rendre ou reproduire le visible. [...] *Les matières d'expression font place à un matériau de capture*³⁸⁸.

Chez Deleuze et Guattari, le terme d'*heccéité* sert à désigner une occurrence de ce rapport, car au lieu de l'identité de la chose, ce sont ses mouvements, ses changements qui intéressent, qui présentent la chose autrement. Les forces dans le sens où Hejinian les comprend, se trouvent dans le caractère ouvert d'un texte, une pluralité d'interprétations possibles offertes par le surpassement des significations initiales de chaque mot, comme elle l'explique : « les éléments de l'œuvre sont maximalelement excités, et c'est parce que les idées et les choses dépassent (sans pourtant abandonner) le sujet (*argument*) qu'ils ont acquis dans la dimension du travail³⁸⁹ ». Plus loin, elle explique comment cela fonctionne dans sa propre écriture : « Les énoncés sont liés parce qu'ils sont grammaticalement congruents ; des choses différentes, rendues grammaticalement semblables, acquièrent du sens ensemble et conjointement³⁹⁰ ». Elle prend l'exemple de son long poème « Resistance », pour montrer comment les structures

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, *op. cit.*, p. 42 : « Writing's forms are not merely shapes but forces; formal questions are about dynamics—they ask how, where, and why the writing moves, what are the types, directions, number, and velocities of a work's motion. »

³⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 422.

³⁸⁹ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, *op. cit.*, p. 43 : « all the elements of the work are maximally excited; here it is because ideas and things exceed (without deserting) argument that they have taken into the dimension of the work. »

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 45 : « Statements become interconnected by being grammatically congruent; unlike things, made alike grammatically, become meaningful in common and jointly. »

grammaticales similaires (sujet-verbe-groupe nominal prépositionnel) font tenir ensemble le texte, même si le contenu des phrases est très différent³⁹¹. Cependant, dans les *Ten Temporary Sonnets* non seulement la construction de certaines phrases est identique (parallélisme), mais les états et les mouvements que les verbes expriment forment également un enchaînement – l'idée de la patience qui s'est disposée sur les papiers, dans la première phrase, revient dans la troisième phrase avec douze avions décollant en même temps, ce qui sous-entend qu'ils sont disposés dans une formation (ce qu'elle exprime avec le même verbe « to lay out ») et, dans la phrase suivante, il est question d'une voiture qui monte – ce mouvement est mis en parallèle avec le mouvement accompli par les avions au moment du décollage³⁹². Il est ainsi clair que la relation des images mouvantes et de ce que Hejinian appelle la dynamique d'un poème est métaphorique : le mouvement des images mouvantes peut certes être mis en parallèle avec « la surexcitation des éléments de l'œuvre³⁹³ », mais comme dans le cas de l'enquête, les techniques de composition de Hejinian et les caractéristiques du médium filmique ont un rapport d'analogie. Étant donné que le cinéma de Hutton déjoue volontiers le mouvement, cette caractéristique importante du médium est moins apte à décrire la singularité de son travail que d'autres types de cinéma. En effet, la poétique de Hutton est fondée sur l'observation du passage du temps, comme les films choisis par Hejinian le montrent.

Dans les *Ten Temporary Sonnets*, la poète cite sept films de Peter Hutton – qui en a réalisé une vingtaine –, sous forme de photogrammes. Ce sont les suivants, dans l'ordre des poèmes : *Budapest Portrait* (1984), *Landscape (for Manon)* (1986), *Time and Tide* (2000), *Boston Fire* (1979), *New York Near Sleep* (1972), *New York Portrait I* (1979), *Images of Asian Music* (1974). Peter Hutton est un cinéaste *underground* américain, ayant suivi des études de peinture et de sculpture au San Francisco Art Institute. Il s'est tourné vers le médium filmique dans les années 1960³⁹⁴. Pendant une longue partie de sa carrière, il a travaillé sur pellicule noir et blanc, ce qu'il justifiait dans une conférence en faisant remarquer que ses contemporains travaillaient tous avec de la couleur, « psychédélique » à l'époque, alors que lui, depuis sa rencontre avec des cultures orientales, dont le cinéma japonais, aimait le noir et blanc³⁹⁵. Le noir et blanc était pourtant plus pour Hutton qu'une simple façon de se singulariser parmi les étudiants en art : il

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 43 : « all the elements of the work are maximally excited ».

³⁹⁴ Conférence de Peter Hutton dans le cadre des Tashmoo Lecture Series à Hampshire Collage en 2010, mis en ligne le 3 décembre 2010 : <https://www.youtube.com/watch?v=bMXY4uRuKH4>, consulté le 8 décembre 2018.

³⁹⁵ *Ibid.* : « I love color but I was always resisting. As I started making films in the sixties, moving to San Francisco and starting to study with all these crazy artists in California, you know, color was like psychedelic. Everbody was trying to outcolor everyone, and I have seen a lot of Japanese films, the classic Kurosawa stuff, so I was saying, forget about this color thing, and I was really getting into black and white. »

trouvait qu'il était plus facile de créer de l'abstraction avec cette matière qu'avec le film en couleur³⁹⁶. Ses films sont des portraits de villes, de paysage et de mer et, comme il le souligne dans un cours, « contrairement à l'art occidental qui crie sur le spectateur³⁹⁷ », son cinéma, comme l'art oriental, implique « la contemplation silencieuse³⁹⁸ », « le repos³⁹⁹ ». Que l'art et le cinéma orientaux ne crient pas sur le spectateur est certainement un mythe : des contre-exemples se présentent des deux côtés, si nous pensons par exemple à Akira Kurosawa ou, comme exemple européen peu « crieur », au cinéma de Robert Bresson. Peter Hutton regarde ses œuvres comme des « carnets de croquis très visuels » (*very visual sketchbooks*), des « observations », et il trouve que « ce qui est le plus difficile, c'est de ne rien faire quand on fait du cinéma⁴⁰⁰ ». Dans une présentation dans la revue *États généraux du film documentaire*, l'artiste parle de ses films ainsi :

Mon travail ne s'encombre pas d'idées. Mon travail n'a d'autre but que de laisser pénétrer quelqu'un dans ma sensibilité visuelle. [...] [L]utter contre la tendance à créer du sens supplémentaire, comme les frères Lumière, qui n'avaient pas l'intention d'exprimer davantage que la simple accumulation des images. [...] L'expérience de mes films est un peu comme un rêve éveillé. [...] L'utilisation du noir et blanc donne l'impression de n'être plus assujéti au temps, mais en suspens dans un espace où il n'y a pas de référence manifeste au vécu quotidien. [...] Pour moi, l'un des aspects les plus attrayants du cinéma, c'est le fait de pouvoir susciter une impression de mystère, d'émerveillement ou de curiosité dans un environnement, un paysage, une pièce, n'importe quel endroit, en arrêtant le temps. Les incroyables épiphanies de la nature sont souvent à peine perceptibles, à la limite même de ce que peuvent capter bien des personnes. Mes films tentent d'enregistrer et d'offrir quelques-unes de ces expériences.

Ce que je trouve exaltant dans le cinéma, c'est le mouvement et la transformation : l'idée d'apporter la perception du temps dans des représentations figées de la nature. Mais d'un autre côté, il y a souvent dans mes films une volonté « d'arrêter le temps », de laisser le temps n'être plus qu'un élément neutralisant qui fournit une petite révélation au sujet de l'image. [...] Il me plaît de rappeler aux gens le potentiel visuel que recèle le fait de s'impliquer dans une image, de partir pour un petit voyage dans l'image. Chaque prise devient un film en soi, chorégraphié de manière intéressante, où on voit l'évolution d'un mouvement, souvent une transformation et enfin la conclusion⁴⁰¹.

Les films de Hutton se ressemblent dans les techniques cinématographiques qu'ils emploient. Ils consistent essentiellement en un ciné-œil observateur et distant. Il n'y a aucune bande son, les prises de vue sont pour la plupart larges, relativement longues dans la durée avec des plans fixes sans zoom, et des travellings par des véhicules, surtout des bateaux. Les prises de vue

³⁹⁶ *Ibid.* : « I love the way black and white abstracts reality, and I think you can do the same with color but it just takes a lot more work. »

³⁹⁷ Voir aussi Scott MacDonald, *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1998, p. 241-252.

³⁹⁸ *Ibid.* : « I often think of occidental art as something shouting at you, to get the attention of the viewer. Film is very much like that too. [...] In my orientation, it is a very quiet, contemplative engagement, it is much more of an eastern sensibility. »

³⁹⁹ En parlant de la projection de ses films, il remarque d'une manière auto-ironique que nombreux étudiants se seront endormis déjà pendant les dix premières minutes, mais cela ne le dérange pas. *Ibid.* : « I always tell people to relax, let the breath out. »

⁴⁰⁰ *Ibid.* : « the hardest thing to do in film is really do nothing ».

⁴⁰¹ « Fragments d'une œuvre : Peter Hutton », [trad. de la revue], *États généraux du film documentaire*, n° 21, Lussas, 2009, p. 123.

fixes dans lesquelles le seul mouvement est le tremblement de la caméra rappellent le style du couple de cinéastes français Danièle Huillet et Jean-Marie Straub que Benoît Turquety qualifie d'« objectivistes en cinéma⁴⁰² » – ainsi que le retrait vis-à-vis de ce qui est vu.

Les films de Peter Hutton mettent le spectateur dans une position d'observation, de contemplation, qui nécessite de la patience et lui permet de voir autre chose, ce que le cinéaste appelle « les épiphanies de la nature ». D'une autre manière, la poésie de Lyn Hejinian demande une plus grande participation du lecteur dans l'élaboration du sens, une prise de distance vis-à-vis du sens premier des mots, et cette prise de distance ainsi que le travail du lecteur permettront d'effectuer « l'enquête » du langage poétique.

Les « logiques » dont la poète parle, qui ne sont pas thématiques, produisent le poème par leur enchaînement. Hejinian appelle ce processus « enquête », et le langage poétique « langage de l'enquête » : « les raisons et raisonnements qui motivent le/la poète (et le poème) sont incorporés dans le monde et dans le langage par lequel nous les rendons visibles⁴⁰³ ». L'enquête dans le sens où Hejinian l'entend désigne une technique génératrice : le terme recouvre une expérience dans le langage. Le langage en tant qu'il cherche la connaissance des choses, mais qu'il peut seulement nous permettre de les « reconnaître » (*acknowledge*) : le langage reste un langage, dans sa différence par rapport aux choses du monde. Pourtant, c'est le médium par lequel on « expérimente l'expérience » par des logiques diverses de la langue :

La poésie en vient à savoir que les choses existent. Mais ce n'est pas une connaissance au sens strict du terme ; c'est plutôt une reconnaissance – et cela représente une sorte de méconnaissance. [...] La poésie s'engage dans cette entreprise de reconnaissance en tant que préservation de l'altérité – ce qui peut être compris dans un contexte politique aussi bien qu'épistémologique.

Cette reconnaissance est un processus, et non pas un acte achevé ; c'est une enquête, un procès de la pensée. C'est un processus dans et de la langue dont les formes plus complexes, les plus immédiates et les plus subtiles sont à chercher dans la poésie – c'est-à-dire, dans le langage poétique (que ce soit en vers ou en prose). Le langage de la poésie est un langage de l'enquête, et non celui d'un genre littéraire. C'est par ce langage-là que l'écrivain (ou le lecteur) à la fois perçoit et est conscient de sa perception. La poésie, par conséquent, présuppose que la langue est un médium permettant de faire l'expérience de l'expérience.

Le langage poétique est aussi un langage procédant de l'improvisation et d'une intention. L'intention donne le champ d'investigation, et l'improvisation est le moyen de l'enquête. Ou, pour le formuler autrement, l'acte d'écrire est un processus d'improvisation dans le cadre (la forme) de l'intention.

Dans le procès d'expérimentation de l'expérience, le langage poétique met en jeu le plus large empan de logiques et, plus particulièrement, il profite des nombreuses logiques opératoires dans la langue, dont quelques-unes prennent la forme de rapports grammaticaux, d'autres comme chaînes sonores, d'autres encore comme métaphores, métonymies, expressions ironiques, etc. Il y a aussi des logiques de l'irrationalité, de

⁴⁰² Benoît Turquety, *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.

⁴⁰³ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry, op. cit.*, p. 2 : « the reasons and reasoning that motivate poet (and poem) are embedded in the world and in the language with which we bring it into view ».

l'impossibilité, et celle de la vitesse infinie. Toutes ces logiques créent des connections, forgent des articulations⁴⁰⁴.

Chez Hejinian, la poésie est donc une pratique par laquelle la poète et les lecteurs peuvent approcher le réel par des opérations linguistiques, tout en gardant une distance. Dans son article « Practice-Based Literary Research as Activated Inquiry », Vincent Broqua analyse comment la poète américaine Jena Osman appliquant l'enquête dans le langage au cours de son livre *Public Figures* (2012), réussit à faire en sorte que « le langage crée (*poiein*) une part du réel qu'on voit ou imagine voir⁴⁰⁵ ».

Avec l'exemple du premier des dix sonnets, j'illustrerai d'abord quelques-unes de ces logiques qui produisent le texte : on s'intéressera à la grammaire, aux tropes, aux « chaînes sonores⁴⁰⁶ », tout autant composées qu'improvisées, pour ensuite analyser le rapport du poème au photogramme, en lien à sa poétique.

Nous pouvons surtout avoir une impression d'improvisation, d'autogénération dans les figures de rhétorique, jouant sur les sonorités – ce que la poète appelle des « chaînes sonores », comme si un mot, une fois écrit, devait en appeler un autre. En commençant par le titre, les sonnets sont dix afin de former une allitération, « Ten Tem... », à laquelle, la deuxième syllabe du mot « sonnets » répond. Parmi les figures de style, on peut compter des allitérations (« moments experienced undiminished », la répétition du « m ») l'assonance (dans l'expression précédente la répétition du « i » [i] sans qu'ils se répètent dans le même syntagme), des échos sonores, quand les mêmes phonèmes reviennent dans plusieurs vers (« The name came [...] / [...] / No one was to blame without a name/ [...] / The same was [...] », les lettres « -ame » et

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 2-3 : « Poetry comes to know that things are. But this is not knowledge in the strictest sense; it is, rather, acknowledgement – and that constitutes a sort of unknowing. [...] Poetry undertakes acknowledgment as a preservation of otherness – a notion that can be offered in a Political, as well as an epistemological, context. This acknowledging is a process, not a definitive act; it is an inquiry, a thinking on. And it is a process in and of language, whose most complex, swift, and subtle forms are to be found in poetry—which is to say in poetic language (whether it occurs in passages of verse or prose). The language of poetry is a language of inquiry, not the language of a genre. It is that language in which a writer (or a reader) both perceives and is conscious of the perception. Poetry, therefore, takes as its premise that language is a medium for experiencing experience. The language of poetry is a language of inquiry, not the language of a genre. It is that language in which a writer (or a reader) both perceives and is conscious of the perception. Poetry, therefore, takes as its premise that language is a medium for experiencing experience.

Poetic language is also a language of improvisation and intention. The intention provides the field for inquiry and improvisation is the means of inquiry. Or, to phrase it another way, the act of writing is a process of improvisation within a framework (form) of intention.

In the course of the experiencing of experience, poetic language puts into play the widest possible array of logics, and especially it takes advantage of the numerous logics operative in language, some of which take shape as grammar, some as sonic chains, some as metaphors, metonyms, ironies, etc. There are also logics of irrationality, impossibility, and a logic of infinite speed. All of these logics make connections, forge linkages. »

⁴⁰⁵ Vincent Broqua, « Practice-Based Literary Research as Activated Inquiry », in Corina Caduff, Tan Wälchli (dir.), *Artistic Research and Literature*, Munich, Wilhelm Fink, 2018, p. 121 : « language matters so much that it creates (*poiein*) part of the real that one sees or imagines seeing ».

⁴⁰⁶ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, *op. cit.*, p. 3.

les sons [eim], ou bien dans « unsteadily to a standstill », la répétition de [st]), la paronomase (« The same was only seemingly true [...] », « same » [seim] et « seem » [si:m] sont très proches, la première est une voyelle mi-fermée, la seconde fermée). Ainsi, dans le premier vers du premier sonnet, nous lisons : « The name came with research and pause and went unsteadily to a standstill ». La phrase se structure autour de deux paires de mots, l'expression « come and go » au passé, et comme une sorte de parenthèse ouverte dans cette structure, ensuite de deux substantifs, « research and pause », et ce dernier mot qui introduit un arrêt dans la phrase. Les verbes *aller* et *venir* sont associés par l'expression figée, mais « went » s'en détache aussi, avec un complément d'objet indirect dans une troisième unité de la phrase, « unsteadily to a standstill », construite autour de l'écho sonore et des voyelles proches, [e] et [æ]. En lisant cette phrase, nous pouvons avoir l'impression que les éléments se génèrent les uns les autres, et nous voyons les dynamiques intérieures dont l'autrice parlait. Le premier vers du premier sonnet commence par un article défini de valeur anaphorique, « the name », comme si nous savions de quel nom il s'agit, et ce mot entraîne le verbe « came ». Ce verbe induit l'expression « come and go » au passé, « came [...] and [...] went » ; de manière générale, le choix des mots suit souvent des logiques de « chaînes sonores » qui se réverbèrent d'un vers à l'autre, comme le font les sujets récurrents des dix sonnets, tels que le temps, le changement, le rêve, les doubles.

Même si le langage ne peut pas atteindre les choses, et se distingue du monde, il y appartient aussi. Dans l'essai en deux parties de Hejinian intitulé « Two Stein Talks », la poète insiste sur le caractère double du langage comme médiateur entre nous et les choses du monde d'une part, comme partie du monde d'autre part⁴⁰⁷. Pour elle, la conscience (*consciousness*) n'apparaît pas comme un courant, mais en discontinu⁴⁰⁸, ce qui caractérise également son écriture poétique. Pour introduire sa poétique, Hejinian cite un passage de l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas*, où Stein parle de sa passion pour la description la réalité, au lieu de la reproduction des émotions⁴⁰⁹. Hejinian considère que pour Stein, « [le l]angage, tel qu'elle le pensait et le sentait, fait bien plus que proposer des noms pour nos expériences ; en effet, la dépendance de noms (substantifs) tend à obscurcir l'expérience, en remplaçant ce que nous expérimentons par un concept préétabli, un "simulacre" de ceci », et c'est sur cette thèse que, selon Hejinian, Stein a fondé la « primauté du nom », que « les états de conscience existent en tant que phrases entières⁴¹⁰ » et

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 89 ; Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, in *Gertrude Stein: Writings 1932-1946*, éd. Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman, The Library of America, New York, 1998, p. 865-66.

⁴¹⁰ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, *op. cit.*, p. 93 : « Language, as she thought and felt it, does far more than simply offer names for our experiences; indeed, a dependency on names (nouns) tends to obscure experience, by replacing what we experience with a preestablished concept, a "simulacrum," of it. It was on this discovery that

que ce paysage intérieur est poreux. C'est ainsi que nous devons « admettre (*acknowledge*) notre sensation de *de, si, les, et quelques* de la même manière que *arbre, fumée*⁴¹¹ ». L'écriture de Hejninian est bien différente de celle de Stein, mais l'influence steinienne est présente dans cette attitude vis-à-vis du monde exprimée par la description et des effets de distanciation, et également par rapport à la question du « nom » (*name*). C'est précisément le nom qui ouvre le premier sonnet : « The name came with research and pause and went unsteadily to a standstill⁴¹² ». L'acte de nomination des expériences, c'est-à-dire, le moment où « le nom est arrivé », désigne la pratique d'écriture. Cette pratique comprend une phase d'enquête impersonnelle qui aboutit à ce résultat plus ou moins stable qu'est le vers. C'est la chose recherchée qui est mise en avant, car l'acte de l'enquête produit le poème ; et l'accent n'est pas mis sur le sujet cherchant. C'est ce que thématise le premier sonnet, par la question de l'effacement de l'identité.

1.

The name came with research and pause and went unsteadily to a standstill
 Just a few feet away was a pattern with its largeness in the scale of moments experienced undiminished
 No one was to blame without a name
 It repeated with an accompanying mix-up of facts
 Whoever had the name could be put exactly to the same position as actors to know the things they do
 Everywhere misfits obviously remained improvising unhappily
 "Across the wide rivers", "a stranger has robbed them", "send for my dog"
 Time was itself similarly drawn unsteadily
 The same was only seemingly true of ice
 The nearer ice hung with longer neck and its right leg over left
 Faintly the furtive light squared
 Metamorphoses by day, erratic wind, a train – the stones we kicked might have been petrified men
 Time was itself the animator drawing a sequence of scenes each not quite the same
 It's when the name repeated that the first autobiographical incident ceased⁴¹³

Ce poème est accompagné d'un photogramme d'un court métrage que Hutton a réalisé à Budapest, *Budapest Portrait. Memories of a City* (1984) en collaboration avec le réalisateur

Stein based her radical challenge to the primacy and centrality of the noun. States of consciousness exist as full sentences; the topography of consciousness consists of a rich verbal landscape. In imagining it, we have to bear in mind its porosity and observe the range of activity on its surface. We must acknowledge our sensation of *of, if, the, and some* as well as *tree, smoke, shed, and road*. »

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹² *Conjunctions*, « Cinemalingua. Writers Respond to Film », n° 42, 2004, p. 81.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 81.

hongrois András Monory Mész, dans le principal atelier du cinéma expérimental de l'époque, toléré par le régime socialiste, Balázs Béla Stúdió⁴¹⁴. La caméra parcourt la ville, montre l'architecture, des bâtiments caractéristiques (anciens immeubles, marché, cinéma, synagogue), les traces des décennies précédentes : les traces de la Deuxième Guerre mondiale sur les bâtiments (des impacts de balle), des ruines et des trous, marques du socialisme (encore en cours à l'époque) comme des statues en style réaliste socialiste ou des publicités ou enseignes de néon typiques ; des gens : des sans-abri et des visages de vendeuses au marché en gros plan, dans le style de Hutton. Il s'agit de longs plans fixes, séparés chaque fois par un fondu au noir. La caméra montre la vie de la ville, mais à l'exception d'un panoramique sur un tricar (voiture ancienne motorisée, à trois roues) qui démarre, elle ne suit jamais personne, et les habitants de la ville qu'on voit en plan rapproché, à la manière d'un portrait, ne font aucun mouvement, comme s'ils étaient figés sur des photos ou des cartes postales. Ensuite, apparaissent de courtes scènes de vie, avec l'impression que la caméra épie les habitants : par exemple des personnes endormies dans des lieux publics, dont celles sur le photogramme utilisé par Lyn Hejinian, qui représente deux hommes assoupis dans la salle d'attente de l'une des grandes gares, probablement celle de l'est, Keleti pályaudvar.

Ce qui permet de saisir les liens entre le film et le poème est la question de l'identité, et plus précisément de l'effacement de l'identité. Dans les films de Hutton, c'est la vision sensible de l'artiste qui au lieu d'identifier les objets filmés, les montre en tant qu'heccités. Comme les films de Hutton en général, *Budapest Portrait* est un film silencieux, personne ne prononce un mot ; ainsi, l'identification propre à la voix est niée, les vendeuses ne font que regarder fixement la caméra, et la mémoire de la ville ne parle qu'en images. L'identité des gens filmés est définie seulement par leur visage ou par la position de leur corps ; ils restent toujours secrets, pour les spectateurs, ils ne font que venir et retourner dans la foule anonyme après visionnage du film. Pourtant le premier sonnet commence ainsi : « the name came ». Un nom est en général donné et sous-entend le fait d'être prononcé et de créer par cette prononciation, comme dans la Genèse, mais l'expression sous-entend qu'il « est arrivé » au lieu d'avoir été donné ou prononcé. Ce début crée d'emblée une énigme, car il n'est pas indiqué de quel nom il s'agit. À cela s'ajoute un effet de distanciation, car si « the name came with research and pause », il est certes le résultat d'une recherche, mais on ne nous dit pas qui est l'agent de cette recherche. Comme je

⁴¹⁴ Voir Gábor Gelencsér, *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmjében*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002 ; ou Gábor Gelencsér, *A Budapesti Iskola dokumentum-játékfilmjei*, mis en ligne, le 17 mars 2005 : <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/a-budapesti-iskola-dokumentum-jatekfilmjei-budapesti-iskola-ember-judit-darday-istvan.html>, consulté le 7 avril 2020.

l'ai souligné plus haut, ces dix sonnets, au lieu d'un sujet agissant, exposent les événements qui se déroulent – à chaque fois « quelque chose suit son cours », pour le dire comme Beckett⁴¹⁵. La possession du nom implique des connaissances et une identité : « Whoever had the name could be put exactly to the same position as actors to know the things they do ». Film et poème évoquent des acteurs non-professionnels, tels que les « modèles » de Bresson, ou tels que ceux dans deux versants d'un courant du cinéma hongrois des années 1970 et 1980, le documentaire fictionnel et la fiction documentaire⁴¹⁶, dans lesquels les acteurs étaient placés dans des situations quotidiennes et devaient réagir comme s'ils les vivaient, par exemple le *Nid familial* (1979) de Béla Tarr. Et les gens dans la rue, en lien avec la question de l'identité, rappellent aussi un court-métrage hongrois de la même époque, produit au même Balázs Béla Stúdió, *Öndivatbemutató (Défilé de mode de soi-même*⁴¹⁷, 1976) de Tibor Hajas⁴¹⁸. Dans une place fréquentée de Budapest, « Moszkva tér », puis dans un studio, l'artiste filme des passants qui s'arrêtent et restent immobiles devant la caméra. Dans un premier temps, une ou plutôt des voix *off* leur donnent des conseils, leur indiquent ce qu'ils doivent faire (comme « tournez la tête légèrement à gauche ») ou ressentir (« pensez que vous êtes riches, pensez que vous êtes en bonne santé »), jusqu'à des remarques comme « soyez vous-même », ou « ça va pas, c'est comme ça que vous voulez vous revoir au cinéma ? », « vous n'êtes ni typique ni caractéristique ». Dans un deuxième temps, les voix *off* assurent aux modèles qu'ils sont des stars et que les voix ne veulent nullement les influencer, les contraindre à quoi que ce soit, un discours de fait critique du régime en cours. Le film de Hutton ne creuse pas aussi profondément les questions sociales, et très probablement Hejinian ne connaît pas ce film de Hajas non plus, mais il reste quelque chose de l'ambiance de l'époque dans *Budapest Portrait*, et l'identité à la fois présente et éphémère dans les images correspond bien au premier sonnet. Dans ce sonnet, « le nom » vient comme qualité extérieure, c'est le moment où l'inconnu devient connu, où l'on devient quelqu'un ; mais ceux qui n'ont pas de nom sont des « misfits », et ce motif de l'opposition entre être avec ou sans nom parcourt le poème – faut-il penser au film du même titre de John Huston ? Les événements se passent tous seuls, comme le temps qui en est le moteur (« the animator »), tout comme dans les films de Hutton, car comme nous l'avons vu, ce cinéma observe et enregistre le passage du temps. La dynamique intérieure du sonnet se manifeste d'abord dans l'apparence de la page puisque les vers inégaux lui donnent un caractère

⁴¹⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 2001 [1957], p. 28.

⁴¹⁶ Gábor Gelencsér, *op.cit.*, p. 201.

⁴¹⁷ À ma connaissance, le film n'a pas été présenté en France, j'ai traduit le titre.

⁴¹⁸ J'indique que ce film non facilement accessible en France, est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=CVOPjNmbzVg>, consulté le 6 janvier 2019.

irrégulier. Ensuite, les vers constituent chacun une unité, la rupture d'isotopie donne la règle, le manque de lien direct entre eux. Les verbes ou constructions verbales décrivent souvent des états comme ceux-ci : « was » (le verbe être au passé apparaît trois fois avec un attribut), « remained », « hung », « may have been » ; ils s'opposent aux verbes de mouvement, qui pourtant, comme je l'ai montré précédemment, expriment une certaine passivité. Ce même effet est créé par la voix passive (« No one was to blame », « Time was itself [...] drawn ») et les structures impersonnelles (« It repeated », « It's when »), tel que dans les sonnets suivants dont le premier vers du troisième sonnet : « This comes to memory ». Les adverbes, parfois deux dans le même vers, peuvent ajouter des détails indiquant la perception (*seemingly, obviously, exactly*), la manière du mouvement (*unsteadily, unhappily, faintly*), faire un parallèle (*similarly*). Le caractère incertain et changeable des choses est également indiqué par les pronoms indéfinis « no one », « whoever ». Nous pouvons observer l'effet de déstabilisation que Hejinian mentionne elle-même, quand une répétition au lieu de solidifier le sens, le recontextualise et déstabilise plus qu'avant⁴¹⁹. Ici, il est question d'une reprise anaphorique d'un vers, la seconde occurrence donnant l'opposé du premier : « Time was itself similarly drawn unsteadily » – à cause de l'homonymie du mot « drawn », le temps peut être « tiré », mais aussi « dessiné », en tout cas, il n'est pas en position d'acteur. Reprenant cette proposition du vers 8, le vers 13 la module en : « Time was itself the animator drawing ». Nous ne savons toujours pas s'il est question de tirer ou de dessiner, mais le temps devient l'animateur, l'auteur du mouvement, comme il l'est dans les films de Peter Hutton.

Un lien concret avec *Budapest Portrait* peut être saisi dans le vers suivant, avec un glissement semblable, de la même manière que Hejinian a transposé d'autres images du film : « The nearer ice hung with longer neck and its right leg over left ». Une sorte de paronomase s'établit entre le pronom « I » et le nom « ice », si nous entendons un « s » du pluriel à la fin du « I⁴²⁰ », comme plusieurs « je ». Car justement, les personnes sur le photogramme ont les jambes croisées, la jambe droite sur la jambe gauche, et leur tête est penchée. Les figures de la nature et des humains s'entrelacent ainsi, dans une image, comme « the stones we kicked may have been petrified men » ; ce qui crée un monde à la fois organique et minéral.

Le lien précédent est associatif, fondé autant sur le sens reconnu des mots que sur une connotation homophonique. Dans les sonnets, Hejinian ne prétend nullement faire un documentaire. Son lien au documentaire vient du fait qu'elle part des films de Hutton, et qu'elle

⁴¹⁹ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, op. cit., p. 44.

⁴²⁰ Comme le contexte le montre, Hejinian joue avec cela certainement, mais l'homophonie est plus exacte dans un titre de Louis Zukofsky, « I's », prononcé comme le mot « eyes ».

en développe un aspect cinématographique : le maniement du temps. Mais souvent elle va à l'encontre d'un possible geste documentaire par des associations d'idées fréquentes dans les sonnets. Par exemple, elle introduit des passages rappelant des contes de fée, comme les pierres du premier sonnet, qui sont peut-être des hommes pétrifiés, et cela nous détache du réel, crée un lien entre l'humain et le non-humain. Dans le premier sonnet, il est question d'un monde à la fois concret et abstrait, des questions philosophiques et sociales (c'est-à-dire quel est le rôle de l'identité), ensuite des images de la nature ainsi que celles d'un film documentaire dans lequel les personnages peuvent être n'importe qui (*whoever*), à condition d'avoir un nom.

Le réel est donc à la fois le réel du langage, comme la poète le dit dans son analyse de Stein, et le réel comme le monde réel à propos duquel le texte affirme des choses, et le réel du photogramme. Comme David W. Huntsperger le constate dans son livre *Procedural Form in Postmodern American Poetry*, les textes procéduraux des poètes *language* – comme *Ma vie*⁴²¹ de Hejinian ou *Tjanting* de Ron Silliman – étant écrits dans une société postindustrielle, en portent la marque tout aussi bien dans la forme que dans le contenu⁴²². Pour démontrer ces liens, David W. Huntsperger procède par « transcodage » – technique servant à comparer « deux textes ou objets grandement différents⁴²³ » : il analyse le phénomène social et montre les connexions entre la réalité et l'œuvre littéraire⁴²⁴. Comme nous l'avons vu, dans le premier sonnet, cela se réalise en partie par le photogramme. Le photogramme est également évoqué par un vers, qui transforme son image en une autre, et qui lui-même fait image. Ce caractère visuel de l'écriture de Hejinian, est également remarqué par Chloé Thomas, à propos de *My Life*. Elle distingue deux types de phrases : « Il s'agit à la fois de scènes narratives, comme les événements [...] relatés dans un chapitre romanesque ; et de tableaux qui constituent les "pauses" entre ces récits, et finissent par se confondre avec eux dans la primauté donnée au moment sur l'enchaînement⁴²⁵. » Les phrases qui sont des « tableaux » peuvent être mises en rapport avec les photogrammes, images isolées du film.

⁴²¹ La poète crée une forme procédurale en évolution : dans la première version, les chapitres comportent le même nombre de phrases que l'âge de la poète au moment de la composition de la première édition, trente-sept, et, à l'âge de 45 ans, elle retravaille l'œuvre pour une réédition avec quarante-cinq unités chacune formée de quarante-cinq phrases. Plus tard, elle publie le livre de la décennie suivante comprenant cinquante-cinq phrases dans chaque unité, *My Life in the Nineties* (2002), avec une écriture plus compliquée et plus centrée sur la perception au lieu de la représentation, selon William Watkin. W. Watkin, « The poetics of presentation: Lyn Hejinian's *My Life* project and the work of Giorgio Agamben », *Textual Practice*, vol. 27, n° 2, p. 229.

⁴²² David W. Huntsperger, *op. cit.*, p. 2-3.

⁴²³ *Ibid.*, p. 7. L'auteur cite Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, 1981, p. 40.

⁴²⁴ David W. Huntsperger, *op. cit.*, p 7-8.

⁴²⁵ Chloé Thomas, « Déplacements du lyrisme dans le poème autobiographique postmoderne : *My Life* de Lyn Hejinian », in *Revue française d'études américaines*, n° spécial 145, vol. 4, 2015, p. 70, accessible également en

Roland Barthes voit les photogrammes comme des citations du film, et il leur attribue un rôle important. Dans son article « Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein⁴²⁶ », il indique que ce n'est pas le mouvement qui constitue « le propre filmique⁴²⁷ ». Barthes désigne par là ce qu'il appelle le « troisième sens », et qui n'est saisissable que dans le photogramme.

Il distingue trois niveaux de sens de l'image : le premier est le « niveau informationnel⁴²⁸ », le deuxième est le « niveau symbolique » que le critique appelle « le sens obvie », c'est-à-dire, le sens symbolique évident (du mot *obvius* en latin, « qui vient au-devant⁴²⁹ ») dont on peut décrire les éléments signifiants ; et le troisième est ce qu'il nomme « le sens obtus ». Celui-là est, au contraire, ce qui vient en supplément, ce qui contient quelque chose d'indescriptible, « porte une certaine *émotion*⁴³⁰ », de la beauté⁴³¹, mais qui est « en dehors du langage (articulé), mais cependant à l'intérieur de l'interlocution », et « ce que le sens obtus trouble, [...], c'est le métalangage (la critique⁴³²) ». Ces deux sens s'opposent, car « le sens obtus est discontinu, indifférent à l'histoire et au sens obvie (comme signification de l'histoire), cette dissociation a un effet [...] de distancement à l'égard du référent (du réel comme "nature⁴³³" [...]) ». Barthes en déduit que c'est le vrai filmique, « ce qui ne peut être décrit » et qui « commence là où cessent le langage et le métalangage articulé⁴³⁴ ». En ce sens, pour Barthes, tout film n'est pas filmique et tout photogramme non plus, et il va plus loin en disant que « le filmique [...] ne peut être saisi dans le film "en situation", "en mouvement" [...], mais seulement, encore dans cet artefact majeur qu'est le photogramme⁴³⁵ ». Cependant, « ni la simple photographie ni la peinture figurative » n'ont ce troisième sens « parce qu'il leur manque l'horizon diégétique⁴³⁶ ». Barthes poursuit ainsi :

Le photogramme nous donne le *dedans* du fragment ; il faudrait reprendre ici, en les déplaçant, les formulations de S.M.E[isenstein] lui-même, lorsqu'il énonce les possibilités nouvelles du montage audiovisuel (n°218) : « ...le centre de gravité fondamental... se transfère *en dedans* du fragment, *dans les éléments inclus dans l'image elle-même*. Et le centre de gravité n'est plus l'élément "dans le plan" – *l'accentuation à l'intérieur du fragment* »... Sans doute, il n'y a aucun montage audiovisuel dans le

ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2015-4-page-67.htm>, consulté le 10 janvier 2021.

⁴²⁶ Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 43-61.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 53.

⁴³² *Ibid.*, p. 55.

⁴³³ *Ibid.*, p. 51.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁴³⁶ *Ibid.*

photogramme ; mais la formule de S.M.E. est générale, dans la mesure où elle fonde un droit à la disjonction syntagmatique des images, et demande une lecture *verticale* (encore un mot de S.M.E.) de l'articulation. De plus, le photogramme n'est pas un échantillon (notion qui supposerait une sorte de nature statistique, homogène, des éléments du film), mais une citation [...] : il est donc à la fois parodique et disséminateur ; il n'est pas une pincée prélevée chimiquement dans la substance du film, mais plutôt la trace d'une *distribution* supérieure des traits dont le film vécu, coulé, animé, ne serait en somme qu'un texte, parmi d'autres. Le photogramme est alors fragment d'un second texte *dont l'être n'excède jamais le fragment* ; film et photogramme se retrouvent dans un rapport de palimpseste, sans qu'on puisse dire que l'un est le *dessus* de l'autre ou que l'un est *extrait* de l'autre. Enfin le photogramme lève la contrainte du temps filmique ; cette contrainte est forte, elle fait encore obstacle à ce que l'on pourrait appeler la naissance adulte du film⁴³⁷.

Barthes fait référence à la théorie de montage vertical d'Eisenstein, mais en en choisissant un élément, le caractère isolable d'un moment du film qui peut être lu « verticalement ». Pour Eisenstein, une lecture « verticale » veut dire qu'à part le montage qui consiste à lier des plans⁴³⁸, donc de coupe à coupe dans la continuité du film, il faut imaginer le film comme une partition, dans laquelle les différents instruments correspondent aux composants du film. Donc à chaque instant, on peut répartir le film en plusieurs éléments. Ces composants sont d'une part, des motifs⁴³⁹ qui parcourent le film en coïncidant à des moments précis pour activer des sens différents comme le tactile ou l'olfactif⁴⁴⁰, et d'autre part, dans le cinéma sonore, la bande son. En somme, Barthes emprunte à Eisenstein le geste de prélèvement qui isole, pour pouvoir examiner des photogrammes particulièrement expressifs dans lesquels il reconnaît ce qu'il appelle le « troisième sens ».

Dans un grand nombre de plans fixes, les films de Hutton donnent à voir le passage du temps, et ainsi ce qui se produit dans son cours ; dès lors les moments prélevés sous forme de photogrammes ont la qualité citationnelle dont parle Barthes. Hutton montre souvent aussi l'immobilité, comme dans le photogramme issu de *Budapest Portrait* à côté du sonnet 1, où il introduit le spectateur dans le temps des passagers endormis dans les gares. Dans d'autres photogrammes, par exemple celui tiré de *Boston Fire*, il est plus évident que l'instant représenté est extrait d'une continuité. Comme le titre l'indique, il s'agit d'un incendie et nous savons que la fumée s'élève en volutes, il est donc en mouvement devant la caméra fixe. Dans les deux cas, dans la théorie de Barthes et dans les films de Hutton, ce que nous voyons possède un caractère non-identifiable, non-descriptible, constituant une heccéité, qui correspond particulièrement à la poétique de Hutton.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴³⁸ Sergueï M. Eisenstein, *Selected Works 2. Towards a theory of montage*, dir. Michael Glenny et Richard Taylor, Londres, British Film Institute, 1994, p. 327.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 330 : En analysant l'exemple de son film *La Ligne générale*, Eisenstein regroupe ici de motifs variés, de la forme (taille de plan) et du contenu (la chaleur comme intensité de l'histoire, la montée de l'intoxication du fanatisme religieux), et par métonymie il y comprend la « voix » des paysans – dont nous voyons seulement l'image en train de chanter dans ce film muet.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 329.

Landscape for Manon est caractéristique du travail de Peter Hutton. Le film est composé d'une suite de paysages : un train qui traverse une plaine, des nuages en train de changer, un arbre dans le vent, des lumières qui passent à travers des nuages, la manière dont le soleil éclaire un arbre. Le tout dernier plan du film (dans la version à laquelle j'ai eu accès) est un visage d'enfant en gros plan sur lequel nous voyons le soleil briller à travers des feuillages. Dans la conférence citée plus haut, Hutton affirme ne vouloir qu'observer le monde, sentir le passage du temps, comme il aime regarder comment la peinture sèche. Ce qu'il regarde ne sont pas seulement des arbres, des nuages, mais il cherche à capter des phénomènes, ce qu'il appelle des « épiphanies de la nature⁴⁴¹ », et qui sont comparables à ce que Deleuze et Guattari nomment des heccétés dans *Mille plateaux* :

Il y a un mode d'individuation très différent de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'*heccété*. Une saison, un hiver, un été, une heure, une date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet. Ce sont des heccétés, en ce sens que tout y est rapport de mouvement de repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté⁴⁴².

Comment cette poétique des heccétés dans les films de Peter Hutton se reflète-t-elle dans les *Ten Temporary Sonnets* ? Lyn Hejinian a écrit ces poèmes en réponse à une commande : le rédacteur de la revue *Conjunctions*, Bradford Morrow lui a proposé de donner une contribution au numéro « Cinemalingua », sur poésie et cinéma⁴⁴³. La poète connaissait depuis un certain temps les films de Hutton, mais n'était pas sûre d'avoir vu tous les films dont les photogrammes sont issus, et qui ont servi de point de départ à l'écriture. Dans certains cas, il ne fait aucun doute qu'elle a vu les films, le texte faisant référence à d'autres moments du film que ce qui figure sur les photogrammes. Dans les *Ten Temporary Sonnets*, les films de Hutton apparaissent aussi en tant qu'ensemble, car ils maintiennent le même style. Les photogrammes qui accompagnent les sonnets 2 et 9 sont légendés différemment, *Landscape for Manon* pour le premier, et *Landscape Part I (for Manon)*, mais se réfèrent de toute évidence au même film, intitulé *Landscape (for Manon)* de 1986. J'ai travaillé à partir d'une version accessible en ligne⁴⁴⁴, dans laquelle se trouvent les deux photogrammes inclus dans les *Ten Temporary Sonnets*. Il y a une seule différence entre les images du film et celle reproduite dans la revue : la seconde est le miroir de l'image originale.

⁴⁴¹ « Fragments d'une œuvre : Peter Hutton », *art. cit.*, p. 123.

⁴⁴² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 318.

⁴⁴³ La poète me le précise dans son e-mail du 12 août 2018.

⁴⁴⁴ Peter Hutton, *Landscape for Manon*, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=tpd7CHiJ56c&t=555s>, consulté le 8 décembre 2018.

Le deuxième sonnet est un formidable exemple de la façon dont la poétique de Hutton se reflète dans celle de Hejinian :

2.

Time went by at a pictorial pace

We called the consequences of our visibility aerial and divide, itch and flicker

No detail was immune to the addition of fantasy

All the kings were told to be kind or they would be fined and all the queens but the Queen of Weeds gladly
did as the kings did quickly

Steps were rapidly taken hitherto in moves that could scarcely be seen

The figure in full came to face in a field in comprehensibly

There were hallucinations to do and the shadows slow

Knowings occurred, shows

If the work of art is a bundle of energy then art is not formed but bundled

So

The freeze at lightning speed came beforehand came similarly, then space

Brightness and hesitation occurred at regular intervals broken into as many pieces as there are peas in the pond
or twigs in the queen's tree

Time is almost a pronoun

Tilts, breezes, twitches, slams of light, and unconscious interludes: after all their hard work pictures don't
care to explain themselves⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Lyn Hejinian, *Ten Temporary Sonnets*, *op. cit.*, p. 83.



Figure VI. Peter Hutton, *Landscape for Manon*, 1986 (00:55).

De la même manière que la longueur d'un sonnet est une contrainte productive pour Hejinian, et ses sonnets se divisent en « vers-phrases » ; la longueur des bobines était déterminante pour Hutton, pour qui chacune constituait une unité de composition⁴⁴⁶. Nous pouvons donc voir une équivalence formelle entre les deux œuvres, qui dialoguent par la production des heccécités. Le vers 11 en est un exemple : « The freeze at lightning speed came beforehand came similarly, then space ». L'arbre, qui figure également sur le photogramme accompagnant ce sonnet, sera progressivement éclairé par le soleil, mais il est présenté comme s'il était en train de geler, sa brillance devenant blanche sur le matériau en noir et blanc. Comme le film, le texte révèle des phénomènes, et au lieu de chercher des identifications, le poème évoque des qualités visibles générales dans le vers 12 : « Brightness and hesitation occurred at regular intervals into as many pieces as there are peas in the pond or twigs in the queen's tree ». Ce vers nomme le mouvement des nuages qui se composent de lumière et de vacillement et qui, au lieu de composer une surface continue, se divisent en plusieurs petites unités du fait de la lumière qui les traverse. Le léger vacillement est aussi celui de la caméra, qui indique le regard humain posé sur la nature, notre point de vue de spectateur. Hejinian présente l'image de la nature vue dans le film, mais elle s'en éloigne aussi en introduisant de nouvelles images par des comparaisons, avec des allitérations (« peas in the pond » et « twigs in the queens tree ») qui tendent encore vers un imaginaire de conte, et qui prennent ainsi distance vis-à-vis de la capture des phénomènes de la nature. Ainsi ces phénomènes se présentent à un moment en dehors du temps ordinaire, nous les voyons comme épiphanies. L'heccécité est également produite par l'arrêt, « freeze », terme qui dans le vocabulaire cinématographique signifie l'arrêt sur image, c'est-à-dire qu'une image est montrée à la manière des images du film, majoritairement fixes – notons que cela n'est pas la même chose que le plan fixe qui suppose que la caméra n'effectue aucun mouvement. Les films de Peter Hutton ne se servent pas de l'arrêt sur image, justement parce qu'ils jouent sur le rapport entre l'image fixe et la durée du temps, par l'enregistrement en temps réel, qui peut être modifié après. Par contre, le photogramme constitue un arrêt, au milieu des sonnets, une image figée qui pourtant a la capacité de citer le film, comme le propose Barthes. Et plusieurs de ces photogrammes citent notamment des moments d'heccécité. Ces phénomènes sont aussi ceux du langage. Le vers 12 montre qu'il s'agit d'un mécanisme : « Brightness and hesitation occurred at regular intervals » ; et on se rappelle ici, de l'idée du temps en tant qu'animateur du

⁴⁴⁶ Peter Hutton à Tasmoo Lecture Series, enregistrement cité : « I keep thinking of every roll as a single shot, even though there are many shots in there much less than three minutes. It's interesting how cameras can determine your sensitive duration. [...] There was something about that camera determining for me the duration of how I made film. »

sonnet 1. Ce caractère mécanique se traduit dans la sonorité : « into as many pieces as there are peas in the pond or twigs in the queen's tree ». Les consonnes occlusives /p/, /t/ et /k/ se répètent en allitération, et produisent un effet de fragmentation par leur prononciation.

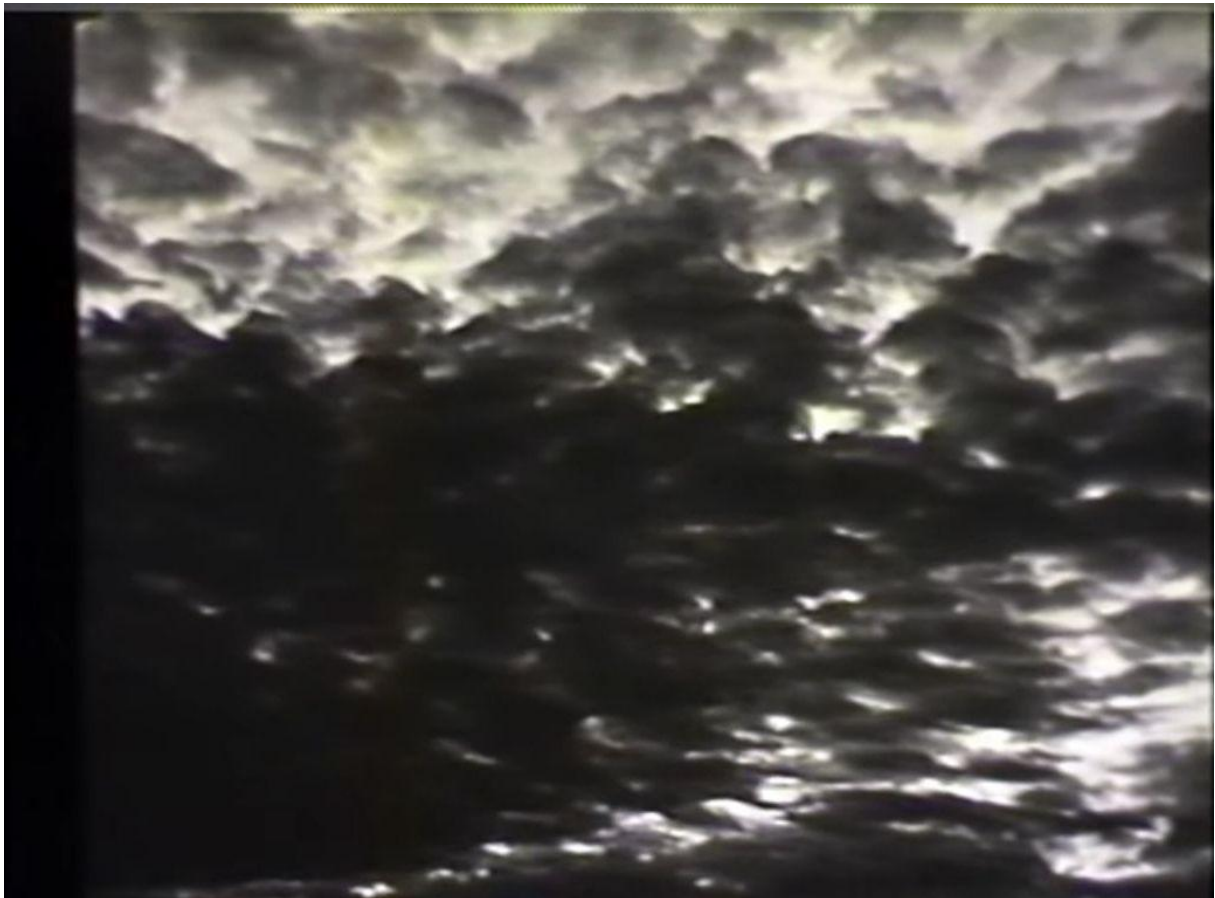


Figure VII. Peter Hutton, *Landscape for Manon*, 1986 (10:28).

J'interprète également en tant qu'heccété la première moitié du dernier vers du poème, dans laquelle nous trouvons encore des ambiguïtés grammaticales, qui peuvent être vues comme des anacoluthes. Certains mots peuvent être lus comme des verbes à la troisième personne du singulier et aussi des pluriels d'un substantif comme « Tilts, breezes, twitches ». Si ce sont tous des substantifs comme la suite de la phrase le suggère, « Tilts, breezes, twitches, slams of light », ce sont des quantités inhabituelles de lumière, et c'est là l'un des sujets de Hutton – comme le suggère aussi son passé de peintre – dans ce film. Les poèmes de Hejinian ne sont pas directement ekphrastiques, mais nous pouvons reconnaître quelques images et caractéristiques du film évoqué qu'elle insère avec transposition. Il y a une étape omise entre les images et les poèmes que nous pouvons compléter si nous connaissons les deux grâce à des indices donnés par le texte, tout en gardant à l'esprit, que chaque indice peut mener ailleurs. C'est semblable au fonctionnement de l'*ekphrasis* telle que Cole Swensen le décrit : « une *ekphrasis* qui au lieu de regarder des œuvres d'art reconnues en tant que telles, constitue le regard qui transforme un objet en art. Ce regard ekphrastique change le contexte de l'objet⁴⁴⁷ ». Dans le sonnet 2 cité plus haut, le premier vers présentant le passage du temps à une vitesse visuelle (« pictorial pace ») procède probablement par métonymie, en référence au film qui suit en effet le passage du temps dans la durée d'un plan fixe. Hejinian ne décrit jamais telles quelles les images du film, mais procède à une transposition. Dans ce poème, un deuxième vers rappelle également le film : « The figure in full came to face in a field in comprehensibly ». Le dernier plan de *Landscape for Manon* est l'image d'un visage d'enfant qui remplit l'écran en entier. Le mot anglais « figure » peut être lu dans le sens de « forme » et de « face » ; en anglais, c'est une des connotations possibles : il s'agit d'un objet, comme ce visage d'enfant, remplissant l'écran tout entier vient au visage de la spectatrice, et cette prise sur un objet s'avère être un visage, « face ». « Came to face » rappelle également l'expression « come to mind », et le détournement de cette expression souligne le caractère concret de l'apparition de l'image, venant au visage. Le mouvement décrit par la phrase est souligné par la sonorité : l'allitération en « f » parcourt la proposition et par la récurrence de « in » qui paradoxalement brouille le sens.

Le caractère dissociatif des deux sonnets étudiés plus haut est propre à l'écriture de Hejinian. Son écriture déstabilise la lecture, ouvre de voies possibles pour l'interprétation. Elle associe également des mots de classes grammaticales différentes, comme « We called the

⁴⁴⁷ Cole Swensen, « How Ekphrasis Makes Art », art. cit., p. 75 : « an ekphrasis that, instead of looking at acknowledged artworks, constitutes the gaze that transforms an object into art. This ekphrastic gaze changes the object's context ».

consequences of our visibility aerial and divide, itch and flicker ». À nouveau, la figure de l'anacoluthie revient : « aerial » ne peut être qu'un adjectif dans cette construction, « divide », « itch » et « flicker » sont des verbes ou des substantifs ; ou bien la première conjonction « and » opère comme limite de proposition. Par moments, Hejinian produit du texte par association d'idées : un vers se termine par l'expression « addition of fantasy », et le suivant parle de rois et de reines, dont la « Queen of Weeds », comme la « Queen of Hearts » dans les jeux de cartes. Ou encore, comme je l'ai dit plus haut, la sonorité, et en l'occurrence, les rimes intérieures, font avancer la phrase du vers 4 : « All the kings were told to be kind or they would be fined and all the queens but the Queen of Weeds gladly did as the kings did quickly ». La suite, « king » et « kind » forment une sorte d'anaphore pour l'œil, puis « fined » rime avec « kind », et dans une logique sémantique, « king » est associé à « queen ». À ce moment-là, nous pouvons de nouveau rattacher le texte à l'image de l'arbre en train d'être éclairé que la poète a choisie pour accompagner le sonnet 2, et qui pourrait être la reine des herbes au milieu du champ. Même si le texte se construit par des procédés de génération de texte par association d'idées et de sonorités, il génère des images poétiques qui le rendent visuel.

Comme dans l'exemple précédant, ces poèmes de Hejinian sont parsemés d'éléments d'un imaginaire fantastique, produit par des digressions ou une similarité paronomastique. Les digressions partent souvent d'un mot déclencheur, comme plus haut, « fantasy » ou « tale » dans le sonnet 9, au vers 6 : « [...] runs off with the moral of a tale / Do not get up tomorrow until you hear a golden bell, said the Breather of the Clouds to the Sustaining Clods ». Le premier vers cherche la morale du conte de fées, le suivant la donne, et les personnages dont une partie du nom se ressemble, « Clouds » et « Clods », sont opposés, l'un appartenant à la terre, l'autre au ciel. La volonté de distanciation vis-à-vis du film initial se montre ici aussi, car le texte s'éloigne des films composés des images de la nature, mais comme Hutton présente les épiphanies de la nature, l'imaginaire fantastique de Hejinian et les phénomènes naturels en tant qu'heccités correspondent de nouveau.

Il existe donc des homologues entre les films de Peter Hutton et les sonnets de Lyn Hejinian, comme la disjonction entre les unités que sont les prises de vue d'un côté, et les vers de l'autre côté, ou encore les sujets communs que sont le temps, la nature et le changement, et par-dessus de tout les heccités produites par le film ou le texte. Hejinian s'est servi des films comme point de départ, et si les travaux des deux artistes ont chacun leur forte singularité, ils se correspondent dans leurs mouvements, entre identification et généralisation des objets présentés. Les deux cherchent l'abstraction, mais comme le sonnet 2 le formule dans le vers 14 : « pictures don't

care to explain themselves ». La langue est complètement absente chez Hutton et, par le fait que *Landscape for Manon* montre des heccécités, les formes et les mouvements sont au centre de l'observation, au lieu de l'identification de ce qui est montré. Avec ce geste, le cinéaste américain s'éloigne de la dimension informative du documentaire. Les sonnets de Hejinian sont également d'emblée opaques dans leur signification ; ils opèrent des sauts depuis un imaginaire fantastique à des pensées sur le temps. Les films de Hutton, par le jeu des formes et des images de la nature, touchent nos sens avant que nos pensées interprétatives ne se cristallisent.

Les films et les photogrammes choisis pour accompagner les poèmes donnent lieu à des allers-retours entre le visuel et l'écrit, grâce au poème, comme nous l'avons vu avec le sonnet 2. Voir les films aide à construire le rapport entre les photogrammes et les textes, mais comme les poèmes prennent toujours de la distance par rapport aux images, ils ne nécessitent pas la connaissance des films, pour une première lecture. Hejinian ne part pas de la poétique de Hutton, mais elle a certainement choisi ce cinéaste en raison des ressemblances entre leurs poétiques ; et l'usage qu'elle fait des films souligne tout autant les différences que les ressemblances entre les deux auteurs.

Conclusion : Des livres d'artistes en poésie ?

Les exemples précédents ont montré quelques-unes des différentes manières dont un texte poétique peut s'appuyer sur des films documentaires ou sur un fantasme du film du réel, dans la construction d'une poétique filmique, à partir d'une notion telle que la « lettre d'ami » d'après Godard, pour Hocquard, et le terme d'heccéité visible dans les films de Hutton, apparaissant chez Hejinian. Une autre incarnation des poétiques filmiques sera, comme le suggère le poème ekphrastique « Chantal Akerman, *The East* (documentary video), 1993⁴⁴⁸ », de Swensen, qui imite le travelling⁴⁴⁹, de rapprocher les deux médiums au point où le film est transformé en livre, et où à l'inverse, le livre veut se faire cinéma.

L'usage de l'image et la création d'images font sortir les poètes de l'écriture comme seul moyen d'expression, pour atteindre à une expression plus large, dans les arts. Souvent, l'expression artistique contemporaine ne se restreint pas à un seul médium : les livres étudiés dans ce chapitre reflètent l'entrecroisement de différents modes d'expression : l'écriture, la photographie et la vidéo – référés au médium filmique. *Le Commanditaire*, *Le voyage à Reykjavik* et *Landscapes on a Train* peuvent ainsi être vus comme des œuvres intermédiaires, à tel point qu'on peut les voir comme des livres d'artiste faits par des poètes (et par leurs collaborateurs). En effet, le terme de livre d'artiste est à comprendre au sens où les photos ne sont pas là pour « illustrer » le texte, mais en font partie intégrante. Selon la poète et théoricienne d'art américaine Johanna Drucker, même s'il est difficile de définir le livre d'artiste (*artist's book*⁴⁵⁰), on peut dire qu'il s'agit d'une « œuvre faite par un artiste conscient de la forme du livre, plutôt que tout simplement d'un livre possédant des propriétés hautement artistiques⁴⁵¹ ». De tels livres sont créés par des poètes, même si dans le cas de Hocquard, il s'agit de collaborations avec une photographe, et avec un plasticien ; de la même manière que les artistes ont investi l'espace du livre, des horizons se sont ouverts pour les poètes par leur recours à l'image.

Sans être des cinéastes, cet usage leur permet d'élargir la pratique de l'écriture, pour poursuivre, transformer ou déplacer les questionnements qui caractérisent leur œuvre sous un

⁴⁴⁸ Cole Swensen, *Try*, Iowa City, University of Iowa Press, 1999, p. 79.

⁴⁴⁹ Dans le recueil ekphrastique de la poète, *Try*, ce poème est la seule *ekphrasis* de cinéma, écrit d'après *D'Est* de Chantal Akerman. Il décrit trois longs travellings du film, en imitant ce mouvement de caméra par l'écriture : le poème se compose de trois longues phrases et d'une courte.

⁴⁵⁰ Notons que Johanna Drucker fait la différence entre les livres d'artiste pour lesquels elle utilise la dénomination française, « livre d'artiste » désignant des livres illustrés, et le terme anglais, « artist's book », qui désigne des livres plus réfléchis par rapport à leur forme. Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995, p. 10.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 21 : « work by an artist self-conscious about book form, rather than merely a highly artistic book ».

nouvel angle. Pour Swensen, ce serait le rapport au paysage, qui est vivifié et esthétisé par le regard poétique : ce regard fait une œuvre d'art du paysage. Pour Hocquard, dans *Le voyage* il s'agit d'examiner à nouveau, grâce à l'image, des notions déjà mises en œuvre, telles que le modèle et la copie, le film étant toujours une sorte de copie du monde. L'œuvre se constitue de fragments prélevés dans le monde, entre lesquels de « nouvelles connexions » se tissent, et qui en tant que copies, deviennent plus intelligibles. Dans *Le Commanditaire*, le lien au film documentaire s'établit par la volonté de documentation de la banlieue dans l'enquête de Tom et Véronique, à laquelle *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Godard semble servir de modèle ; et par les instants prélevés dans le flux du temps, qu'on peut voir comme des photogrammes d'un film. Une image n'est souvent qualifiée de documentaire qu'en opposition à une image de fiction, les deux étant à la fois documentaires et fictionnelles. Comme chez Swensen, « le regard ekphrastique⁴⁵² » qui « transforme un objet en art » est doublement présent chez Hocquard : les images de banlieue ont leur propre esthétique et elles sont tissées de références visuelles, au cinéma et à l'art. Les *Ten Temporary Sonnets* n'ont pas été publiés sous forme de livre, et le rapport entre image et texte est plus lâche, les photogrammes servent de démarreurs de l'écriture, mais leur caractère documentaire est souligné. En regard de chaque poème, ils forment un contrepoint aux passages évoquant des contes de fée. Cependant, la monstration d'« épiphanies de la nature » (pour reprendre les mots du cinéaste Peter Hutton), introduit en quelque sorte l'extraordinaire dans le réel du documentaire. La théorie de Cole Swensen, sur le regard ekphrastique, a pour les objets que nous venons d'aborder une valeur exemplaire. Elle signifie la manière dont le regard crée l'œuvre poétique, en référence à l'art, c'est ce qui constitue le mode de passage entre une documentation photographique ou filmique, et les images d'un livre de poésie.

Ces livres de poésie et cette séquence de sonnets s'appuient sur la notion de documentaire, en tant que capture du réel. Ils exploitent deux caractéristiques fondamentales du médium filmique : le temps et le mouvement. Les images (photos, photogrammes et vidéogrammes) présentes dans les textes, comme le photogramme selon Barthes, servent de citation pour évoquer le film. Ce film peut être celui du réel, comme dans *Le Commanditaire* et *Landscapes on a Train*, c'est-à-dire un film virtuel que nous construisons pour donner sens aux images, en les complétant, et il peut aussi être l'empreinte d'un film existant, tels que les photogrammes et vidéogrammes reproduits.

⁴⁵² Cole Swensen, « How Ekphrasis Makes Art », art. cit., p. 75.

Poétique, le film virtuel de *Landscapes* se transcrit et se construit *dans le texte* par des figures de style qui impriment du mouvement au poème ; sous une forme différente, le mouvement et le sujet du temps sont caractéristiques des *Ten Temporary Sonnets*, qui isolent des heccités du paysage filmé par les images, et en produisent eux-mêmes, sur ce modèle.

**CHAPITRE III. ÉCRIRE LE TRAUMA À TRAVERS LE CINÉMA DE
FICTION : *ARGENTO SERIES* DE KEVIN KILLIAN ET *L'AMOUR EST PLUS
FROID QUE LE LAC* DE LILIANE GIRAUDON**

Après des œuvres qui situent de diverses manières leur rapport au film dans la pratique documentaire, comme celles de Hejinian, Hocquard et Swensen, nous abordons deux livres, *Argento Series* (2001) de Kevin Killian et *L'amour est plus froid que le lac* (2016) de Liliane Giraudon, qui prennent pour point de départ des films de fiction. La différence entre ces films se situe entre autres sur deux points majeurs : le cinéma de fiction est souvent plus narratif que les documentaires, et s'il s'agit de films de genre, qui de ce fait visent à produire des émotions bien précises sur le spectateur (comme l'excitation, le rire, la compassion, ou leurs combinaisons). *Argento Series* et *L'amour est plus froid que le lac* ont pour déclencheur à chaque fois un ou plusieurs films, qui permettent de retravailler et donner forme à un trauma. En tant que médium essentiellement spectral, le cinéma, devient ainsi le médiateur entre l'expérience vécue et sa mise en œuvre littéraire, ainsi qu'entre l'expérience et l'œuvre achevée.

Par une sorte de culpabilité de survivant, Kevin Killian était hanté par les souvenirs liés au sida, dont il pourra finalement parler en poésie à partir de l'horreur manifestée par le cinéma de Dario Argento. Par déplacement, celui-ci devient l'allégorie des horreurs de l'épidémie, et de la maladie elle-même. Liliane Giraudon pour sa part repense l'expérience du premier amour, et pour cela reprend en le modifiant le titre expressif d'un film de Rainer Werner Fassbinder, *L'amour est plus froid que la mort* (1969), intégrant des photogrammes au travail poétique. Dans ce livre, le premier amour est différent de ce à quoi on pouvait s'attendre. Il est loin de l'éveil amoureux suscité dans la *Recherche* par la mystérieuse Gilberte Swann qui s'approche et s'éloigne du jeune Marcel : comme la troisième partie du livre le dévoile, ce premier amour est placé sur le signe d'un abus sexuel commis sur une adolescente. Le poème, un « souvenir-écran⁴⁵³ » pour la poète, prend la place de l'expérience vécue, comme cette citation de Keith Waldrop le signale, en exergue du livre : « *Derrière le poème il n'y a pas d'état psychologique parce qu'une fois le poème écrit le poète est mort*⁴⁵⁴ ». De la même manière, le film de Fassbinder voile le film sous-jacent de « cette indéchirable expérience⁴⁵⁵ ».

Les deux livres ne sont pas seulement apparentés par la thématique du trauma, et son retravail à travers le cinéma, mais aussi par leur langage. Au « mauvais goût » assumé du mouvement New Narrative auquel appartient Kevin Killian, répond le langage cru de Liliane Giraudon. Le rapport s'établit aussi sur le plan politique, par leur prise de position sur des

⁴⁵³ Liliane Giraudon, « Une creative method accidentée », entretien réalisé par Emmanuèle Jawad, Paris–Marseille, décembre 2016 : <http://www.lilianegiraudon.com/une-creative-method-accidentee>, consulté le 21 août 2019.

⁴⁵⁴ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, Paris, P.O.L, 2016, p. 9. En italiques dans l'original.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 91.

problèmes sociaux : chez Killian, il s'agit de la négligence du système politique vis-à-vis de l'épidémie du sida, et chez Giraudon, de la violence faite aux femmes.

Le mot « trauma » signifie originellement « blessure » ; puis il a pris un sens élargi, dans l'usage médical et psychiatrique, pour désigner les blessures psychiques⁴⁵⁶. Ce sens est entré dans le langage courant. Dans son livre *Écrits en souffrance*, Marc Amfreville attire l'attention sur le fait que, même si Freud n'emploie que « traumatisme⁴⁵⁷ », en psychanalyse, il existe deux expressions proches : trauma et traumatisme. Celles-ci sont parfois utilisées comme des synonymes, d'autres fois avec une légère différence⁴⁵⁸. Je me servirai du mot « trauma », terme couramment employé dans la critique littéraire⁴⁵⁹, et utilisé par le poète américain dans le livre étudié. Dans *L'Introduction à la psychanalyse*, Freud définit cette notion comme

un événement vécu qui, en l'espace de peu de temps, apporte dans la vie psychique un tel surcroît d'excitation que sa suppression ou son assimilation par les voies normales devient une tâche impossible, ce qui a pour effet des troubles durables dans l'utilisation de l'énergie⁴⁶⁰.

Selon Cathy Caruth, cet état se caractérise par le fait d'« être possédé par une image ou un événement⁴⁶¹ » qui revient et qui fait revivre l'expérience en souffrance. Comme la spécialiste américaine du trauma le souligne, cela « implique aussi la connaissance de réalités auxquelles la plupart d'entre nous n'a pas commencé se confronter⁴⁶² ». Le trauma peut poser aussi la question du rapport à l'Histoire. Comme Cathy Caruth le fait remarquer, Dori Laub y voit l'« effondrement du témoignage (*collapse of witnessing*) » : « l'Histoire se passait sans témoin : ce fut précisément le fait d'être pris dans l'événement qui a rendu impensable l'idée même qu'un témoin puisse exister⁴⁶³ ». Killian se trouve dans un cas similaire, car il vit un trauma touchant la communauté à laquelle il appartient et par écho la société tout entière : il le voit en quelque sorte de l'intérieur. L'expérience de Giraudon, bien qu'elle soit arrivée à de nombreuses femmes, est personnelle au sens où elle l'a vécue seule ; l'homme étant désormais

⁴⁵⁶ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 3.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ Marc Amfreville, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 27 : « [le trauma], désignant l'effraction elle-même, [le traumatisme], ses conséquences ».

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1972 [1916], p. 256-257.

⁴⁶¹ Cathy Caruth (dir.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 5 : « To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. »

⁴⁶² *Ibid.*, p. VII : « Psychic trauma involves intense personal suffering, but it also involves the recognition of realities that most of us have not begun to face. »

⁴⁶³ Cathy Caruth (dir.), *Trauma, op. cit.*, p. 7 : « History was taking place with no witness: it was also the very circumstance of being inside the event that made unthinkable the very notion that a witness could exist. » Voir aussi Dori Laub, « Truth and Testimony: The Process and the Struggle », in C. Caruth (dir.), *Trauma, op. cit.*, p. 61-75.

mort, elle seule peut parler de ce qui a eu lieu, pour la première fois, sur le plan poétique ; et cette expérience est également collective, dans le sens où cela touche un groupe dans la société, en l'occurrence, les femmes.

Cathy Caruth pose la question d'un caractère double du trauma, à savoir si « le trauma se trouve dans la rencontre avec la mort, ou plutôt dans l'expérience toujours en cours d'y avoir survécu⁴⁶⁴ ». Pour elle, il s'agit « [d']une oscillation entre le moment critique de la mort et la crise complémentaire de la vie : entre le récit du caractère insoutenable d'un événement et celui du caractère insoutenable de sa perpétuation⁴⁶⁵ ». Ce paradoxe accompagne les deux poètes, car non seulement l'évocation de la mort d'autrui, mais celle de leur propre mort apparaît dans les textes, comme une possibilité, bien réelle et peu évitable.

Dans les deux livres de poésie, les films de fiction permettent d'approcher l'expérience vécue : offrir une allégorie ou un souvenir-écran derrière lesquels, en une sorte de deuxième plan, les poètes écrivent le trauma. Le cinéma est aussi invoqué comme le médium spectral par excellence⁴⁶⁶ : ses acteurs et personnages sont les fantômes, qui parallèlement aux personnes perdues ou absentes, hantent également les livres.

Dans un premier temps, j'étudierai la poétique filmique qui se dessine dans *Argento Series*, contribuant intensément au travail sur le trauma. Cette poétique repose plus précisément sur le *giallo*, un genre cinématographique, variante du film d'horreur, dont l'esthétique montre des similarités avec l'un des styles typiques du New Narrative, le *camp*, s'insérant ainsi d'une manière cohérente dans l'œuvre du poète américain. Le cinéma de Dario Argento qui par sa cruauté spectaculaire donne l'allégorie du sida, a été un révélateur et déclencheur de l'écriture pour Kevin Killian ; ainsi est-il d'abord nécessaire de présenter ce mouvement travaillé par la question des identités queer et de la réintroduction du récit dans l'écriture expérimentale ; ainsi que la genèse du livre. Le poète façonne la structure d'*Argento Series* en rapport avec ce cinéma, ce qui poétiquement parlant peut être mis en relation avec les notions de « dictée poétique (*poetic dictation*) » (qui implique l'idée d'un fantôme comme origine des textes) et de « poème sériel (*serial poem*) », empruntées à Jack Spicer. De cette hétérogénéité, il résulte selon l'auteur une écriture de « collage⁴⁶⁷ ». Ensuite, j'examinerai les motifs et le vocabulaire

⁴⁶⁴ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 7 : « Is the trauma the encounter with death, or the ongoing experience of having survived it? »

⁴⁶⁵ *Ibid.* : « At the core of these stories, I would suggest, is thus a kind of double telling, the oscillation between a crisis of death and the correlative crisis of life: between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival. »

⁴⁶⁶ Jacques Derrida [entretiens avec], « Le cinéma des fantômes », *Cahiers du cinéma*, n° 556, 2001, p. 74-85.

⁴⁶⁷ Tony Leuzzi, « An Interview with Kevin Killian », *EOAGH*, issue 5, en ligne en février 2009 : <https://chax.org/eoagh/issuefive/killian.html>, consulté le 24 août 2019 : « Collage is a good word for my approach. »

cinématographiques par lesquels le poète crée la poétique filmique d'*Argento Series*, avec une attention particulière portée à la figure du tueur en série, qui devient l'allégorie de la maladie. Enfin, j'analyserai le rôle de l'horreur en envisageant *Argento Series* en tant que livre politique : l'horreur est l'horreur de la maladie qui touche et identifie un groupe bien spécifique dans la société, les hommes homosexuels. Ce livre est un livre d'amour et de mémoire des amis et amoureux perdus dans l'épidémie. Il retravaille l'expérience du sida par des moyens poétiques, en particulier par la poétique filmique, et dénonce l'incapacité politique qui l'entourait.

Dans un deuxième temps, j'étudierai *L'amour est plus froid que le lac*, livre dans lequel Liliane Giraudon se sert d'un dispositif cinématographique, comme l'indique la quatrième de couverture : « Sous le double regard de Vivian Maier et de Lorine Niedecker le poème est posé sur la table comme une caméra. Il tourne. » Le livre joue sur les caractéristiques de la forme filmique : reconstruction des dialogues, clôture par un générique, composition selon la métaphore du montage, afin de retravailler un événement biographique. À côté de la visée de créer un film sous-jacent, qui sera celui du souvenir traumatique, un film est explicitement évoqué, par le titre, la quatrième de couverture et les photogrammes incorporés dans le livre : *L'amour est plus froid que la mort* de Rainer Werner Fassbinder. Ce film crée un contexte cinématographique, dans lequel un film fantôme peut apparaître, ayant pour personnages des auteurs ou artistes élus par Giraudon, ainsi que la figure remémorée, fantomatique et traumatisante, du premier amour. Dans un premier temps, j'examinerai le dispositif cinématographique caractérisant *L'amour est plus froid que le lac*, ensuite j'aborderai le thème du film apparent et du film sous-jacent présents dans le livre, qui sont liés par un rêve révélateur.

Enfin, je me livrerai pour finir à une analyse comparée de l'exemple américain et de l'exemple français, de manière à mettre en évidence ressemblances et différences dans l'usage du film de fiction, dans le travail du trauma.

1. Une poétique du *giallo* : Kevin Killian, *Argento Series*

the cold air fills the hot room like an eraser blanket, now I can't
read the killer's name. All she can write is H

and looked at up another way it is I

and upside down, kicking, V

(*Argento Series*, « Tracking Shot »)

Kevin Killian (1952-2019) est poète et écrivain, associé au mouvement du *new narrative*. Ce mouvement est apparu dans les années 1970, à San Francisco, en réaction au mouvement *language*⁴⁶⁸. Comme Robert Glück l'écrit : « Des domaines entiers de mes expériences, en particulier l'expérience gay, n'étaient pas admis dans cette utopie⁴⁶⁹ » [c'est-à-dire l'écriture *language*]. Il précise ensuite les deux questions importantes qui le préoccupent : « Comment devenir un écrivain ayant un arrière-plan théorique ? [...] Comment représenter mon expérience d'homme gay⁴⁷⁰ ? » Le *new narrative* regroupe des écrivains tels que Steve Abbott, Bruce Boone, Robert (ou souvent Bob) Glück, Kevin Killian ou Dodie Bellamy, ayant « des pratiques et politiques queer » et une écriture souvent caractérisée par « une prose saccadée se fondant sur une histoire qui brouille les frontières entre fiction et autobiographie⁴⁷¹ ». Poètes et directeurs d'une anthologie d'essais sur le *new narrative*, Rob Halpern et Robin Tremblay-McGaw considèrent que le mouvement :

[...] visait à faire un pont entre la poésie *language* (avec son accent sur la matérialité de la signification) et le Movement Writing (avec son accent sur la position centrale de l'identité), en gardant des rapports étroits avec les deux, par l'accent porté sur la construction et l'expression, l'artifice et l'individualité. En même temps, le *new narrative* était proche de l'art de performance queer. Comme celui-ci il a recours à une esthétique impure,

⁴⁶⁸ Vincent Broqua, « When Poetry Talks Theory » [en cours de publication] ; Kaplan Page Harris, « New Narrative and the Making of Language Poetry », *American Literature*, vol. 81, n° 4, décembre 2009, p. 805.

⁴⁶⁹ Robert Glück, « Long Note on New Narrative », in *Communal Nude. Collected Essays*, South Pasadena, Semiotext(e), 2016, p. 15 ; et en ligne (https://www.sfsu.edu/~newlit/narrativity/issue_one/gluck.html) consulté le 15 novembre 2019 : « Whole areas of my experience, especially gay experience, were not admitted to this utopia ».

⁴⁷⁰ *Ibid.* : « How to be a theory-based writer?—one question. How to represent my experience as a gay man?—another question just as pressing. »

⁴⁷¹ Kaplan Page Harris, « New Narrative and the Making of Poetry », art. cit., p. 806 : « New Narrative is the term now used by scholars (albeit few) to describe the queer practices and Politics that brought together such writers as Steve Abbott, Bruce Boone, Robert Glück, Kevin Killian, Dodie Bellamy, Camille Roy, and Sam D'Allesandro. In most cases the work is characterized by an interruptive, story-based prose that blurs the line between fiction and autobiography. »

en intégrant haute et basse culture, en auscultant les fictions collectives de la personne et de la personnalité, en même temps promouvant la culture populaire comme scène de la pratique sociale et de la politique⁴⁷².

Selon ces auteurs, d'un mouvement littéraire le *new narrative* s'est transformé en une pratique, c'est-à-dire qu'il est devenu moins institutionnel que librement actif, une pratique qui s'exerce⁴⁷³. Kevin Killian et Dodie Bellamy dans leur introduction à l'anthologie *Writers Who Love Too Much. New Narrative Writing 1977-1997*, soulignent l'importance des moments d'apprentissage qui contribuèrent à former une communauté : l'atelier d'écriture de Bob Glück et Bruce Boone qui étaient des tuteurs de jeunes écrivains⁴⁷⁴, et le séminaire de Steve Abbott sur la théorie⁴⁷⁵. Le mouvement s'est créé à San Francisco ; selon Killian et Bellamy il a eu de plus en plus de reconnaissance vers la fin des années 1980⁴⁷⁶, quand l'épidémie du sida a commencé à décimer ses auteurs. Malgré sa renommée relative, le mouvement a été peu étudié, et selon Kaplan Page Harris, l'ignorance de la critique universitaire a dû venir en grande partie « du fait que plusieurs de ses auteurs clés ont été victimes du sida⁴⁷⁷ ». Harris lit *Argento Series* comme un livre sur une « avant-garde interrompue » par ces morts. Comme Kevin Killian l'explique dans un entretien avec Tony Leuzzi, il a souffert pendant longtemps d'une crise d'écriture en lien avec l'expérience du sida, et le cinéma de Dario Argento a fonctionné comme un déclencheur de l'écriture poétique :

Chaque fois que j'ai essayé d'écrire quelque chose, cela semblait ridicule – tiré par les cheveux, sentimental, ou comme si je posais. En tout cas, il semblait que la gravité de la crise atrophiait toute réponse personnelle. Tout de même, je me sentais toujours. [...] J'ai suivi le conseil de Kathy Acker qui m'a enjoint de me tourner vers les films de Dario Argento. [...] [Pour elle,] les films de Dario Argento remplissaient des fonctions allégoriques pour ce que le sida exerçait sur le corps humain et le système social.

Sceptique, j'ai donc commencé à regarder les films d'Argento. Elle avait raison. Et encore plus : les films eux-mêmes étaient superbes. *Suspiria*, par exemple, est merveilleusement photographié, imprégné de couleurs saturées, surnaturelles. Tu entres dans le film comme si tu regardais un film réaliste d'une école de

⁴⁷² Rob Halpern et Robin Trembay-McGaw, « "A Generosity of Response": New Narrative as Contemporary Practice », in *From Our Hearts to Yours*, Oakland, ON Contemporary Practice, 2017, p. 7-8 : « New Narrative aimed to straddle the distance between Language poetry (with its emphasis on the materiality of signification) and Movement Writing (with its emphasis on the centrality of identity), while maintaining close ties to both in its emphasis on construction and expression, artifice and selfhood. At the same time, New Narrative was close to Queer performance art as it mobilized an impure aesthetic, incorporating high and low culture, probing the collective fictions of the person and personality, while also foregrounding popular culture as a scene of social practice and Politics. »

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷⁴ Kevin Killian et Dodie Bellamy, *Writers Who Love Too Much: New Narrative Writing 1977-1997*, Beacon, Nightboat Books, 2017, p. IV : « As soon as we joined, we entered a bustling world of continuous education. Everyone went to the same readings and parties and lectures and the same movies. Poets Bruce Boone and Steve Abbott informally mentored younger poets outside the workshop system, and we soon recognized them as the second and third members of the troika that was eternally formulating "New Narrative". »

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. xv.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. xvii : « By the late 1980s, New Narrative was certainly well established, at least in San Francisco and its environs ; even mainstream publications were starting to sit up ».

⁴⁷⁷ Kaplan Page Harris, « Avant-Garde Interrupted: A New Narrative After AIDS », *Contemporary Literature*, vol. 52, n° 4, « American Poetry, 2000-2009 », p. 635 : « But the most crucial reason for their neglect may be the direct consequence of the fact that the some its key writers were casualties of AIDS. »

filles, mais les couleurs seules suffisent à te convaincre qu'il se passe quelque chose d'étrange. [...] Pour moi, cet effet correspondait au caractère surréel des années 80 et 90 que nous avons vécues⁴⁷⁸.

Grâce à la recommandation de Kathy Acker, autrice expérimentale et amie du poète, morte pendant l'écriture d'*Argento Series* –, Killian trouve pour lui-même l'allégorie de la maladie dans le *giallo*. On peut en effet parler d'allégorie, car dans la figure du tueur en série est traitée comme une personnification du sida : l'insaisissable maladie prend une forme humaine. Par une relation métonymique, cette figure devient aussi une métaphore de la mort, car la maladie et l'assassin tuent. Dans les films d'Argento, le poète reconnaît aussi une représentation similaire au milieu dans lequel il a vécu, ce qui peut être lu comme d'autres *phores* de cette allégorie suggérée par Acker. L'étrangeté de l'ambiance des films ressemble à celle de son époque, la violence du trauma est remplacée par la violence du cinéma, et au trauma vécu répondent l'angoisse et la terreur que le spectateur éprouve.

Qu'est-ce que le *giallo* ? Le réalisateur italien Dario Argento (1940) est connu comme le maître de ce sous-genre du cinéma d'horreur. Ses œuvres sont souvent comparées à celles d'Alfred Hitchcock ou de Fritz Lang⁴⁷⁹. Grâce à son succès international, son premier film, *L'Oiseau au plumage de cristal*⁴⁸⁰ (*Uccello dalle piume di cristallo*, 1969) a lancé la tendance du *giallo* au cinéma⁴⁸¹. Ce genre cinématographique, situé à la frontière du film d'horreur, du thriller et du policier⁴⁸², regroupe des œuvres très différentes en fonction de la dominance de l'un ou l'autre genre. Son nom vient de la couverture jaune des romans policiers publiés aux éditions Mondadori depuis 1929⁴⁸³. Les débuts de ce genre cinématographique sont liés à deux films de Mario Bava, *La Fille qui en savait trop* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1962), avec

⁴⁷⁸ Tony Leuzzi, « An Interview with Kevin Killian », 2009, *art. cit.* : « Every time I tried to write something it sounded ridiculous—hokey, sentimental, or as if I were posturing. In any case, it seemed the enormity of the crisis dwarfed any individual response. And yet I always felt bad about it. [...] I took a tip from Kathy Acker, who urged me to look at Dario Argento's films. [...] Anyway, she suggested that Argento's films perform allegorical functions for the way that AIDS works in the body and in the social system.

So I began, skeptically, to look at Argento's films. It was true what she said. But not only that: the films themselves were very beautiful. *Suspiria*, for example, has this gorgeous photography drenched in saturated, unearthly-looking colors. You go into the film thinking you're watching a naturalistic picture of a girl's school, but the colors alone convince you that something really strange is happening. [...] For me, this effect corresponded to the surrealism we lived through in the 80s and 90s. »

⁴⁷⁹ Mikel J. Koven, *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham, Scarecrow Press, 2006, p. 127. Voir Kim Newman, *Nightmare Movies. A Critical History of the Horror Film, 1968–88*, 1988, p. 107 ; Leon Hunt, « A (Sadistic) Night at the Opera. Notes on the Italian Horror Film », in Ken Gelder (dir.), *The Horror Reader*, Londres, Routledge, 2000, p. 324-335.

⁴⁸⁰ Par la suite : *L'Oiseau*.

⁴⁸¹ Mikel J. Koven, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁸² Hegedűs Márk Sebestyén, « A giallo műfaji kérdései », *Apertúra*, été 2013 : <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/hegedus-a-giallo-mufaji-kerdesei/>, consulté le 26 août 2019.

⁴⁸³ Mikel J. Koven, *op. cit.*, p. 2.

le motif du témoin innocent qui commence à enquêter sur le meurtre qu'il a vu ; et *Six femmes pour l'assassin* (*Sei donne per l'assassino*, 1963) dans lequel l'habit typique du meurtrier des *gialli* apparaît : gants de cuir noirs, chapeau noir à large rebord, imperméable noir⁴⁸⁴. Selon Mikel J. Koven, la singularité de *L'Oiseau* provient de ce qu'il réunit ces deux éléments⁴⁸⁵.

Márk Sebestyén Hegedüs distingue deux types de définitions du *giallo*. La première est liée à l'intrigue et aux éléments thématiques :

le *giallo* est un genre policier moderne dans lequel le personnage principal, une personne ordinaire, est mortellement menacée [...]; [il] témoigne d'abord d'un crime, et puis doit tenir bon comme détective amateur, et ainsi l'intrigue sera construite selon son enquête ; et l'auteur du crime, [...] le monstre du film d'horreur est caractérisé par un trouble psychotique (soit l'irrationalité de ses raisons, soit l'extrémité de ses actes le sont⁴⁸⁶).

La seconde définition est liée à la réception que le spectateur fait des trois genres dont le *giallo* se nourrit et qui fonctionnent selon des mécanismes opposés :

L'intrigue policière se concentre sur le manque d'information du spectateur [...]; la dramaturgie de suspense héritée du thriller est basée au contraire sur le surplus d'information du spectateur, produisant ainsi un effet de frémissement agréable ; et la peur suscitée par le film d'horreur force le spectateur à occuper la position passive de la victime dans les scènes de meurtre, effet qui réécrit l'effet de suspens. En somme, le *giallo* peut être [...] décrit par un mécanisme plus hétérogène que la seule dramaturgie du suspens⁴⁸⁷.

Cet effet est une caractéristique centrale des films d'Argento. D'ailleurs, Jean-Baptiste Thoret fait du réalisateur italien le « magicien de la peur⁴⁸⁸ ». Le but du réalisateur est d'immerger le spectateur dans le film et de le faire s'identifier à la fois à la victime et aussi au tueur⁴⁸⁹ – cela dit, l'identification au tueur est difficile pour le spectateur, même si la composition des films dirige notre regard ainsi. La complexité de ces mécanismes dans les films d'Argento entraîne une réception paradoxale « entre horreur paranoïde et schizoïde⁴⁹⁰ », la première demandant de

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Hegedüs Márk Sebestyén, *art. cit.* : « a giallo olyan modernkori bűnügyi műfaj, melyben a főszereplő átlagembert emberi ágensekre visszavezethető életveszélyes erők fenyegetik; a főhős először a bűntény szemtanújává válik, majd az amatőr detektív szerepkörében kell helytállnia, így a cselekmény az ő nyomozását fogja követni; a horrorszörnyként is értelmezhető elkövetőt pedig (vagy indítékainak irracionálisát, vagy tetteinek extrémizált jellegét illetően) pszichotikus zavar jellemzi. »

⁴⁸⁷ *Ibid.* : « A giallo ugyanis három egymásnak ellentmondó működéselvvel bíró műfaj hatását mutatja. Adott a krimiszál, amely a nézői információhiányra, a meglepetésre, az információ visszatartására épít; adott a thrillertől örökölt suspense-dramaturgia, amely a krimivel ellentétben a nézői többletinformáción alapszik, és ezáltal váltja ki a nézőben a kellemes borzongás érzetét; végezetül pedig adott a horror félelemkeltése, a néző belekényszerítése a passzív áldozati pozícióba, mely a gyilkossági jelenetek suspense-hatást felülíró szerkezetében nyilvánul meg. Így a giallo egy (látszólag paradox) működéselv alapján is leírható, amelyben a suspense-dramaturgia privilégiuma helyett sokkal heterogénebb a kiváltott hatás. »

⁴⁸⁸ Jean-Baptiste Thoret, *Dario Argento. Magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008 [2002].

⁴⁸⁹ L. Andrew Cooper, *Dario Argento. Doing Violence on Film*, Urbana, University of Illinois Press, Chicago & Springfield, 2012, p. 7. Le réalisateur affirme : « I want the spectator sucked into the scene. I want him to approach objects, or people. In the end it is you, the spectator, who kills or who is murdered. »

⁴⁹⁰ Márk Sebestyén Hegedüs, *art. cit.* : « valójában a giallo a paranoïd és a skizoid horror között helyezkedik el ».

la part du spectateur l'identification⁴⁹¹ avec les victimes, la seconde la distanciation⁴⁹². De cette grande implication dont on fait l'expérience dans un film d'horreur naît le mélange entre dégoût et terreur (parfois allégé par l'humour). Par ailleurs, l'usage du son contribue grandement aux effets du *giallo*⁴⁹³ : souvent un *leitmotiv* musical prépare l'arrivée des scènes de meurtre⁴⁹⁴. Ce sont les scènes importantes, qui ne servent pas directement l'intrigue, mais maintiennent la tension du spectateur et l'éblouissent, voire, au lieu de mener vers la clé de l'énigme, multiplient les questions. Ces traits, comme le remarque Márk Hegedüs, établissent le lien avec un autre genre : le film d'exploitation, car « la narration [devient] subordonnée à la logique de l'attractivité⁴⁹⁵ », puisque le film se compose d'une suite de *set-pieces*, « scène chorégraphiée qui [...] a lieu à un seul endroit⁴⁹⁶ » et qui sert à saisir l'attention du public par « l'usage du sexe, de la violence et du carnage explicite⁴⁹⁷ ». Selon Mikel J. Koven, « ce qui distingue le *giallo* d'autres types de films policiers, c'est la présentation explicite des meurtres⁴⁹⁸ », ces scènes sont souvent plus longues que l'intrigue ne l'exige⁴⁹⁹. La représentation de ces meurtres est spectaculaire, composée avec soin : « [ce sont] des homicides purement esthétiques, [mis] en scène comme des célébrations de la mort⁵⁰⁰ ». Certains films d'Argento se composent ainsi de scènes spectaculaires, ultérieurement liées par une intrigue – ainsi l'expérience esthétique triomphe souvent de la logique de l'histoire. Mikel J. Koven considère que le *giallo* est du

⁴⁹¹ Selon Torben Grodal, dans les films d'horreur : « le spectateur s'identifie à un objet relativement fictif [...]. [II] montre des réactions de peur et éventuellement de défense ». Torben Grodal, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford, Clarendon Press, 2002 [1997], p. 172 : « the viewer identifies with a relatively "passive" fictive object [...] The viewer models the reactions of fear and possible defense. »

⁴⁹² La fiction schizoïde (*schizoid fiction*) est un terme de Torben Grodal qui analyse des œuvres dans lesquelles « le fait que les objets d'identification sont sans cesse tronqués, exige la révocation de l'identification et de la charge affective de ce qui est sur l'écran ». Torben Grodal, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feeling, and Cognition*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 175 : « the relentless mutilation of objects of identification demands a withdrawal of identification and affective charge of all signifiers in the screen ».

⁴⁹³ Ayant rencontré Ennio Morricone pendant son travail sur *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone, Dario Argento travaille d'abord avec ce compositeur, ensuite avec le groupe de rock progressif italien, Goblin, dont la musique marque des films importants comme *Les Frissons de l'angoisse* ou *Suspiria*.

⁴⁹⁴ Pour l'usage de la musique de Goblin, précisément un motif musical récurrent qui lie les meurtres, Koven prend l'exemple d'un meurtre dans *Profondo rosso*. Mikel J. Koven, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁹⁵ Márk Sebestyén Hegedüs, art. cit. : « a cselekményvezetés az attrakciós logika alárendeltjévé válik ».

⁴⁹⁶ Donato Totaro, « The Italian Zombie Film: From Derivation to Reinvention », in Steven Jay Schneider (dir.), *Fear Without Frontiers. Horror Cinema across the Globe*, FAB Press, Goldaming, 2003, p. 162 : « choreographed scene that [...] takes place in one location. » Cité in Mikel J. Koven, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁹⁷ Mikel J. Koven, *op. cit.*, p. 137 : « through the use of sex, violence, and graphic gore ».

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 61 : « what distinguishes the giallo from other kinds of murder mystery films is the often graphic depiction of the murders. » Voir aussi Ray Guins, « Tortured Looks: Dario Argento and the Visual Displeasure », in Andy Black (dir.), *Necromicon Book One*, 1996, p. 141 : « the giallo places equal (if not more) importance on the actual method of killing as well as solving the crime ».

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 123 : « these murder scenes are often protracted, longer than they need to be to further the plot alone ».

⁵⁰⁰ Dario Argento, *Peur. Autobiographie*, trad. Bianca Concolino Mancini et Paul Abram, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2018 [2014], p. 115.

« cinéma de choc », qui bouleverse par « des images transgressives de sexe et de violence », et qui se résume ainsi :

Les excès stylistiques du *giallo* dans la structure narrative, dans les très gros plans et les travellings optiques rapides, dans les séquences en POV ou encore [...] dans les grandioses *set-pieces* de sexe, violence et carnage, doivent être vus comme des parenthèses dans le développement narratif prosaïque du film⁵⁰¹.

La sensibilité d'Argento aux couleurs et aux lumières, particulièrement sur le visage féminin, comme nous le verrons dans l'exemple de *Suspiria* – à quoi s'ajoute le fait qu'un grand nombre des victimes sont des femmes, dont on voit le visage au moment où le tueur les attaque –, viendrait selon lui tout autant de sa culture cinématographique que du fait que Dario Argento, dans son enfance, observait le travail de sa mère photographe, qui faisait des portraits féminins d'actrices et de personnalités importantes⁵⁰². Ces scènes spectaculaires sont composées avec précision, le réalisateur préparant à chaque tournage un *storyboard* détaillé⁵⁰³, comportant tous les plans du film, les détails techniques (cadrages, mouvements de caméra, effets spéciaux) et artistiques (décors) nécessaires, et présentant aussi le montage final du film. C'est cette esthétique de Dario Argento qui a captivé Kevin Killian : sa capacité de suggestion et la manière dont la mort est montrée dans ces films, les sentiments éprouvés par le spectateur, pouvant servir de miroir pour la personne ayant vécu un trauma. C'est pour cette raison que nous pouvons parler d'une poétique du *giallo* chez Kevin Killian. Le poète américain va jusqu'à dire que pour lui, Argento montrait le sida avec plus de justesse que n'importe quel autre cinéaste jusque-là, alors qu'il ne parle pas explicitement de la maladie. *Argento Series* effectue poétiquement cette relation du cinéaste italien au sida⁵⁰⁴, au-delà même de la métaphore.

1.1 *Suspiria* à San Francisco

En quoi le cinéma de Dario Argento parle-t-il mieux du sida que d'autres ? Comment peut-il mieux peindre la vie et la mort, le trauma de l'épidémie dans les années 1970 et 1980 à San

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 156 : « The *giallo*'s excesses of style, whether in narrative structure ; extreme close-ups and fast zooms ; subjective POV sequences ; or even, bringing chapter 8 here, the grandiose set pieces of sex, violence, and gore, need to be seen bracketed off from the prosaic narrative flow of the film. »

⁵⁰² Dario Argento, *op. cit.*, p. 14-15 : « Ma mère accordait une attention particulière au visage et j'entendais toujours parler des proportions œil-nez-bouche. J'étais fasciné de la manière dont les lumières et les ombres pouvaient redessiner une expression, une émotion ou donner un mouvement. Sans doute est-ce pour cela aujourd'hui encore, l'une des premières choses qui me frappent chez une femme, c'est son visage. La magie de la lumière qui se reflète et éclaire ses cheveux, les yeux ou rehausse le teint. »

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁰⁴ Tony Leuzzi, « An Increased Clarity of Address: Kevin Killian with Tony Leuzzi », *The Brooklyn Rail*, novembre 2017, en ligne : <https://brooklynrail.org/2017/11/books/AN-INCREASED-CLARITY-OF-ADDRESS-KEVIN-KILLIAN-with-Tony-Leuzzi>, consulté le 5 octobre 20 : « I wanted to change the map of cinema so that Argento would be revealed as the filmmaker who told more of the truth about AIDS than any of his peers or successors. »

Francisco, la ville du mouvement *new narrative*, dans laquelle le poème préliminaire du recueil « The Bird with the Crystal Plumage » et la quatrième de couverture nous situent dès le départ ?

Ces questions font écho à celles que se posait le poète quant à l'énigme des origines du sida :

Le VIH : comment est-il arrivé ? Pourquoi notre génération était-elle maudite avec ce fléau qui a tué tant d'hommes ? Comment a-t-il pu faire tomber le rideau sur notre fabuleux monde ? Je me souviens du temps d'avant le sida comme d'un paradis perpétuel des sens⁵⁰⁵.

Face à ces questions, Killian voit dans le cinéma d'Argento une allégorie de l'inexplicable. Les tueurs sont des êtres traumatisés ou déjà originairement fous, et souvent, ils n'ont pas de contact avec les victimes, jusqu'au moment où ils commencent à chasser, soit ceux qui les recherchent, soit ceux qui sont près de percer leur secret. Souvent, par une sorte de compulsion de répétition, leur trauma les place dans un cercle vicieux de meurtres. Comme le tueur, l'épidémie arrive sans qu'on s'en aperçoive, elle frappe sans discrimination. Devant elle, on est fragile, littéralement sans défense. Comme le virus, le tueur en série atteint ceux qu'il cherche avec ses instruments meurtriers inventifs. Ses victimes sont souvent innocentes, le caractère incompréhensible et violent de leur mort peut constituer un parallèle avec la violence et l'inexplicabilité d'une mort causée par une épidémie.

La raison pour laquelle ce cinéma a pu être le déclencheur de l'écriture poétique, c'est que les films proposent une expérience esthétique, qui vaut contre la réalité crue et la transmute, du fait que le caractère artificiel et minutieusement composé des images horribles, produit un déplacement poétique, avec un effet cathartique. Le fait que ces films soient transgressifs, extravagants, même *camp*, la représentation explicite des crimes, exagérée jusqu'au spectaculaire, avait tout pour attirer les auteurs du *new narrative*. Dans son essai *Le Style « Camp »* (*Notes on « Camp »*, 1964), Susan Sontag définit le *camp* comme le « dandysme de l'époque de la culture de masse⁵⁰⁶ ». Selon elle, il s'agit d'une sensibilité particulière à ce qui n'est pas naturel. Le *camp* est « l'amour de l'artifice et de l'exagération⁵⁰⁷ ». Il « [nous] attire

⁵⁰⁵ Tony Leuzzi, « An Interview with Kevin Killian », art. cit. : « The HIV virus: how did it come to be? Why was our generation cursed with this plague that destroyed so many lives and killed so many men? How could this plague make the curtain come down on our fabulous world? I remember the days before AIDS as a non-stop paradise of the senses. »

⁵⁰⁶ Susan Sontag, « Le style "Camp" », trad. Guy Durand, in *L'Œuvre parle. Essais*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 444. L'original : Susan Sontag, « Notes on "Camp" », in *Against Interpretation, and Other Essays*, Londres, New York, Penguin Books, 2009 [1964], p. 289 : « Dandysme in the age of mass culture »

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 421 : « fondamentalement ennemi du naturel, porté vers l'artifice et vers l'exagération ». L'original, Susan Sontag, « Notes on "Camp" », art. cit., p. 275 : « love of the unnatural : of artifice and exaggeration ».

et [nous] irrite⁵⁰⁸ » à la fois. Un dandy camp veut « goûter aux plus épicés, aux plus communs des plaisirs, aux arts dont se délecte la masse⁵⁰⁹ ». L'analyse de ce style dans le cadre de ses amateurs est développée par Esther Newton dans son livre *Mother Camp*⁵¹⁰ où l'autrice s'en sert pour son analyse du *drag* et de l'excès.

Le *camp* ne constitue qu'un aspect du *new narrative*, qui est un mouvement impliquant des engagements politiques précis : alors que le *camp* n'est pas engagé, ce mouvement littéraire agit pour l'émancipation des identités sexuelles gay et lesbienne et des minorités ethniques ; il questionne l'érotisme, que les auteurs *new narrative* pensent à travers les œuvres de Georges Bataille⁵¹¹. Ainsi le *camp* s'inscrit dans le contexte d'une politique de la littérature propre au *new narrative*.

Le deuxième point que relève Killian par rapport aux films d'Argento, est leur ambiance, qui évoque pour lui celle des années 1980 à San Francisco. *Suspiria* est le premier film d'Argento que le poète a vu. N'oublions pas que celui-ci s'éloigne du pur *giallo* pour aller vers le fantastique, comme nous le verrons ci-dessous. Son caractère onirique peut se rapprocher de la liberté euphorique dont parle le poète – y compris la liberté sexuelle et la grande consommation de stupéfiants, se transformant dans le cauchemar dont parle Killian⁵¹². D'un côté, se trouve l'éblouissement du fantastique, de l'autre côté, les dangers qu'il recèle. Au moment où le personnage principal arrive – comme dans *Macbeth* –, les germes du mal sont déjà semés. En effet, dans *Suspiria*, Suzy, une jeune danseuse américaine, arrive sur le territoire d'une sorcière dont le siège se trouve à Fribourg, dans une école de ballet. La scène d'ouverture⁵¹³ pose le fondement de ce monde : l'environnement est en soi menaçant, et pour Kevin Killian, ce mal d'abord inaperçu du film est analogue au sida. Suzy arrive en avion à Fribourg le soir et doit trouver son école, mais le temps est orageux. Pour un film qui ne vise pas un effet de distanciation comme le ferait par exemple Godard, les mouvements de caméra sont très marqués, et nous laissent penser à l'usage de la caméra subjective – incarnant dans ces moments précis, le regard des sorcières. Le premier mouvement de caméra, un pano-travelling, part du tableau des vols arrivés : la ville de New York s'affiche (comme dans la narration

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 422 : « Je suis fortement attiré par le "Camp", et non moins fortement irritée ». L'original, p. 276 : « I am strongly drawn to Camp, and almost as strongly offended by it. »

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 444, L'original, *op. cit.*, p. 289 : « the coarsest, the commonest pleasures, in the arts of the masses ».

⁵¹⁰ Voir Esther Newton, *Mother Camp. Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago, 1979.

⁵¹¹ Comme Vincent Broqua le démontre dans son article « Making Bataille our own », l'œuvre de Bataille a donné une entrée dans la réflexion sur l'érotisme, et par le fait que ces auteurs américains se les approprient, ces théories ont gagné une ouverture aux États-Unis.

⁵¹² Voir la quatrième de couverture d'*Argento Series (op. cit.)* : « writing through cloud of sex, drugs, strong drink and then [...] reign of death. »

⁵¹³ Dario Argento, *Suspiria (Suspiria)*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, Seda Spettacoli (Roma), 1976 : 00:01:06-00:04:50.

classique, le temps et le lieu sont donnés), et la caméra passe sur les gens qui sortent de l'aéroport, dont la protagoniste. Dès les premières images, les couleurs éclatantes signifient que nous sommes dans un autre monde – cet effet, qui retient particulièrement l'attention de Killian, est dû à une technique désuète et très coûteuse, le Technicolor, l'image étant enregistrée sur trois pellicules en même temps. Des gros plans attirent l'attention sur des détails qui symbolisent la menace : des portes automatiques en train de se fermer ; l'eau qui se déverse abondamment dans les égouts ; des reflets de couleurs variées qui passent sur le visage de Suzy. La bande son semble d'abord réaliste. Elle se compose des bruits de l'aéroport. Puis, d'une manière saccadée, la mélodie de la musique non-diégétique commence à apparaître⁵¹⁴, et ces interruptions confèrent un caractère plus effrayant encore à la scène. En arrière-fond de la musique, on entend des cris, précurseurs des crimes ; et nous voyons que pas à pas, inévitablement, nous allons être engloutis par ce monde. Pour Killian, l'onirisme et la violence du film le rendent apte à devenir l'allégorie de l'époque du sida, dans laquelle le chuchotement des sorcières est remplacé par les paroles des morts parvenant d'outre-tombe, et par la chronologie des amis et connaissances morts du sida, esquissée sur la quatrième de couverture, quand « le rideau commence à tomber sur [le] monde merveilleux⁵¹⁵ » de la communauté gay de San Francisco. Pour ces raisons, on peut véritablement lire *Argento Series* comme un *Suspiria* à San Francisco.

1.2 Un recueil dicté par le cinéma : un mémorial de fantômes

Argento Series est un livre écrit à la mémoire des amis perdus, et il peut être lu comme un recueil hanté, voire « dicté » par le cinéma de Dario Argento et par les voix des morts et vivants qui entouraient le poète.

Le livre est caractérisé par la spectralité à plusieurs niveaux : l'évocation des morts, la présence du médium filmique et le sujet d'un personnage cinématographique fuyant, portant un danger en lui, le tueur en série. La spectralité du médium filmique et la figure du fantôme sont discutées par Jacques Derrida. C'est un trait très visiblement thématique, mais il relève tout autant de la poétique, dans la lignée de Jack Spicer (1925-1965), qui a élaboré la théorie de la dictée poétique (*poetic dictation*) et du poème sériel (*serial poem*), avec l'idée d'une hantise traversant le poète.

⁵¹⁴ *Ibid.* : 00:01:28.

⁵¹⁵ Kevin Killian, *Argento Series*, *op. cit.*, quatrième de couverture : « the curtain begins to fall on a fabulous world ».

Dans *Argento Series*, la voix des fantômes construit pour Kaplan P. Harris une forme de « dictée (*dictation*⁵¹⁶) ». Cette idée semble d'autant plus justifiée que Kevin Killian était un grand lecteur et biographe⁵¹⁷ de Spicer et que son nom est mentionné dans le dernier poème-lettre du recueil⁵¹⁸. Jack Spicer développe ces théories poétiques dans les deux premières de ses conférences données à Vancouver, en 1965 : « Dictation and "A Textbook of Poetry" » et « The Serial Poem and the *Holy Grail*⁵¹⁹ ». Peter Gizzi affirme que pour Spicer :

le poète est un hôte qu'envahissent les parasites émis par la source qui dicte le poème ; cette source est « martienne » ; le poème est le produit d'une danse entre le poète et sa source « martienne » ; le poète est pareil à un poste de radio qui reçoit des transmissions ; les poètes existent dans le cadre d'une cité des morts ; des « fantômes », porteurs de messages des enfers, visitent le poète ; et le poème devient lui-même un enfer de sens possibles⁵²⁰.

Selon la poétique formulée dans la première conférence, le poète doit éviter la subjectivité⁵²¹, le choix de sujet intentionnel⁵²², et il écrit en écoutant une source extérieure (pour Spicer, il s'agit donc des « Martiens »), et cette source utilise ce que le poète sait :

Ce que je veux dire c'est – comme je le disais, les Martiens pourraient prendre ces cubes alphabétiques et les arranger dans ta chambre – les cubes sont dans ta chambre : tes souvenirs, ta langue, toutes ces choses qui t'appartiennent et qu'ils ré-arrangent, cherchant à dire ce qu'ils ont envie de dire⁵²³.

⁵¹⁶ Kaplan Page Harris, « Avant-Garde Interrupted », art. cit., p. 644.

⁵¹⁷ Lewis Ellingham et Kevin Killian, *Poet, Be Like God. Jack Spicer and the San Francisco Renaissance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998 : « Dictation and "A Textbook of Poetry" », p. 1-48 ; « The Serial Poem and the *Holy Grail* », p. 49-96. Jack Spicer, *My Vocabulary Did This to Me. The Collected Poetry of Jack Spicer*, dir. Peter Gizzi et Kevin Killian, Middletown, Wesleyan University Press, 2008.

⁵¹⁸ Kevin Killian, *Argento Series*, op. cit., p. 92 : « We're talking about how people talk after death, in the realm of Spicer's low ghost. » Ce que Spicer appelle le « low ghost », un jeu de mot avec le mot grec *logos*, est une source de sa dictée poétique.

⁵¹⁹ Jack Spicer, *The House That Jack Built. The Collected Lectures of Jack Spicer*, éd. et postf. Peter Gizzi, Hanover, Londres, University Press of New England, 1998. Les trois premières conférences, avec les introductions et notes de Peter Gizzi, étaient traduites en français : Jack Spicer, *Trois leçons poétiques données à Vancouver les 13, 15 et 17 juin 1965*, trad. Bernard Rival, Paris, Théâtre Typographique, 2013.

⁵²⁰ Jack Spicer, *Trois leçons de poétique données à Vancouver*, op. cit., p. 3 ; Jack Spicer, *The House That Jack Built*, op. cit., p. 2 : « the poet is a host being invaded by the parasite of the dictating source of the poem ; this source is "Martian" ; the poem is the product of a dance between the poet and his "Martian" source ; the poet is like a radio receiving transmissions ; poets exist within a city of the dead ; "spooks" visit poets with messages from hell ; and the poem itself becomes a hell of possible meanings ».

⁵²¹ Jack Spicer, *The House That Jack Built*, op. cit., p. 8 : « try to keep as much of yourself as possible out of the poem ». En français dans *Trois leçons de poétique*, p. 10 : « essayer de tenir le plus possible de soi-même en dehors du poème ».

⁵²² *Ibid.*, p. 14 : « if you have an idea that you want to develop, don't write the poem about it because it is bound to be a bad poem ». En français, dans *Trois leçons de poétique*, op. cit. p. 18 : « si on a une idée qu'on veut développer, il est préférable de ne pas écrire un poème à cet effet, parce qu'il y a toutes les chances pour que ce soit un mauvais poème ».

⁵²³ Jack Spicer, *Trois leçons de poétique*, op. cit., p. 29. L'original : Jack Spicer, *The House That Jack Built*, op. cit., p. 24 : « What I'm saying is – just like I said the Martians could take these alphabet blocks and arrange them in your room – you have the alphabet blocks in your room : your memories, your language, all of these other things which are yours which they rearrange to try to say something they want to say. »

Pour Killian, l'une des sources extérieures pourrait donc être constituée par les amis qui prennent la parole dans les poèmes. Cela vaut aussi à l'échelle des livres. En effet, dans la poétique spicerienne, les livres tout autant que les poèmes peuvent être dictés. Dans la conférence suivante, le poète développe des conceptions que résume Peter Gizzi : « un plus ample échafaudage de livres peut [aussi] lui être dicté⁵²⁴ ». Les poèmes écrits par la dictée composent un long poème, un livre par opposition à un recueil : « Pour Spicer, la composition sérielle est une écriture par "unités", unités qui ont bien des relations, sans pour autant produire une structure qui les engloberait⁵²⁵. » K. P. Harris nous invite à penser que dans son usage du poème sériel, *Argento Series* s'inscrit dans la filiation de plusieurs poètes américains (George Oppen, Lorine Niedecker, Ed Roberson, Jack Spicer et Robert Duncan), dont Spicer est le plus déterminant⁵²⁶. Le critique considère qu'après Spicer, le deuxième livre avec lequel *Argento Series* dialogue est *Discrete Series* de George Oppen : « il critique les normes idéologiques de la sérialité par Oppen⁵²⁷ ». Kaplan P. Harris part de l'idée que pour le poète objectiviste, « le poème sériel concrétise l'échec moderniste de la métaphysique », et ainsi, continue Harris :

si la narration implique la clôture, alors la sérialité, par contraste, est supérieure, car elle implique la fragmentation et la parataxe – ces valeurs postmodernes par excellence. Qui plus est, les écrivains sériels préféreront le « petit » ou le « discret » [...]. Le « petit » est la preuve physique que le poète n'a pas été séduit par les grandes théories du progrès historique⁵²⁸.

Dans la lecture de Harris, « l'incommensurabilité de la narration et de la sérialité » devient « un dilemme avantageux », car « *Argento Series* n'ordonne pas ses éléments sériels en un sens rigide ou monolithique⁵²⁹ ».

Ainsi, on voit comment l'histoire de la littérature se tisse à la référence filmique, la dictée étant alors une autre forme de l'intertextualité. En effet, le titre *Argento Series* comporte cette double acception du mot « série » : le poème sériel et la figure du tueur en série, issue des films de Dario Argento. Et dans ces poèmes dictés, les sources extérieures de Kevin Killian sont

⁵²⁴ Jack Spicer, *Trois leçons de poésie données à Vancouver*, op. cit., p. 53 ; Jack Spicer, *The House That Jack Built*, op. cit., p. 49 : « larger scaffolding of books can also be dictated ».

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 55. L'original : Jack Spicer, *The House That Jack Built*, op. cit., p. 50 : « For Spicer, serial composition is the practice of writing in units that are somehow related without creating a totalizing structure ».

⁵²⁶ Kaplan P. Harris, « Avant-Garde Interrupted: A New Narrative After AIDS », art. cit., p. 644.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 651 : « it also critiques the ideological norms of seriality via Oppen ».

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 650-651 : « If the serial poem concretizes the modernist breakdown of metaphysics—think of Oppen's "shipwreck of the singular" ("Of Being Numerous")—then narrative writers must seemingly be labeled as regressive or reactionary. If narrative implies closure, then seriality, by contrast, is superior because it implies fragmentation and parataxis—those postmodern values *par excellence*. Further, serial writers tend to prefer the "small" or the "discrete," [...]. The small is the physical proof that the poet had not been beguiled by grand theories of historical progress. »

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 651 : « While the incommensurability of narrative and seriality would seem to be a dilemma for a writer like Killian, it turns out to be an advantageous dilemma if we apply a double-lensed reading to the work itself. For *Argento Series* does not marshal its serial elements in any rigid or monolithic sense. »

effectivement nombreuses : des films de Dario Argento en passant par les citations de poésie jusqu'aux paroles qui s'adressent à « Kevin⁵³⁰ » ; et comme Kaplan Page Harris le dit, elles sont « très personnalisées⁵³¹ ».

Le recueil est tout autant hanté par l'histoire de la poésie qu'il l'est par le cinéma. En effet, sa composition peut être considérée comme une filmographie dans sa micro- et sa macrostructure. Dans sa macro-structure, le livre se compose de quatre unités, dont trois regroupent des poèmes de vers d'une certaine régularité, et la quatrième est un poème en prose. Comme les titres de poèmes, les titres de section évoquent le cinéma : « Stage Fright » rappelle le film éponyme de Hitchcock et c'est le titre états-unien du film italien *Deliria* (1987) de Michele Soavi ; « I Can't Sleep » est une référence à l'une des traductions possibles de *Non ho sonno* (2000) de Dario Argento ; « Today It's Me – Tomorrow You » est la traduction littérale de *Oggi a me, domani a te* (1968) de Tonino Cervi, un western que le réalisateur a co-écrit avec Dario Argento. Le quatrième, le poème en prose intitulé « Aura's Enigma » évoque *Trauma* (1993) d'Argento dont l'héroïne s'appelle Aura⁵³². Les trois premiers titres montrent une gradation. Le premier fait apparaître l'idée du trac, du fait de devoir performer, comme métaphore de toute expression artistique. Cela rappelle les pièces de Killian écrits pour Poets' Theater⁵³³, d'autant plus que le théâtre est un motif récurrent des films d'Argento. Comme le premier, le deuxième reprend un titre de film, tout en désignant un effet des films d'horreur – l'impossibilité de dormir – et aussi un motif lié à ce genre. Quant au troisième titre, il formule une menace concrète : le meurtrier nous aura tous. La menace de mort est le point culminant. À partir de là, il n'est pas possible de poursuivre dans la gradation. Ainsi, la quatrième unité, le

⁵³⁰ Par exemple, dans les poèmes « Giallo » (« Are you Kevin? he asked me ») et « Profondo Thrilling » (« Ah, Kevin, you're so jejune »).

⁵³¹ Kaplan P. Harris, « Avant-Garde Interrupted: A New Narrative After AIDS », art. cit., p. 644 : « As it happens, *Argento Series* satisfies both of these requirements, albeit in a way that highly personalizes the sources of dictation. »

⁵³² C'est un nom très riche en suggestions : l'air et la brise qui sont souvent associés aux esprits, il y a une lettre de différence avec le mot « paura », « peur » en italien, comme si le titre de Killian, « Aura's Enigma » voulait aussi insister sur l'insaisissable.

⁵³³ *Stage Fright* est aussi le titre de l'anthologie de théâtre du poète. Kevin Killian, *Stage Fright. Selected Plays from San Francisco Poets Theater*, Berkeley, Kenning Editions, 2019. San Francisco Poets' Theater a été une scène dans la Bay Area où de nombreux poètes de San Francisco Renaissance ont écrit et joué leurs textes, sans une volonté de faire du théâtre professionnel. Thom Donovan décrit Poets' Theater ainsi : « Amateurisme rigoureux. État d'avoir peu répété. Indications scéniques minimales. Bêtise sérieuse. Anti-professionalisme. Improvisation, impromptu, rire improvisé, erreurs et répliques ratées ; bref vie-art spontané se présentant pendant l'oralisation des textes » [ma traduction]. Cette pratique s'inscrit dans une tradition plus largement répandue aux champs poétiques des États-Unis, voir aussi l'anthologie Kevin Killian et David Brazil, *The Kenning Anthology of Poets Theater, 1945-1985*.

Thom Donovan, « What is Poets Theater? », 5 avril 2010, consulté le 16 novembre 2019 : <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/what-is-poets-theater>

Thom Donovan, « Why Poets Theater Now? », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 32, n° 3, septembre 2010, p. 105-111.

poème en prose, montre-t-elle une prise de distance vis-à-vis des poèmes précédents : il n'est plus question d'être immergé dans la peur, mais de formuler, sous forme de lettre adressée à une amie, un résumé et une réflexion explicite sur le cinéma de Dario Argento et sur l'effet qu'il produit sur lui, une sorte de prise de distance ironique vis-à-vis de l'artificialité des films, tout en voyant des éléments d'intrigue valables comme images d'une projection de désirs.

La succession de poèmes n'est plus caractérisée par la même gradation que les titres d'unités, mais les textes sont liés par les thématiques sida-horreur et amour-sexe-mort, formant ainsi une série. Chaque poème vaut pour lui-même, mais chacun est également en lien avec les autres. De plus, paradoxalement, le caractère citationnel donne une unité esthétique au livre qui peut être vu comme un collage. *Argento Series* ne contient pas seulement de nombreuses références cinématographiques, il est également citationnel à d'autres niveaux : par l'intertextualité et la mémoire personnelle, des amis et connaissances de Killian surgissent dans le livre. Le nom de certains amis morts et vivants apparaît comme métatexte : sur la quatrième de couverture dans une brève chronologie et dans les dédicaces au début du livre. Des poèmes précis peuvent également être dédiés, et le texte des poèmes même peut mentionner des personnes par leur de nom ou bien par citation de leur œuvre, quand il s'agit de poètes. Les textes du *new narrative*, comme l'écriture expérimentale, font souvent un usage libre de textes déjà existants, pour produire de nouveaux effets par recontextualisation : « emprunter à des mythes et à des romans pour créer une nouvelle œuvre était naturel⁵³⁴ », comme Killian et Bellamy le disent. Ainsi, dès le départ, par l'évocation poétique des amis et connaissances, dans l'esprit de la dictée poétique de Spicer, *Argento Series* revêt un caractère spectral, que la présence du médium filmique renforce encore.

Argento Series est de ce fait un livre de deuil, d'amour et de mémoire dans lequel les textes d'amis apparaissent, comme des voix de morts et de vivants⁵³⁵. Ce sont les fantômes du livre, à la fois présents et absents, soustraits au temps et à la logique binaire, comme l'écrit Jacques Derrida, dans *Spectres de Marx* :

⁵³⁴ Kevin Killian, Dodie Bellamy, *Writers Who Love Too Much: New Narrative Writing 1977–1997*, op. cit., p. xii : « the borrowing of myth and novel to create new work, was natural ».

⁵³⁵ K. P. Harris écrit que Killian catalogue soixante-dix sources différentes dans une note de préface. Ce qui est un chiffre élevé selon les études telles que Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, Chicago University Press, 2010, p. 1-23. Kaplan P. Harris, « Avant-Garde Interrupted: A New Narrative After AIDS », art. cit., p. 647.

la logique du fantôme [...] fait signe vers une pensée de l'événement qui excède nécessairement une logique binaire ou dialectique, celle qui distingue ou oppose effectivité (présente, actuelle, empirique, vivante – ou non) et idéalité (non-présence régulatrice ou absolue⁵³⁶).

Les fantômes de Killian circulent dans le livre, à travers les citations, les adresses – du poète vers eux ou l'inverse –, qui les font apparaître pendant la lecture malgré la mort. Comme l'écrit le philosophe français :

Le spectre, c'est aussi, entre autres choses, ce qu'on imagine, ce qu'on croit voir et qu'on projette : sur un écran imaginaire, là où il n'y a rien à voir. Pas même l'écran parfois, et un écran toujours, au fond, au fond qu'il est une structure d'apparition disparaissante⁵³⁷.

La spectralité d'*Argento Series* est rendue encore plus intense par la présence du cinéma, ce médium étant par nature le plus fantomatique, manifestant une « mémoire spectrale⁵³⁸ » selon les mots de Derrida. Comme le philosophe l'explique dans un entretien donné aux *Cahiers du cinéma*, la spectralité de ce médium ne consiste pas principalement en la représentation du fantastique, mais en « la structure de l'image cinématographique » :

L'expérience cinématographique appartient, de part en part, à la spectralité, que je relie à tout ce qu'on a pu dire du spectre en psychanalyse – ou à la nature même de la trace. Le spectre, ni vivant ni mort, est au centre de certains de mes écrits, et c'est en cela que, pour moi, une pensée du cinéma serait peut-être possible. [...] Le cinéma peut mettre en scène la fantomalité, presque frontalement, certes, comme une tradition du cinéma fantastique, les films de vampires ou de revenants, certaines œuvres d'Hitchcock... Il faut distinguer cela de la structure de part en part spectrale de l'image cinématographique. Tout spectateur, lors d'une séance, se met en communication avec un travail de l'inconscient qui, par définition, peut être rapproché du travail de la hantise selon Freud. Il appelle cela l'expérience de ce qui est « étrangement familier » (*unheimlich*⁵³⁹).

La hantise chez Freud, comme l'écrit Claire Pagès dans son article « Freud, la répétition et les figures de la hantise pulsionnelle », se trouve dans la compulsion de répétition⁵⁴⁰, et ainsi pour Freud, « l'inquiétant suppose un quelque chose de refoulé qui fait retour [...], [il] est donc profondément *heimlich*⁵⁴¹ », c'est-à-dire familier. Si nous revenons à la pensée de Derrida, la parenté entre cinématographie et psychanalyse se forme ainsi : « [elles] sont vraiment contemporaines ; de nombreux phénomènes liés à la projection, au spectacle, à la perception de ce spectacle, possèdent des équivalents psychanalytiques⁵⁴² », les deux « pens[ent] ensemble ».

⁵³⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris, 1993, p. 108.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁵³⁸ Jacques Derrida [entretiens avec], « Le cinéma des fantômes », art. cit., p. 78.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁴⁰ Claire Pagès, « Freud, la répétition et les figures de la hantise pulsionnelle », *Conserveries mémorielles*, n° 18, 2016, mis en ligne le 5 juin 2016 : <http://journals.openedition.org/cm/2267>, consulté le 3 décembre 2019 : « Freud ne thématise pas lui-même un concept de la hantise, mais ses théories de la compulsion de répétition nous paraissent se prêter parfaitement à une reformulation en termes de hantise. »

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² Jacques Derrida [entretiens avec], « Le cinéma des fantômes », art. cit., p. 77.

De plus, l'expérience du cinéma constitue un parallèle avec les procédés psychiques étudiés par la psychanalyse. Dans son article « Le cinéma ou l'art de laisser revenir les fantômes », Adolfo Vera résume ainsi la vision derridienne du cinéma : « ce qui se produit lors de cette projection particulière qu'est le cinéma, est une "greffe" de spectralité, c'est-à-dire, l'inscription sur la pellicule projetée des "traces de fantômes" qui, en tant que traces, s'inscrivent et se désinscrivent en obéissant à la loi de la revenance et de la hantise⁵⁴³ ». Nous verrons que dans certains poèmes de Killian, tels que « Phenomena », le personnage cinématographique donne une voix à une personne atteinte du sida : les deux figures se superposent.

Plusieurs sont des voix de fantômes – comme ceux que rencontre Yeats, selon l'anecdote rapportée par Spicer, dans sa première leçon de poétique⁵⁴⁴. Le poète américain précise que, par l'écriture poétique, « les vivants ont la responsabilité de mettre les désirs des morts à exécution⁵⁴⁵ ». Killian lui-même formule son rapport aux amis perdus de la manière suivante : « ils ont commencé à parler à travers moi⁵⁴⁶ ». L'une des sources de la « dictée poétique », selon Harris, plus contemporaine que la « radio orphique » de Spicer, est « l'icône pop du tueur en série⁵⁴⁷ ». Cette figure est certes présente et importante, mais l'interprétation est restrictive, car précisément nous pouvons identifier plusieurs sources extérieures, si nous suivons la théorie de Spicer. Certes, le tueur en série prend de temps en temps la parole, mais il n'est pas le seul – cela peut être aussi le cas de l'un des personnages principaux, s'il est question d'un film, mais aussi et surtout des amis morts et de l'épidémie elle-même, au même titre que le meurtrier fictif. Tous ces fantômes, ceux de la fiction et ceux du monde réel, hantent le livre.

1.3 Le film comme point de départ dans l'hétérogénéité

Les titres de film jouent un rôle unificateur aussi dans le recueil, car hormis la dictée poétique, la diversité des matériaux poétiques invite à une autre approche, à la fois formelle et thématique. La cohabitation de nombreuses voix, citations et références dans le livre, suggère

⁵⁴³ Adolfo Vera, « Le cinéma ou l'art de laisser revenir les fantômes : une approche à partir de J. Derrida », *Appareil*, n° 14, 2014, mis en ligne le 12 décembre 2014, <http://journals.openedition.org/appareil/2115>, consulté le 3 décembre 2019.

⁵⁴⁴ Jack Spicer, *Trois leçons de poétique données à Vancouver*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴⁵ Je traduirais plutôt par « réaliser les désirs des morts ». Peter Gizzi résume ainsi le fonctionnement de la dictée poétique. Jacques Spicer, *Trois leçons de poétique données à Vancouver*, *op. cit.*, p. 1. Jack Spicer, *The House That Jack Built*, *op. cit.*, p.1, l'original : « the living are responsible for carrying out the desires of the dead. »

⁵⁴⁶ Gary Sullivan, « Kevin Killian Interview », <http://home.jps.net/~nada/killian.htm>, consulté le 24 août 2020 : « it began to be a book of death and mourning, and when Kathy died, and Charles Watts too, they too began not to speak through me, but I began to feel this alternate presence all around me and I did not know of which I began to speak. »

⁵⁴⁷ Kaplan Page Harris, « Avant-Garde Interrupted: A New Narrative After AIDS », art. cit., p. 645 : « Killian hereby refashioned the poetics of dictation for the present, in a book based not on Spicer's mid-century conceits of Martian messages or Orphic radios, but rather on the pop icon of the serial killer – and no need to exaggerate the obsession with this dark figure in recent years. »

l'idée d'un « travail de collage », que Tony Leuzzi a aussi formulée dans son entretien avec le poète :

Le mot « collage » décrit bien ma démarche. Je crois qu'on peut combiner n'importe quels trois types de matériaux, dans récit, poème ou pièce de théâtre. De cette manière, on ne s'ennuie jamais parce qu'on écrit une seule chose, et travaille la forme à la fin. Ces trois types de matériaux permutent en quelque sorte à mesure qu'on avance et cela nous intéressera. Ce qui est drôle c'est que souvent je vois d'abord la forme du poème dans ma tête, je vois à quoi il ressemble, je sais le nombre de vers, de pages et ce qui se produira visuellement sur la page. Donc une part de mon procédé consiste à remplir la toile que j'ai installée. C'est peut-être comme tisser sur un métier. Je vois déjà les motifs. « Il me faut un mot de quatorze lettres qui s'y ajuste⁵⁴⁸. »

Ce collage a tout à voir avec la perte de mémoire qui caractérise le trauma⁵⁴⁹ et la difficulté de la reconstruction de l'événement traumatique – l'opération de collage elle-même devient une métaphore de la dispersion des souvenirs et de la reconstruction de la mémoire, dans laquelle plusieurs fils se trament, sans qu'aucun ne soit continu.

Si l'hétérogénéité caractéristique du collage s'opère par la mise en présence de différents matériaux thématiques et de modes ou de moyens d'expression (le récit et le dialogue ; le vers), cette hétérogénéité est également construite par la mise en page, qui varie aussi de manière significative. Kevin Killian invente des contraintes littéraires supplémentaires, comme nous le verrons. Le poème liminaire du livre, « The Bird with the Crystal Plumage » illustre bien les caractéristiques et méthodes discutées plus haut, tout en étant un exemple de l'une des facettes de la poétique filmique d'*Argento Series*. Ce poème illustre bien le choix de titre de Killian qui s'inspire du choix de titres du cinéaste : c'est ce que nous examinerons en premier.

Son titre reprend celui du premier film du cinéaste italien dans lequel un écrivain américain résidant à Rome devient témoin d'une tentative de meurtre sans qu'il puisse agir. La police l'interroge, mais il ne se rappelle pas exactement la scène. Quelque chose dans ses souvenirs lui semble faux. Comme cette tentative semble faire partie d'une série de meurtres de jeunes femmes émancipées, l'écrivain est retenu en Italie, et un peu poussé par la police, commence à enquêter, éveillant ainsi l'intérêt du tueur.

L'emprunt à la poétique d'Argento pour en faire un élément de poétique filmique se manifeste dans le choix de titre chez Argento, qui devient un modèle pour Killian. *L'Oiseau au*

⁵⁴⁸ Tony Leuzzi, « Interview with Kevin Killian », art. cit., 2009 : « Collage is a good word for my approach. I believe in combining three strands of material to every story or poem or play. That way you never get bored with writing one thing, with working out the lines at the end. These three strains will have some kind of permutation as you go along that will interest you. The funny thing is I can often see how the poem will look in my head before I write it, see how it looks so I know how many lines it is, how many pages it is, and what's going to be happening on the page visually. So part of my process is filling in that canvas that I have already set up. Maybe it's like a weaving on the loom. I can see the pattern already. "I need a word that has fourteen letters in it to fit in there." », consulté le 24 août 2019.

⁵⁴⁹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévich, Paris, Payot, 1961 [1922], p. 264.

plumage de cristal illustre bien la manière dont Dario Argento choisissait ses titres à une époque, et cet usage métonymique est repris par Kevin Killian, lorsqu'il s'approprie des titres de films et leur dimension symbolique. Par exemple le poème « Deep Red » évoque le film intitulé en italien *Profondo rosso* (le titre français, *Frissons de l'angoisse* ne rend pas cet aspect) dans lequel la couleur rouge est la couleur dominante dans l'image. Signe indiciel du sang, elle a une grande importance. Cette dimension symbolique est importée dans le poème, où il est pourtant question du sang d'un point de vue médical – plus précisément de la diminution des lymphocytes T, l'une des conséquences du VIH. L'usage du titre dans les trois premiers films d'Argento, la trilogie animalière, est encore plus radical, car le spectateur apprend seulement dans le dernier quart d'heure la signification du titre. L'oiseau du titre *L'Oiseau au plumage de cristal* donne la clé de l'identité du meurtrier : le bruit de cet oiseau rare apparaît dans un enregistrement de discussion téléphonique, et c'est ce qui permet d'identifier l'appartement du tueur, situé près d'un zoo. « L'oiseau au plumage de cristal » n'est pas un nom officiel ornithologique : dans le film, on voit une grue royale. La raison pour laquelle ce nom plaisait au réalisateur, se trouve justement dans la tension qui réside au cœur de cette image : « réunir deux mots apparemment contradictoires : la solidité physique des oiseaux – bec, griffes – et la fragilité du cristal⁵⁵⁰ », dit Argento – et les oiseaux ne sont pas sans danger non plus, pensons au film d'Alfred Hitchcock. Dans la manière dont le cinéaste italien donne ses titres, se trouve une part d'intuition. Dans ses premiers films, c'est souvent soit la clé de l'intrigue (*L'Oiseau*, *Quatre mouches de velours gris* (*Quattro mosche di velluto grigio*, 1971), soit une métaphore qui décrit la situation ou un motif important du film (*Le Chat à neuf queues* (*Il gatto a nove code*, 1970), *Les Frissons de l'angoisse* (*Profondo rosso*, 1974), *Suspiria* (1976)). Pour ses trois premiers films, Argento se livrant à sa fantaisie, trouve son titre, et le tisse ensuite dans l'histoire – un peu à la manière de l'usage des *set-pieces* qu'il écrivait sans nécessairement avoir conçu l'intrigue entière. Kevin Killian se sert aussi librement des titres de films, dans les poèmes « The Bird with the Crystal Plumage », « *Suspiria* », « *Unsane* » ou « *Creepers* », qui développent l'image donnée par le titre, mais à part un ou deux vers, ne font pas allusion au film indiqué par le titre. *Creepers* est un titre alternatif américain pour le film *Phenomena* (*Phenomena*, 1984) et *Unsane* pour *Ténèbres* (*Tenebre*, 1982). Si on connaît les films, les titres plus proches de l'original italien s'avèrent bien plus justes, et les titres alternatifs inutilement descriptifs. Dans le film *Ténèbres*, le titre est également celui d'un roman violent d'un écrivain américain, par lequel un tueur en série veut se justifier. Mais l'écrivain commence à enquêter ; il découvre son

⁵⁵⁰ Dario Argento, *op. cit.*, p. 108.

identité et, parce qu'il est tout autant assoiffé de sang, le tue et prend sa place. Tandis que le titre *Unsane* identifie tout simplement la folie meurtrière des personnages, *Ténèbres*, titre plus imagé, renvoie aux profondeurs de l'âme et aux traumatismes de jeunesse comme origine de la folie, et convient ainsi plus au monde cruel mais esthétiquement composé de Dario Argento.

Si Kevin Killian recycle ces titres en les décontextualisant, dans d'autres poèmes, il conserve l'image ou le motif qui constitue le fondement du film (comme dans le poème « *Inferno* »), il s'approprie leur symbolique et l'intègre à son œuvre.

Montrons comment ce que nous venons d'exposer fonctionne à l'échelle d'un poème. Prenons « *The Bird with the Crystal Plumage* », poème d'ouverture du livre :

Hey, *goombah*, c'mere,
I've built a flotilla of words to this
vein in your arm !

Hola, guy, who used to
IV a grow horn in my
vitals, come on, *andale*,

Here's the big bird
I've built out of crystal
very cool and white and wet, a swan

high above San Francisco
in a clear winter—
vite, vite !

Hop on my back
I'll take you there to
volunteer for the Shanti Project

Happy trails
In the skyways American
valedictory flock, geese

Help me, I think
I'm falling in loooooooooooooooooo-
-ve with you⁵⁵¹

⁵⁵¹ Kevin Killian, *Argento Series*, San Francisco, Krupskaya, 2001, p. 13.

Le poème se lie de deux manières au film : par le titre, et par la manière d'utiliser ce titre. Kevin Killian commence son livre par un poème qui évoque le premier film de Dario Argento. Ce choix de titre de poème liminaire souligne l'idée d'un commencement, d'une filmographie, et d'un recueil. L'usage des deux titres, du film et du poème, est similaire. Argento donne sens au titre à partir d'une image contradictoire unissant fragilité et solidité – qui devient aussi une métaphore du meurtrier. Il s'agit d'une femme traumatisée par un agresseur qui l'a presque tuée, et qui commence à assassiner des jeunes femmes libérées. L'assassine est belle, apparemment fragile et inoffensive, comme l'oiseau, si bien qu'on ne devine pas qu'elle est envahie de pulsions meurtrières. Comme Argento, Killian développe librement l'image de départ, mais il le fait à sa manière, indépendamment du film : à côté de la solidité et de la fragilité qui restent présentes, comme dans le film, l'image inclut aussi la froideur. De plus, elle évoque nécessairement un thème poétique du XIX^e siècle, la figuration du poète en oiseau. L'histoire de la poésie revient par le biais du cinéma de genre contemporain. Ainsi, Killian convoque autant la haute tradition que la culture populaire. Cette diversité de références, éloignées dans le mode d'expression et le ton, caractérise le livre. On y retrouve en effet aussi bien des citations de Shakespeare qu'une référence à une série télévisée.

Représentant cette complexité de références, « The Bird with the Crystal Plumage » introduit aussi les sujets principaux du recueil : l'amour, l'infection au VIH et l'écriture. Le thème du sida est inscrit par la forme même du poème. Selon Killian, la méthode de composition suppose de voir la disposition du poème sur la page avant même d'en concevoir le contenu, et le détail de l'expression. Ici, il s'est donné pour contrainte de respecter l'acrostiche HIV à chaque strophe. L'acronyme anglais est bien évidemment celui du virus de l'immunodéficience humaine. L'acrostiche ne concerne pas seulement l'initiale de chaque vers mais il est souvent renforcé par les débuts de mots, du deuxième vers où les lettres inscrivent la fin du sigle (deux fois « I've » ; « IV »), parfois le sigle est répété, en miroir à chaque troisième vers (« vein » ; « vitals » ; « vite, vite »). Cette répétition figure la manière dont le virus se répand, il hante la matière textuelle. Il est présent dans toutes les strophes, il s'est répandu dans tous les vers, et pour pouvoir le lire, on intervient dans l'intégrité des mots, car la lecture leur arrache les premières lettres pour construire l'acrostiche.

Dans chaque strophe, le troisième vers est décalé à droite, et la longueur inégale des vers

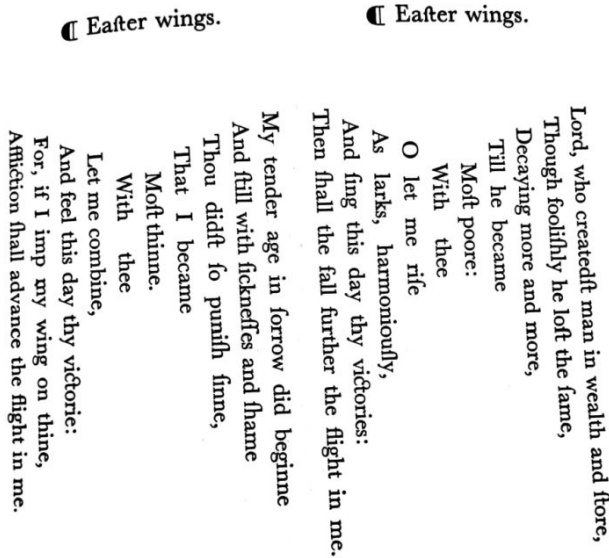


FIGURE 1. George Herbert, "Easter Wings." This is the form in which the poem first appeared, printed vertical on the page. As such it presents an even greater visual discontinuity with its neighbors in the cycle of which it is a part, "The Church," than if, as is usually done, it is simply typeset as a normal poem.

Figure VIII. George Herbert, « Easter Wings », in Dick Higgins, *George Herbert's Pattern Poems*, New York, Unpublished Editions, 1977.

plus exposé à la mort ? Le poème de George Herbert est une prière demandant la rédemption des péchés, à commencer par le péché originel, pour lesquels Dieu inflige une punition, rendant l'homme faible. L'énonciateur de George Herbert se tourne vers Dieu pour demander de réparer son aile, en s'appuyant sur l'aile de Dieu, Dieu par la punition ou la peine (*affliction*) l'aidera à voler (vers 19-20) : « For, if I imp my wing on thine / Affliction shall advance the flight in me. » Ce vol est la gloire de la résurrection du Christ. Chez Killian, il n'y a plus de croyance religieuse, il n'y a plus de Dieu à qui le sujet poétique puisse demander du soutien, chaque aile est sans paire. Il n'est plus question d'appui sur la foi, mais de faire face au danger, à l'amour portant le danger de mort.

Similairement au caractère de film d'exploitation du cinéma d'Argento, la maladie est également évoquée par le champ lexical du corps et de l'usage de drogues (« vein in your arm » ; « IV » pour l'injection intraveineuse) ; l'acte sexuel (vers 5-6 : « grow horn in my / vitals », « horn » comme métaphore pour désigner le sexe masculin, en érection). Le poème précise aussi le contexte géographico-historique : « San Francisco », la ville où se constitue le mouvement du *new narrative*, et où Kevin Killian a vécu dans les années 1980, et le « Shanti

produit une fluctuation dans l'aspect graphique du poème. Ce rythme visuel rappelle des mouvements de pulsation, comme les battements du cœur ou les battements d'aile d'un oiseau qui vole. Par le sujet de la fugacité de la vie, le motif de l'oiseau et la forme sur la page, « The Bird with the Crystal Plumage » évoque également le poème « Easter Wings » du poète anglais de la Renaissance, George Herbert. Les deux strophes de ce « pattern poem », comme l'appelle Dick Higgins, forment deux paires d'ailes. Le poème de Kevin Killian en revanche dessine chaque fois une seule aile : est-il encore plus fragile, n'ayant qu'une aile, et ainsi encore

Project », qui est une organisation à but non lucratif, aidant des personnes touchées de maladies potentiellement mortelles comme le sida ou le cancer⁵⁵². Ainsi, l'idée de l'infection est très présente entre deux points extrêmes : d'un côté, le moment et la manière dont les malades la contractent, de l'autre le traitement dans le cadre du Shanti Project. Le poème présente aussi le caractère contradictoire de cette situation : la liberté du vol, le bonheur de l'amour (« Happy trails ») et l'amour montré comme un danger dans la dernière strophe (« Help me »). La mort y apparaît déjà par le geste d'adieu, qui qualifie la volée d'oiseaux (« valedictory flock »), que cet oiseau indiqué dans le titre rejoint probablement. Tout en parlant de la thématique de sida, « The Bird with the Crystal Plumage » a aussi une signification plus universelle.

Comme presque tous les poèmes du recueil, il possède en outre une dimension réflexive : il parle de l'écriture⁵⁵³ en liant la composition et la maladie. L'expression « I've built » revient deux fois, ce qui a été bâti est « a flotilla of words » et « the big bird », qui sont mis en parallèle et soulignés par la rime « word » et « bird ». « La flottille de mots » est destinée à évoquer une veine dans le bras de la personne à qui le poème s'adresse : il y a un jeu entre la veine comme vaisseau sanguin – le poème comme l'infection qui y circule en flottille –, et l'usage du mot « flottille » pour signifier un grand nombre de choses, mais qui dans ce contexte résonne aussi comme l'expression de la veine poétique. De plus, la mention d'un oiseau en poésie rappelle immédiatement cette figure de poète, d'autant plus que la troisième strophe identifie l'oiseau à un cygne. Le vers 9 est l'un des vers de plus grande force rhétorique avec le polysyndète (« very cool and white and wet, a swan ») et l'allitération des [w]. La strophe suivante complète l'image avec l'hiver (« a clear winter »), et ainsi ce cygne évoque celui de Mallarmé dans le sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... » – qui en traduction anglaise peut conserver un grand nombre de consonnes « v », comme c'est le cas dans celle-ci : « The virginal, living and lovely day⁵⁵⁴ » ; et elle peut même en ajouter, par le mot « lovely », dans lequel se trouve « love ». Contrairement au cygne du poète français, gelé dans le lac qui, exposé à la mort, n'arrive pas à chanter, celui de Kevin Killian, malgré l'hiver, la froideur, est mouillé (« wet »), il n'est donc pas prisonnier, mais plane au-dessus de la métropole (« high above San Francisco »). Après un long silence, Killian parvient à écrire. Et même, l'interprétation de l'oiseau peut différer légèrement, devenant une métaphore du poème : il transporte celui à qui le texte s'adresse vers

⁵⁵² Voir le site de l'organisation : www.shanti.org, consulté le 17 décembre 2019.

⁵⁵³ Tony Leuzzi, « An Interview with Kevin Killian », février 2009 : « Still, most of the poems in *Argento Series* and, I suspect, *Action Kylie*, are about writing. »

⁵⁵⁴ Stéphane Mallarmé, *Selected Poems*, trad. A. S. Kline, en ligne : https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/Mallarme.php#anchor_Toc223495089, consulté le 4 décembre 2019.

le Shanti Project et l'action bénévole, l'invite à prendre conscience du sida, à penser aux personnes atteintes de cette maladie, comme si le livre remplissait aussi un rôle de sensibilisation politique. « Hop on my back » est une invitation à lire le livre, et à participer à ce voyage (et aussi une éventuelle invitation sexuelle ?). Venant moins du domaine de la poésie, mais plutôt du conte populaire ou de la littérature de jeunesse, l'oie est l'autre oiseau qui apparaît dans le poème : « valedictory flock, geese » – comme l'oie qui porte Nils Holgersson à travers la Suède. C'est un cygne, une oie, donc un oiseau blanc multiforme qui porte en lui de multiples connotations.

Comme les exemples précédents l'illustrent, « The Bird with the Crystal Plumage » est caractérisé par le travail de collage dont parlait Killian. Cette hétérogénéité se manifeste aussi par l'insertion de mots étrangers, le plus souvent marqués par des italiques : « Hola » ou « *andale* » en espagnol et « *vite, vite* » en français – un intertexte possible avec l'aria célèbre de *Carmen* de Bizet, au début de laquelle on entend : « L'amour est un oiseau rebelle⁵⁵⁵ ». L'aria se termine sur la menace célèbre : « Si je t'aime, prends garde à toi⁵⁵⁶ ! ». Le « vit » est par ailleurs en français le sexe masculin. Le texte montre ainsi des différences de registres : le premier vers imite un langage de voyous avec l'écriture abrégée de « come here » en « c'mere » et le choix du mot « *goombah* » complice, mafieux ou homme latino-américain viril. La connotation italienne peut rappeler Dario Argento, devenu le complice de Kevin Killian. Le langage familier enchaîne avec l'expression métaphorique de « horn » (désignant le sexe masculin), à laquelle s'oppose le polysyndète de « very cool and white and wet » qui relève du registre littéraire, et l'orthographe des deux derniers vers, « I'm falling in loooooooooooooooooo- / -ve with you », est orale, rappelant par sa graphie un langage de bande dessinée et un excès de *camp*.

Ainsi, dans « The Bird with the Crystal Plumage », une poétique discrètement élaborée à partir du cinéma de Dario Argento se dégage-t-elle, déclenchée par le titre du poème se trouvant en position d'ouverture du livre. Même si l'intrigue n'est pas restituée, le film est d'autant plus présent que sa phrase clé « I saw something important that I can't remember » [J'ai vu quelque chose d'important dont je n'arrive pas à me souvenir] devient l'épigraphe du livre. Et cette phrase résume l'une des difficultés des personnes traumatisées : elles ne vivent l'événement qu'en partie, et ce manque à la fois leur permet d'en témoigner, mais laisse aussi une lacune de

⁵⁵⁵ Ludovic Halévy et Henry Meilhac, *Carmen*, musique de Georges Bizet, Opéra-comique en quatre actes, tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, Paris, Calmann-Lévy, 1928 [1875], [édition bilingue, présentée en miroir, pagination identique pour les deux langues], p. 13 : « Love is like a wild bird ».

⁵⁵⁶ *Ibid.* : « If I love you, then beware! »

vérité en elles⁵⁵⁷. Dans le film, l'écrivain prononce d'abord cette phrase au commissariat quand on l'interroge sur la tentative de meurtre dont il a été témoin. S'il pouvait reconstituer ce qu'il a vu, il pourrait identifier l'assassin. Comme dans le film *Oiseau au plumage de cristal*, la phrase est récurrente dans *Argento Series*. En exergue du livre, elle rappelle que la mémoire permet d'accomplir ce que notre responsabilité exige. Selon Freud en effet, pour pouvoir guérir, il faudrait « combler toutes les lacunes de mémoire des malades⁵⁵⁸ ».

Comme nous l'avons vu, le cinéma de Dario Argento innove la poétique de Kevin Killian par plusieurs aspects : autant par l'accentuation de la spectralité et la proximité de goût, que par la figure du tueur en série, et l'appropriation de l'usage des titres de film. En même temps, l'aspect politique est accentué dans *Argento Series*. D'une part, comme témoignage, d'autre part, comme prise de position politique. Avec l'exemple du poème « Cat O' Nine Tails », s'inspirant de *Chat à neuf queues* d'Argento, nous verrons la manière dont Kevin Killian exploite la possibilité d'un questionnement politique par l'usage d'un film : car le cinéma de genre, notamment l'horreur et le thriller, sont réputés peindre les craintes d'une société.

1.4 Argento Series – un livre politique ?

La responsabilité est aussi celle d'un poète qui représente un sujet social dans son livre. Dans la préface de *The Politics of Poetic Form*, Charles Bernstein affirme que les articles du livre cherchent la réponse à la question de savoir « comment des styles poétiques radicalement innovants peuvent avoir une signification politique⁵⁵⁹ ».

Sans aucun doute *Argento Series* a une signification politique ; et c'est précisément sa poétique filmique qui contribue à lui donner cette signification. Les *gialli* de Dario Argento sont non seulement des déclencheurs d'écriture, mais encore ils constituent des formes d'allégorie de l'horreur. Les images de la maladie, comme le sang, sont analogues aux corps meurtris, sanglants, mais dans une forme à la fois esthétisée et transgressive. Esthétisée, car comme nous l'avons vu, Argento met en scène des meurtres spectaculaires, non réalistes. Transgressive, justement parce que ces spectacles sont plus longs que l'intrigue ne le nécessite, et parce qu'ils sont explicites dans la représentation des massacres, souvent bouleversante pour le/la spectateur-riche. Comme les morts fictifs sont transposés en morts réels, le rapport entre le tueur en série et la victime devient comparable à celui qui existe entre l'épidémie et sa victime.

⁵⁵⁷ Cathy Caruth, *Trauma. Explorations in Memory*, op. cit., p. 151 : « insistent reenactments of the past do not simply serve as testimony to an event, [...] bear witness to a past that was never fully experienced as it occurred ».

⁵⁵⁸ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1972 [1916], p. 264.

⁵⁵⁹ Charles Bernstein, « Preface », in C. Bernstein (dir.), *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*, New York, Roof Books, 1990, p. VII : « how radically innovative poetic styles can have political meanings ».

L'horreur dépeinte dans les poèmes varie entre celle inhérente à la maladie comme dans « Deep Red » ou « Inferno », celle des crimes de haine commis contre des homosexuels, comme « The Phantom of the Opera » qui fait écho à l'histoire de Matthew Shepard, un étudiant assassiné par deux autres jeunes à cause de son homosexualité, en lien avec *Le Fantôme de l'opéra* dont le personnage principal meurt après avoir été persécuté, puis pourchassé par son entourage.

Dans les États-Unis des années 1980, l'épidémie meurtrière est entourée d'une croyance homophobe propageant l'idée que le sida aurait été une punition pour les débauchés homosexuels. Cette fausse idée peut correspondre à un motif de plusieurs films d'Argento dans lesquels les tueurs punissent la liberté de leurs victimes. Comme l'écrit Marita Sturken dans *Tangled Memories* :

Dès le début, le sida a été associé dans ce pays à des pratiques vues comme déviantes (l'homosexualité, l'usage de drogues, la promiscuité sexuelle). Mais comme il touchait au moins une communauté ayant une compréhension complexe des médias et du marketing, la représentation du sida a été vivement contestée dans de nombreuses scènes publiques – média alternatif, musées d'art, et manifestations publiques⁵⁶⁰.

Killian retrouve en effet cette idée de la punition dans le cinéma d'Argento : *L'Oiseau* met en scène une jeune bourgeoise traumatisée qui tue des jeunes filles libérées (qui travaillent et vivent seules) et des prostituées, et dans *Ténèbres*, un télé-journaliste catholique assassine les femmes qu'il juge débauchées (un couple lesbien et une fille qui vole un livre dans un magasin). La figure du meurtrier qui rend lui-même la justice apparaît dans d'autres films : *Trauma* raconte une vengeance à cause d'une erreur médicale – même s'il faut un peu avancer dans le récit pour pouvoir le comprendre. Au lieu de reprendre ces éléments fictifs, Killian discute directement la politique des États-Unis, hostile aux minorités ethniques et sexuelles.

Contre les croyances erronées autour du sida, et le silence qui l'entourait, la communauté gay devait en effet réagir. Ce silence était « la manière la plus efficace de la répression de cette communauté », et aussi « l'hostilité du régime politique de Reagan, l'indifférence des services de santé nationaux et le silence quasi-total des médias⁵⁶¹ ». *Argento Series* fait également

⁵⁶⁰ Marita Sturken, *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley, 1997, p. 145-146 : « From the beginning AIDS was associated in this country with practices regarded as deviant (homosexuality, drug use, sexual promiscuity). Yet because it affected at least one community that has a sophisticated understanding of the media and the marketing, the representation of AIDS has been hotly contested in a variety of public arenas – alternative media, art museums, and public protests. »

⁵⁶¹ Michel Dennemy, « AIDS Writing and the Creation of Gay Culture », in Judith Laurence Pastore (dir.), *Confronting AIDS Through Literature. The Responsibilities of Representation*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 38 : « The initial shock at this dawning social disaster was compounded by the peculiar relations of the gay community to the surrounding society, which has always favored resounding silence as the most effective means of gay repression. Thus, when gay men found themselves in the middle of a social catastrophe, found themselves and their friends wasting away from an unknown but clearly rapidly spreading disease, their panic was compounded by the hostility of the Reagan Political regime, the indifference of national medical establishment, and the virtual silence of the media. »

allusion à ces anomalies. Killian lui-même appartient à la communauté gay, et aux survivants de l'épidémie qui peuvent parler au nom des morts. Dans un entretien, il formule même par ces mots, à la manière d'une dictée spicerienne, la spectralité du livre : « ils ont commencé à parler à travers moi⁵⁶² ».

Argento Series est une remémoration à la fois personnelle et publique. En cela, c'est une élogie, dans le sens premier, un poème public pour les morts. Le vivant obéit à la demande des spectres. Comme la poète américaine Rosmarie Waldrop le dit, un livre de poésie peut avoir des effets sociaux :

a) la poésie a une pertinence sociale. Elle n'est pas seulement un ornement ou une chose privée, l'expression d'émotions personnelles. b) Son rapport à la société n'est pas seulement réflexif ou mimétique, ce n'est pas seulement formuler ce qui a été souvent pensé, mais qui n'a jamais été bien exprimé. La poésie peut rendre la culture consciente d'elle-même, dévoiler des structures cachées⁵⁶³.

Killian sentait en effet la nécessité de parler de ce sujet en dehors de la sphère privée. Par les voix de poètes amis dont certaines s'adressent à « Kevin », *Argento Series* devient le livre d'une communauté. Certains poèmes d'*Argento Series* sont plus directement politiques que d'autres parce qu'ils des cas politiques précis : dans « Probability Zero », le poète prend la parole contre l'ignorance politique qui entourait l'épidémie ; il fustige les crimes de haine commis contre des homosexuels dans « Creepers » ou « The Phantom of the Opera ». Les deux derniers poèmes sont parmi ceux qui évoquent en marge les films qui leur donnent leur titre, en se concentrant sur les questions d'actualité. Le lien entre les deux mondes, réel et filmique, se fait là encore par un collage : les figures de la vie de Killian sont mises en parallèle avec des personnages de film, au sein du même poème.

Ce travail de collage se manifeste dans la composition du poème « Cat O' Nine Tails ». Évoquant le contexte politique, ce poème est un bel exemple de tissage entre fiction filmique et personne réelle, établissant un lien avec le contexte politique.

CAT O' NINE TAILS

Karl Malden is blind, a girl of ten
leads him in the dark

⁵⁶² Gary Sullivan, « Kevin Killian Interview », art. cit. : « it began to be a book of death and mourning, and when Kathy died, and Charles Watts too, they too began not to speak through me, but I began to feel this alternate presence all around me and I did not know of which I began to speak. », consulté le 24 août 2019.

⁵⁶³ Rosmarie Waldrop, « Alarms & Excursions », in Charles Bernstein (dir.), *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*, New York, Roof Books, 1990, p. 45 : « a) poetry has social relevance. It is not just an ornament or just private, an expression of personal emotions. b) Its relation to society is not just reflective or mimetic, not just articulating what oft was thought, but never so well expressed. It can make the culture aware of itself, unveil hidden structures. »

Karl Malden blind, he creates crossword puzzles
outside the juridical system

Because the NEA is dead his
dick is ten feet long because
the gene runs rampant in his member
the dick of life, clumsy manifesto
to follow my tails of causing this, that
the other

On the rooftop I turn to you
and think,
I could push him off the roof

then a second thought scatters me like
like parsley

green dry freckles scattered in the
Washington wind, parsley flakes

Scott O'Hara died, the tattoo "HIV +"
bright on his shoulder
so you would know, so he would
inspire Sex Panic
not much of a writer, a video star
so Mark said, at Orphan Andy's, do you
actually know him, he's famous

now locked in the tomb
with Karl Malden, sharing cocoa, muttering
The cream it freeze, a muddy brown and gray on
top of the cocoa
Every tail pales compared to the elders
—push him under the gray wheels of that moving
train

I'm looking askance and the evil cat
follows my gaze with yellow

Is there evil in the ways and making of man
I believe that out of a biological
warfare experiment gone wrong

US⁵⁶⁴

⁵⁶⁴ Kevin Killian, *Argento Series, op. cit.*, p. 41-42.

Dès le titre, le poème effectue une référence claire au film éponyme de Dario Argento, référence qui se poursuit par la récurrence du nom de Karl Malden, l'un de ses acteurs principaux. Chez Argento, Karl Malden incarne un ancien journaliste, aveugle, qui aime les énigmes et les mots croisés, et qui commence à enquêter à propos d'un meurtre, en compagnie de sa nièce âgée de huit ans et d'un jeune journaliste. Il est question d'un homme qui vient d'être assassiné – c'était un scientifique qui travaillait sur les mutations génétiques, précisément sur un chromosome XYY, portant en lui une prédisposition à l'agressivité. Le titre du film décrit d'une part l'instrument de torture, puis, la manière dont l'énigme doit être résolue, par des fils différents ; d'autre part il introduit le motif du chat et des yeux du chat dans le cinéma d'Argento comme un symbole du mal, qui porte en soi quelque chose d'inquiétant. L'instrument de torture historique n'apparaît pas dans le film, mais le tueur assassine ses victimes en les étouffant avec des cordes.

Le poème de Killian retravaille les éléments du film pour les tisser avec le contexte de l'épidémie. Il met ainsi en lien deux figures : celle provenant du film, Karl Malden, et celle de l'acteur pornographique et écrivain homosexuel, Scott O'Hara, mort des complications liées au sida. Les deux figures sont associées par leur qualité de « hors loi » pourrait-on dire. Dans le film, Karl Malden incarne un enquêteur non officiel, plus efficace que la police malgré son handicap – la deuxième strophe rappelle son passe-temps préféré : résoudre des énigmes. Dans le poème, sa force est transposée dans sa virilité, qui prendra des formes irréelles à cause de la mort d'une institution, le NEA, National Endowment for the Arts, un organisme gouvernemental indépendant fédéral, situé à Washington, qui soutient l'excellence dans les arts. La mort se réfère clairement au moment où ses financements étaient d'abord coupés, puis suspendus pendant trois ans, sous la présidence de Ronald Reagan, ou bien à des scandales qui sont arrivés dans les années suivantes, les attaques contre des œuvres d'Andres Serrano (*Piss-Christ* pour blasphème) et Robert Mapplethorpe (pour ses photos homoérotiques et d'enfants nus), ou encore les artistes de performance qui ont été frappés de veto⁵⁶⁵. Cette vie et cette expression artistique violentes prouvent la force masculine attribuée à Karl Malden qui sera par l'image de son membre viril long de dix pieds, associé à Scott O'Hara, l'acteur pornographique détenant, d'après un concours, le titre de « The Man With The Biggest Dick in San

⁵⁶⁵ En 1990, quatre artistes de performance, Karen Finley, Tim Miller, John Fleck et Holly Hughes, aussi appelés sous le nom de « NEA Four », se sont vus attribuer des bourses par le NEA, que le président de l'institution, John Fromayer a supprimé par veto, malgré le fait que les projets avaient été acceptés dans le système d'évaluation par pairs. Pour les détails de la suite des événements voir le lien suivant : <http://franklinfurnace.org/research/essays/nea4/neatimeline.html>, consulté le 5 décembre 2019.

Francisco⁵⁶⁶ ». Un enjambement entre deux strophes place les deux figures dans le même espace (vers 25-26) : « he's famous / / now locked in the tomb / with Karl Malden ». La cinquième strophe parle de Scott O'Hara, la suivante de K. Malden, et à moins de compléter l'ellipse par la présence du sujet poétique, la proposition « now locked in the tomb » se réfère à Scott O'Hara. Le film maintient son souvenir, son spectre.

Bien que l'acteur pornographique soit mort, ses qualités en tant que tel, sa force de provocation, sont léguées à Karl Malden, incarnant une figure similaire dans le fait de négliger les règles et lois en faveur d'un bien – pour le personnage de cinéma, cela revient à trouver le meurtrier, pour l'acteur pornographique, comme le fait intervenir Killian, à prononcer une critique de l'institution conservatrice.

Le poème mêle un ton grotesque et un ton élégiaque, en représentant une star pornographique morte et en attribuant ses caractéristiques à un personnage de film qui dans l'œuvre originale n'est pas érotisé. Comme pour « The Bird with the Crystal Plumage », c'est à partir du titre que Killian développe des fils différents et les tisse entre eux. L'évocation du récit filmique est partielle et elle s'interrompt régulièrement. Les scènes sont réécrites, et ainsi elles gagnent une signification métaphorique : l'aveugle s'avancant dans le noir est une image de la disparition, tout autant que de la recherche du sens introuvable. La troisième strophe vient contraster cette impression de la disparition, par la représentation hyperbolique du sexe, le choix de mots, le mot vulgaire « dick », puis par l'allitération des /r/ dans le vers 7, « runs rampant in his member », qui créent du grotesque par l'exagération et la mise en relief de la sexualité d'un personnage peu représenté comme viril.

L'image de la star porno et de l'acteur enfermés dans une tombe mêle deux scènes du film : la première, quand le jeune journaliste reste un moment enfermé dans la tombe, tandis que l'autre monte la garde au-dehors ; la seconde quand il est avec Karl Malden, chez lui ; le journaliste boit du lait et l'aveugle est en train de faire des œufs. Dans le poème, Scott O'Hara est donc enfermé dans la tombe et boit du cacao avec l'acteur américain en murmurant, ce tableau ironiquement paisible renforce l'allusion à la mort – d'autant qu'elle représente un acteur porno en train de boire du cacao, et que l'imagerie du film (lait, œufs) est ici désérotisée. L'atmosphère de défiance est accentuée par la mention du tatouage « HIV + » : Scott O'Hara a en effet fait partie de ceux qui en assumant publiquement leur infection, défiaient le sida. En portant ce tatouage comme un signe du destin gravé sur le bras, comme un *memento mori*, et il

⁵⁶⁶ <http://www.canadiangay.org/GHist/Oct/16.html>, lien consulté le 2 octobre 2019.

a contribué à lutter contre le silence qui entourait la communauté gay et les personnes atteintes de sida.

Une alternance entre les énonciateurs s'ajoute à l'étrange assemblage des personnages du poème. Le sujet s'identifie d'abord au tueur (vers 11-13) : « On the rooftop I turn to you / and think / I could push him off the roof ». Dans le film, il y a seulement deux hommes sur le toit, c'est le tueur qui essaie de pousser l'autre homme, qui n'est pas Karl Malden, mais le jeune journaliste. « You » vers qui le *je* se tourne, est probablement le lecteur. L'identification avec le tueur est aussi la mise en évidence de l'inévitabilité de la mort, et le besoin d'imaginer qu'on peut devenir acteur de ce qu'on ne peut pas empêcher. Les points de vue sont flottants : plus loin, un autre « you » est introduit (« so you would know him », en parlant de l'acteur porno), et vers la fin du poème, l'énonciateur perçoit le regard d'un chat sur lui, c'est ce qui signifie le danger, le regard du tueur. C'est un motif de ce film d'Argento, un gros plan sur des yeux rappelant des yeux de félins, qui sera à partir de ce moment un symbole récurrent du tueur.

En somme, le poème réunit le récit filmique, une critique politique par la figure de Karl Malden amenée jusqu'au grotesque dans son opposition au NEA, et la remémoration d'une victime du sida. Le caractère remémoratif apparaît aussi dans la forme, notamment dans les répétitions. La forme du vers libre prenant une régularité relative (des strophes plus courtes sont suivies par d'autres plus longues) et la ponctuation réduite à de simples virgules, donnent une fluidité générale au texte parce que les pauses sont moins marquées. Les deux premières strophes du poème sont caractérisées par des enjambements, avec l'arrêt en fin de vers, qui en rompent la fluidité – des répétitions discrètes contribuent à rythmer le poème, comme le nom « Karl Malden » en début de strophe et l'adjectif « blind ». La troisième strophe devient plus dynamique, par la répétition de la conjonction « because » qui crée du suspens, précisément parce qu'il doit renvoyer à ce qui a été dit avant, mais dans le poème, la raison que cette conjonction veut justifier vient plus tard. Ce mot rappelle ainsi un usage relâché de la langue, avec l'inversion des syntagmes, en mettant d'abord l'explication, ensuite la cause, d'un raisonnement sans fin. Les répétitions de mots (tels que « Karl Malden », « blind », « because », « dick », « scatters/scattered », « parsley ») et les anaphores, plutôt discrètes (« the », « so »), contribuent à faire tenir ensemble le texte, à lui donner un échafaudage. Pour aller contre l'effet de la répétition, ce qui est du côté de la perte, n'est nommé qu'une seule fois, plus précisément Scott O'Hara et le NEA.

La conclusion du poème reprend le fil politique. La pénultième strophe actualise la question de l'origine du mal dans l'homme, thème central du film. Ce sera précisé par l'expression « biological / warfare experiment went wrong » et « US » en nouvelle strophe, où la politique

des États-Unis est évoquée, car elle a mal pris en charge les personnes souffrant de l'épidémie, présentant le sida comme une sorte d'expérience de guerre biologique qui aurait mal tourné. Ces vers peuvent aussi référer aux théories conspirationnistes qui entouraient les origines de la maladie, telle par exemple l'hypothèse selon laquelle le sida aurait été fabriqué dans des laboratoires, à la demande de la CIA pour éliminer les hommes homosexuels et les afro-américains⁵⁶⁷. Le poème fait référence à ces théories avec ironie, par son « I believe » : mais s'il n'y a pas croyance dans la réalité du fait, la mise en évidence de l'incurie du système politique produit le même effet, c'est-à-dire, celui-ci laisse mourir ses citoyens. Donc « US » ne désigne pas seulement le pays, mais c'est aussi le pronom « nous » en majuscules, c'est-à-dire la communauté gay, touchée par le sida, pour laquelle le poème parle, ou l'idée de la communauté, ou encore, de manière plus générale la société.

Comme le poème « Cat O' Nine Tails » le montre, Kevin Killian appuie sa réflexion critique concernant l'épidémie du sida sur le cinéma d'Argento, et similairement à « The Bird with the Crystal Plumage », il effectue des transpositions entre vie et cinéma, et formule des questions politiques à travers le contexte du film. Ainsi ce livre peut aussi être considéré comme politique par la manière dont il intègre des auteurs dont il conserve la mémoire par les citations et les adresses, qui le hantent et qui par cette hantise se présentent au lecteur d'aujourd'hui, encore plus par le fait que Kevin Killian, poète invité du séminaire Poets & Critics en décembre 2017 auquel j'ai participé, vient de décéder, récemment, en juin 2019. La lecture de ce livre fait à son tour apparaître son fantôme.

1.5 « *I saw something important that I can't remember* » – Une poétique de giallo

En quoi *Argento Series* est-il la mise en œuvre d'une poétique de *giallo* ? Tout comme le personnage de film qui après une longue période de doute et de manque de mémoire retrouve soudain la solution de l'énigme, le poète élabore une poétique du *giallo* pour parler de son expérience du sida. Les références à la fiction et à la vie se mêlent, souvent par des enjambements entre deux unités, et une poétique filmique se dégage dans *Argento Series*, comme « Cat O' Nine Tails » ou « Tracking Shot » le montrent. L'entrecroisement des matériaux fictionnels et réels se manifeste des manières suivantes : par la mise en parallèle d'un personnage cinématographique et d'une connaissance du poète, ou par le développement d'un motif ou d'une image d'Argento, pour y associer un événement réel.

⁵⁶⁷ Cette page regroupe cinq théories de conspiration autour de la question : <http://www.documentarytube.com/articles/five-hiv-aids-conspiracy-theories>, consulté le 5 décembre 2019.

Tandis que dans « Cat O' Nine Tails », le fil de la vie et le fil de la fiction étaient associés à deux figures différentes, le poème « Phenomena » donne un exemple très simple dans lequel l'énonciateur est présenté à la fois comme un personnage de film et comme une personne atteinte du sida :

Don't make me over, I don't want to lose this strange power of mine
I talk to insects
Arranging a train of locust and spiders

I take AZT, what's with my complexion, or am I shorter
am I losing
my power of command over insects⁵⁶⁸

Dans le film *Phenomena*, l'héroïne, Jennifer est une adolescente qui aime les insectes, qui, à leur tour, s'attachent à elle, mais les autres filles de l'internat se détournent d'elle et la regardent comme diabolique. L'énonciateur du poème réunit ce don que possède Jennifer, d'attirer des insectes, avec la présence d'une maladie, qui pourrait faire justement perdre la communication avec les insectes. Le sujet poétique du poème, lui, doit prendre de l'AZT, le médicament antirétroviral utilisé dans le traitement du VIH. Le médicament peut améliorer les effets du VIH, en protégeant le malade des infections mortelles⁵⁶⁹, mais c'est au prix d'effets secondaires sévères, dont l'anémie, à quoi « what's with my complexion » se réfère dans le vers 4. Le poème traduit un mélange de crainte de maladie et de pouvoir surnaturel – celui d'être choisi – qui coexistent dans la même *persona*. Les enjambements de la deuxième strophe produisent un effet de glissement entre le monde réel de la maladie et le monde fictif du pouvoir sur les insectes : « I'm caught between two stools / power to live / power to talk to insects⁵⁷⁰ » (vers 16-18). Le poème conclut ainsi sur le choix difficile entre deux pertes : ou le sujet perd le pouvoir sur les insectes par les effets secondaires des soins, ou il meurt plus tôt parce qu'il ne voulait pas perdre son don exceptionnel, mais sa maladie ne sera pas soignée.

Dans d'autres textes, les liens sont plus développés entre le cinéma et la maladie, et concernent à la fois la thématique, l'appropriation du symbolique et l'écriture qui peut être qualifiée de « cinématographique ». Après un poème qui prend pour titre le nom du genre « Giallo », le troisième poème du recueil, « Tracking Shot » porte le nom d'un mouvement de

⁵⁶⁸ Kevin Killian, *Argento Series, op. cit.*, p. 23.

⁵⁶⁹ Sur ce médicament : <https://www.catie.ca/fr/feuilles-info/inhibiteurs-nucleosidiques/lazt-zidovudine-retrovir>, consulté le 12 mars 2020.

⁵⁷⁰ Kevin Killian, *Argento Series, op. cit.*, p. 23.

caméra. L'expression « tracking shot » est l'un des termes en anglais pour désigner le travelling, soit le mouvement où la caméra se déplace en avant, en arrière ou latéralement. Ce type de plan permet entre autres de suivre des personnages, comme son nom en anglais le suggère (« tracking »), et c'est sans doute pour cette qualité qu'il donne le titre du poème, avec l'idée du tueur qui traque sa victime. Cette impression sera renforcée dans le premier vers avec la phrase « The killer's POV. » « Point of view » est une expression pour la caméra subjective, et cette technique est très souvent utilisée dans le cinéma de Dario Argento : le monstre reste caché, nous voyons la victime de son point de vue à lui, quand il est en train de l'assassiner. L'exemple du début de *Suspiria* montre cet usage de la caméra, donnant vie à celle-ci, comme le regard du mal.

« Tracking Shot » se prête parfaitement à l'analyse, avec ce titre cinématographique qui inclut aussi l'idée de la mort par le mot « shot », signifiant « prise de vue » et « coup de feu ».

TRACKING SHOT

The job unfinished. The killer's POV. Long hair blowing in the wind
(nameless) an excellent target for bazookas. Thunderous goblin music.

At the moment between now and falling asleep the ghosts rush in. I'm
45, time for ghosts, the dead fluttering their scarves

like Isadora. Duncan. Snap. Head popped off, sails across the screen
like popcorn fresh in the big glass warm box, boy's nose pressed against
it watching

to the thunderous goblin music. Grabs the boy, curiously not kicking,
perhaps a bundle of rags, and drags him up the side of the house

across the roof, avoiding the mansards

down the other side of the house. Through the east windows the
beautiful woman is writing her name on a misted porcelain surface
with her last breath

I blow on it, the text disappears, the name of the killer.

Up over the house. "I'll call him my 'HOUSE BOY'", the killer laughs,
to the thunderous goblin music. Maybe it sounds more realistic in Italian.

I hate it when they can't afford real babies or boys

and have to use dummies made of rags, you always know
that's not a baby

the cold air fills the hot wet room like an eraser blanket, now I can't
read the killer's name. All she can write is H

and looked at it another way it is I

and upside down, kicking, V

I am reading these signs of the infidel hates me⁵⁷¹

Ce poème évoque au moins trois films : la mention du nom d'Isadora Duncan rappelle *Suspiria*, car c'est le seul film d'Argento dans lequel on danse parmi ceux qui ont été faits jusqu'à la parution d'*Argento Series*. La première strophe est apparemment ekphrastique, mais il est difficile d'identifier quel film elle pourrait évoquer, ses éléments sont des motifs de plusieurs films (l'importance de la musique, la caméra subjective, le tueur interrompu pendant la tentative de meurtre). Dans plusieurs films, des enfants jouent un rôle important, mais le tueur ne parle jamais – si ce n'est par téléphone, la phrase apparemment citée par Killian est donc soit une invention, soit elle vient d'un film d'un autre cinéaste qu'Argento que je n'ai pas pu identifier. Un autre motif, la décapitation des victimes est un type de meurtre qui apparaît dans plusieurs films. C'est très accentué dans *Trauma*, mais aussi dans *Inferno*, ou dans *Frissons de l'angoisse* (*Profondo rosso*) où le tueur périt de cette manière. Dans *Trauma*, le petit garçon voit en effet les têtes coupées que le tueur voisin ramène à la maison, mais il observe le tueur sortant les têtes de son sac avec précaution, derrière le rideau, par peur d'être aperçu. Et comme je l'ai déjà montré, Kevin Killian retravaille volontiers les récits d'Argento, en agencant leurs éléments dans un collage.

Le caractère cinématographique du poème est encore renforcé par l'analogie entre la répartition des phrases et des plans cinématographiques. Dans la première strophe, les quatre phrases sont nominales, comme si elle représentait une prise chacune, elles racontent une tentative de meurtre. Le style paratactique accentue encore plus l'analogie avec des prises. Comme le titre l'avait introduit, le poème, comme pour imiter graphiquement le travelling, contient beaucoup de phrases longues dont celles qui enjambent les strophes à la manière d'un long mouvement (vers 12-14) : « beautiful woman is writing her name on a misted porcelain surface / with her last breath / / I blow on it ». L'enjambement place la femme écrivant son nom, le tueur et le sujet poétique dans le même espace. Entre les phrases plus longues se trouvent des phrases plus courtes, les points signifiant des coupures qui peuvent se lire comme des coupes cinématographiques et une décapitation (vers 5 : « like Isadora. Duncan. Snap. ») – ou à tout le

⁵⁷¹ Kevin Killian, *Argento Series, op. cit.*, p. 15.

moins des coups sur la victime. Des passages plus explicites se mêlent avec des passages allusifs, un récit fragmentaire résulte de l'ensemble. Comme dans un scénario, il y a des paroles citées et la musique extradiégétique est indiquée. La répétition de l'expression « *thunderous goblin music* » (vers 2, 8 et 16) à la manière d'un refrain ponctue le poème telle la musique dans le film. Cet usage correspond à l'importance de la musique de film chez Argento (et dans l'horreur en général), détermine l'attente du spectateur (la bande son annonce l'arrivée des *set-pieces*), et Killian transmet cette fonction de ritournelle au poème. Par déplacement, la musique est qualifiée de « goblin » en référence au groupe italien de rock progressif, Goblin qui signe la musique de *Profondo rosso* et *Suspiria*, et en partie de *Phenomena*. Le nom propre redevient nom commun dans une position d'adjectif, et comme ce nom veut dire « lutin », reflète le caractère fantastique de *Suspiria* et *Phenomena*, et aussi indique cette musique comme marque reconnaissable des trois films, devenant presque un adjectif. Le qualificatif « tonitruant » (*thunderous*) indique la puissance de la musique dans le rythme et le volume, car elle occupe la bande son en transportant le spectateur avant et pendant les scènes de meurtre. Cet adjectif rappelle aussi le début de *Suspiria* où les forces de la nature se déchaînent.

L'énonciateur est à la fois dans le film et en-dehors. L'évocation d'un film est suivie d'une énonciation portant sur la vie de Killian, son expérience spectrale, son âge et le fait d'avoir perdu des amis, liés dans la même phrase, mais par un enjambement entre deux unités. Plus loin, le sujet est précisément dans un film, car il souffle sur le verre et le nom du tueur disparaît : les deux mondes sont ainsi liés.

Le « tracking shot » nous mène à un moment clé du recueil : la représentation du virus, en anglais HIV, en tant que meurtrier, transposée dans le cadre d'une scène de film. Il s'agit d'une scène des *Frissons de l'angoisse* : le premier meurtre du tueur a été connu dans la ville, puis oublié, et il a été écrit dans un livre. Quand les protagonistes sont sur la trace, ils retrouvent le livre, et veulent parler avec l'autrice, mais ils apprennent qu'elle vient d'être assassinée, noyée dans l'eau bouillante de sa baignoire. Elle a essayé d'écrire le nom du meurtrier sur les carreaux. Au moment de la retrouver, l'inspecteur fait couler l'eau chaude, et retrouve cette tentative de donner un signe, car un doigt de la femme pointe vers un carreau. Dans le film, le signe n'est pas suffisant pour révéler l'identité du tueur au spectateur. La caméra cadre seulement « *è stat [sic]* » qui signifie « c'était » en italien, par conséquence, la femme assassinée a reconnu le meurtrier, mais comme la dernière lettre manque (elle aurait pu écrire « *è stato* » ou « *è stata* »), le spectateur ne sait pas si le criminel est un homme ou une femme, et il ne sait non plus si le message continue par le nom. Dans le poème, il y a une rupture dans la fluidité de l'enchaînement des phrases, car dans les vers 20-21, on lit « *I can't / read the killer's name. All*

she can write », c'est comme si le pronom « she » se référait au tueur. Ici, le signe est développé par association de la première lettre, le H. Une caractéristique commune entre le virus et les tueurs de Dario Argento, c'est qu'ils ne sont pas visibles. Avant le dévoilement final, le spectateur voit seulement les mains gantées du tueur, il n'a pas de visage, c'est un être fantomatique, insaisissable mais agissant. L'enjeu du film n'est pas seulement de le vaincre, mais aussi de dévoiler son identité – qui explique souvent les causes de ses séries de meurtres : des maladies psychologiques et des traumatismes. L'explication n'est pourtant possible que dans les films, il n'y en a pas pour le virus, il est tout simplement « rapacious⁵⁷² ». Laisser seul un malade ou un personnage dans un film d'horreur porte les mêmes risques : « 'I'm back', but you never know / if the distant person will be there still breathing⁵⁷³ ».

Le tueur est identifié, mais la maladie est aussi présente tout au long du livre en termes médicaux et en symbolique – la couleur rouge la fait circuler par de nombreux poèmes ou les signes typographiques de « Deep Red » qui évoquent des cellules sanguines. Plusieurs poèmes sont des tombeaux, remémorant des personnes précises.

Dans leur introduction à l'anthologie du *new narrative*, Kevin Killian et Dodie Bellamy repensent à l'oxymore que représentait dans la vie de la communauté gay de San Francisco l'arrivée du sida.

Nous avons eu une relation romantique avec la mort, et avec l'amour lui-même, et avec le sexe, et Bataille a fait la plupart du travail de réflexion pour nous. Bataille a écrit qu'il n'y a communication qu'entre deux lacerations, et si on n'est pas blessé, on ne peut pas être touché. Le sida nous a dérobé ce système précisément théorique, et a réduit le *new narrative* à encore une masse d'égo inutile qui retarde ou même empêche l'action politique directe. [...] En effet, le sida a donné une signification cruelle à la vie⁵⁷⁴.

En l'occurrence le déplacement entre l'expérience vécue et le produit poétique, et l'effet cathartique arrivent à travers la poétique du *giallo* qui donne au livre une forme esthétisée de la mort, une figure de tueur analogue à la maladie à plusieurs égards et qui revêt les outils stylistiques de nouvelles significations. Le médium filmique invoqué permet la transmutation esthétique et la présentation du trauma, souligne la présence des fantômes par sa spectralité naturelle. Le sujet de ces films devient l'allégorie de ce qu'a vécu le poète.

⁵⁷² Kevin Killian, *Argento Series*, *op. cit.* p. 60 : « Four Flies on Grey Velvet ».

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 68 : « Goblin ».

⁵⁷⁴ Kevin Killian, Dodie Bellamy (dir.), *op. cit.*, p. xviii : « We had had a romantic relationship with death, and with love itself, and with sex, and Bataille had done most of our thinking for us. Bataille wrote that there is no communication except between two lacerations; if you're not wounded you can't be touched. AIDS robbed us of that particularly theoretical framework, and in our eyes reduced New Narrative to just another useless clump of ego delaying or even preventing direct Political action [...] AIDS made community all the more important, while decimating ours in particular. Indeed AIDS gave living a cruel meaning. »

2. Mémoire d'un film : Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*

Liliane Giraudon (1946) définit ainsi sa propre écriture : « son travail d'écriture, situé entre prose (la prose n'existe pas) et poème (un poème n'est jamais seul) semble une traversée des genres⁵⁷⁵. » Elle publie en effet des livres de poésie – chez P.O.L, à partir de *La Réserve* (1984) –, des recueils de nouvelles, des romans. Elle collabore à des projets de théâtre et de radio en tant qu'écrivaine, et à des revues dont les plus importantes ont été *Action poétique* et *Banana Split*. Elle a également participé à la réalisation de courts métrages⁵⁷⁶ et elle se livre aussi à la pratique du dessin. Ses livres reflètent cette multiplicité de moyens d'expression artistique : il arrive que des images accompagnent le texte, et plus généralement, ses livres se placent à la frontière des genres littéraires⁵⁷⁷. Son intérêt pour le théâtre s'associe à celui qu'elle porte au cinéma, avec un accent sur le premier dans *L'Omelette rouge* (2011), et sur le second dans *L'amour est plus froid que le lac* (2016). De ses livres de poésie, c'est en effet celui-ci, l'avant-dernier précédant le tout récent *Travail de la viande* (2019), qui est le plus explicitement cinématographique. Précisément, son titre procède d'une transformation du titre d'un film de Rainer Werner Fassbinder, *L'amour est plus froid que la mort*. Ce livre sera donc l'objet principal de mon étude.

La poétique filmique de *L'amour est plus froid que le lac* se manifeste de la manière suivante : un dispositif cinématographique annoncé, mais lacunaire, il vise à créer un film sous-jacent au livre, comme pour imiter le cinéma par le poème, à la fois consciemment et en s'y oubliant. La présence des photogrammes du film de Fassbinder est l'élément le plus évident du dispositif, mais il ne s'agit pas seulement d'une *ekphrasis*. À la manière d'un souvenir-écran, *L'amour est plus froid que la mort* cache un autre film : le film mental du trauma que la poète a vécu à son adolescence. Comme dans *Argento Series* de Kevin Killian, le film choisi par la poète l'accompagnera dans son travail sur le trauma de façon à nourrir la poétique du livre, fondée sur un exemple et une métaphore filmiques.

L'œuvre comprend trois parties bien distinctes formellement, chacune formant une série. La première, « *L'amour est plus froid que le lac* » se compose d'un long poème séquencé, en vers libre, continu, mais dans lequel la page s'autonomise relativement (voir fig. IX). Des

⁵⁷⁵ Le site de l'autrice : <http://www.lilianegiraudon.com/bio-bibliographie>, consulté le 8 octobre 2019.

⁵⁷⁶ Avec Akram Zaatari, « Les Arabes aiment les chats », in *Tanger 8. Super 8 Film Poems*, auteurs : Ivan Boccara, Carla Faesler, Akram Zaatari, Liliane Giraudon, Natalia Almada, Peter Gizzi, Jem Cohen, Luc Sante.

Avec Marc-Antoine Serra : « B7 : Un attentat attentif » (<http://www.lilianegiraudon.com/b7-un-attentat-attentif>), « 2 degré celcius » [sic], « Marseille est un étron » (à partir du poème de même titre de L. Giraudon, dans la ville de la poète).

⁵⁷⁷ Ses livres chez P.O.L sont dans la collection à couverture blanche crénelée, la poésie étant publiée sous une couverture crème. Cela maintient l'indécision générique des textes.

passages en italiques justifiés apparaissent sur toutes les pages à quelques exceptions près,

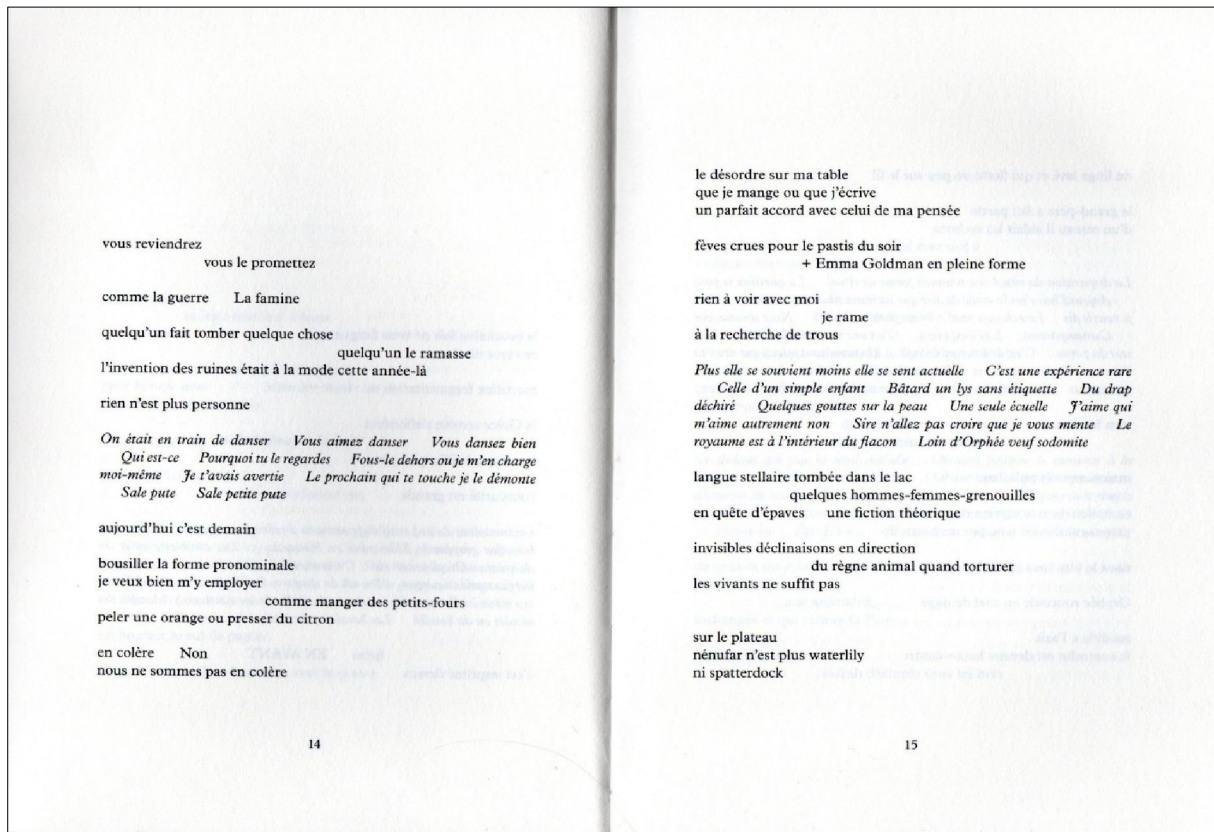


Figure IX. Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, Paris, P.O.L, 2016, p. 14-15: pages de la première unité.

créant ainsi une régularité. Cette unité textuelle est caractérisée par ses nombreuses et diverses références littéraires, artistiques et politiques. La deuxième partie, « Syllabes précipitées » réunit des textes qu'on pourrait qualifier de poèmes visuels, réutilisant des extraits de la première partie dans des dispositions variées sur la page. La troisième partie, « Une mauvaise fois pour toutes » est un texte en prose accompagné de photogrammes, qui se situe entre récit de rêve de la genèse du livre et récit autobiographique, centré sur l'histoire d'un premier amour. Ce récit expose les éléments constitutifs du processus d'écriture : la remémoration d'un film et celle d'un événement traumatisant – et visiblement autobiographique – se conjuguent. L'histoire qui se dégage de l'arrière-fond de la mémoire, que Giraudon appelle « premier amour », est en vérité plus sombre que ce que cette expression suggère. Il est question d'un viol : l'homme avec qui l'adolescente sort, la retrouve dans une carrière et abuse d'elle, la met enceinte, et l'adolescente, abandonnée, décide de se faire avorter. C'est le souvenir traumatique, « l'indéchirable expérience⁵⁷⁸ » à laquelle la poète à l'âge de 70 ans fait face dans ce livre. Deux fantômes hantent ainsi le livre, celui de l'homme et celui du souvenir du crime, pour lesquels la spectralité du cinéma offre un fondement utile. Dans « Une mauvaise fois pour toutes », le

⁵⁷⁸ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, Paris, P.O.L, 2016, p. 91.

souvenir du film de Fassbinder lui apparaît en rêve, et entraîne avec lui un film sous-jacent, celui de ce drame.

Dans la théorie freudienne, le trauma revient dans le rêve : « dans leurs rêves, les malades reproduisent régulièrement la situation traumatique [...]. On dirait que les malades n'en ont pas encore fini avec la situation traumatique, que celle-ci se dresse encore devant eux comme une tâche actuelle⁵⁷⁹ ». Les rêves de la poète sont en effet « circulaires⁵⁸⁰ », comme les images traumatiques⁵⁸¹ selon Cathy Caruth. Les rêves et les images hantent le sujet, jusqu'au moment où le travail poétique, en intégrant le film de Fassbinder, parvient à assumer le trauma, grâce à des images extérieures qui masquent d'abord le vrai sujet, mais qui ensuite mènent à l'aboutissement de la remémoration.

Dans un entretien⁵⁸², la poète qualifie son livre de souvenir-écran. Le film de Fassbinder fonctionne de cette manière par rapport à l'événement traumatique qui par métaphore est le film virtuel du livre. Chez Freud, le souvenir-écran ou souvenir-couverture est le résultat du « fourvoiement de la remémoration ; [il] n'est pas produit par la mémoire ce qui devrait être correctement reproduit, mais quelque chose d'autre en substitut. [...] Le cas de la formation de souvenirs-couverture repose sur l'oubli d'autres impressions, plus importantes⁵⁸³. » Ces souvenirs se produisent « par déplacement le long d'une association superficielle⁵⁸⁴ ». Si le film de Fassbinder est plus apparent que le film virtuel, c'est qu'il prend le rôle du souvenir-écran, le mot *écran* pouvant par surcroît être entendu littéralement. En lisant le livre, notre travail consiste aussi à traverser cet écran, au cours des trois parties du livre, dont la dernière sera la plus explicite.

Les trois unités du livre approchent chacune différemment le cinéma ou le médium du film : dans la première partie domine le dispositif du tournage, accompli par le poème ; dans la deuxième, la métaphore du montage dans l'écriture ; et dans la troisième, l'identification du film comme point de départ du livre et cause de l'apparition d'un souvenir, le médium étant très apte à cela à cause de son caractère spectral. Comme nous l'avons montré déjà et comme il sera dit plus bas. Ainsi le film de Fassbinder est particulièrement présent : avec un déplacement, il nomme le livre et justifie la présence d'un dispositif cinématographique – sans

⁵⁷⁹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 331.

⁵⁸⁰ Cet adjectif apparaît trois fois par rapport aux rêves dans le livre. Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, *op. cit.*, p. 49, 78, 80.

⁵⁸¹ Cathy Caruth, *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 5 : « To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. »

⁵⁸² Liliane Giraudon, « Une creative method accidentée », entretien réalisé par Emmanuèle Jawad, art. cit., lien consulté le 30 mars 2020 : <http://www.lilianegiraudon.com/une-creative-method-accidentee>

⁵⁸³ Sigmund Freud, *Sur la psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, PUF, 2018 [2012], p. 53.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

cette matière centrale, le caractère hétérogène et très référentiel du livre serait dans la continuité directe de *L'Omelette rouge*. Organisé autour de la figure de la comédienne Sarah Bernhardt, ce livre partage de nombreux traits avec *L'amour est plus froid que le lac* dans sa structure en chapitres de formes différentes et avec la liste de personnages⁵⁸⁵. La référence cinématographique est présente à trois niveaux : au niveau du mode de composition, au niveau thématique, et à un niveau herméneutique, car il joue un rôle dans l'élucidation de sa propre vie par la poète. L'évocation de Fassbinder implique le thème de la violence du monde, important dans l'œuvre du cinéaste autant que dans celle de la poète. Par ailleurs, le film nous renvoie à une culture germanique, importante pour Giraudon : la poésie romantique (mention de Hölderlin et indirectement de Goethe dans le livre) ; la poésie et le cinéma expressionnistes, mêlant crudité, noirceur et vision romantique.

L'amour est plus froid que la mort (1969) est le premier film du réalisateur allemand, qui le réalise avec un très petit budget, aidé de sa troupe de théâtre et de deux acteurs extérieurs, Hanna Schygulla et Ulli Lommel. Dans les scènes d'intérieur, le décor est également réduit, évoquant la scène de théâtre, tout autant qu'il accentue la thématique de l'incarcération. Les prises rappellent souvent la représentation scénique – c'est notamment le cas du début qui se déroule dans une prison, avec des plans américains de face. Cette théâtralité se voit aussi dans le choix de tailles de plan : Fassbinder se sert peu du gros plan, l'un des outils du cinéma typiques de cet art, très puissant pour donner à voir l'expression des sentiments. La théâtralité du film produit un effet de distanciation, de stylisation et de froideur. L'intrigue policière met en scène trois personnages principaux : le souteneur-gangster, Franz, joué par le réalisateur lui-même ; une prostituée, Johanna (Hanna Schygulla) ; et un troisième homme, Bruno (Ulli Lommel), qui se lie d'amitié à Franz dans la prison d'un syndicat mafieux – par la suite, on perçoit même une attirance non formulée entre eux. La représentation de cette prison porte une critique sociale, car elle prend l'apparence d'un appartement bourgeois. À leur libération, à l'invitation de Franz, Bruno emménage chez lui et Johanna ; il aide Franz à débrouiller sa situation compliquée par la violence et le meurtre. Leur vie constitue une suite d'actes violents. Probablement Johanna ne veut-elle plus vivre dans un ménage à trois, car elle rêve d'une vie plus tranquille, plus bourgeoise, avec Franz, et à l'occasion d'une tentative de braquage de banque, elle dénonce Bruno qui sera tué par la police. Franz et elle réussissent à s'enfuir, et le film se termine par cette fin ouverte. Malgré son titre mélodramatique, *L'amour est plus froid*

⁵⁸⁵ Liliane Giraudon, *L'Omelette rouge*, Paris, P.O.L, 2011, p. 101-102.

que la mort se trouve davantage en rapport avec le cinéma policier hollywoodien, plus précisément à travers le traitement du cinéma de genre par la Nouvelle Vague. Ce film est très différent des mélodrames sociaux et historiques de la grande époque de Fassbinder, en dépit d'une anticipation partielle de son style et de sa thématique, qui reposent sur la stylisation d'une rupture sociale. Mais l'absence de *pathos* l'oppose au mélodrame. Sur le plan de l'intrigue, seul le triangle amoureux annonce ce genre. C'est un film de gangster sur lequel l'influence d'*À bout de souffle*, de *Vivre sa vie* et de *Bande à part* est très visible⁵⁸⁶. Comme le remarque Denitza Bantcheva, la dédicace de *L'amour est plus froid que la mort*, destinée à « Claude Chabrol, Éric Rohmer et Jean-Marie Straub, Lino et Cuncho » « bien qu'assez longue, semble incomplète⁵⁸⁷ », car il manque les deux références majeures, Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Melville. Selon elle, le cinéaste allemand veut éviter d'être considéré comme l'épigone de ces auteurs de la Nouvelle Vague, mais leur influence n'en est que plus visible. On retrouve l'influence de Godard dans le « parti pris de distanciation parodique associée à des emblèmes de la société de l'époque⁵⁸⁸ », et celle de Melville, dans la dramaturgie⁵⁸⁹. Comme le résume Brigitte Peucker, Fassbinder a probablement appris de Godard à faire « un cinéma de citations⁵⁹⁰ ». Sur ce point Giraudon rejoint les deux cinéastes : la prise de position dans le champ poétique, l'orientation vis-à-vis des figures littéraires, artistiques et politiques sont très importantes pour elle. En ce qui concerne les citations et allusions, elles constituent la base d'une œuvre qui se positionne par rapport à l'héritage culturel, comme la quatrième de couverture l'indique déjà.

L'intrigue du film est assez classique. Le réalisateur a pour objectif de montrer la présence de l'oppression dans la société qui engendre la violence :

Le point de départ du premier scénario était le suivant : des gens sont en prison, opprimés, et tentent ensuite de faire quelque chose de leur liberté. Et cela devient un miroir de la société, si vous voulez. Ils font un tas de choses parfaitement brutales, parce que ces choses existent, tout simplement, parce qu'ils n'auraient pas l'idée de faire autre chose et aussi parce qu'on veut qu'ils soient ainsi. Voilà comment je vois les choses. [...]

⁵⁸⁶ Par leur apparence, les personnages de *L'amour est plus froid que la mort* rappellent le trio de *Bande à part* (1964) de Godard, un homme plus grassouillet, un autre plus élégant et fin, et une jeune femme – il s'agit vraiment juste d'une allusion, le film de Godard est beaucoup plus chaleureux, malgré l'intrigue policière. Le parallèle entre un appartement bourgeois et une prison rappelle également les films de Jean-Luc Godard, comme *Le Petit Soldat*.

⁵⁸⁷ Denitza Bantcheva, « Fassbinder, fils de la Nouvelle Vague », in Denitza Bantcheva (dir.), *Fassbinder l'explosif*, Condé-sur-Noireau, CinémAction-Corlet-Arte, 2005, p. 24.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹⁰ Brigitte Peucker, « Introduction », in Brigitte Peucker (dir.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, p. 3 : « one perhaps learned from Godard, who likewise practiced a "cinema of citation" ».

je trouve que toutes les histoires sont des histoires policières. [...] Je trouve que l'oppression normale et quotidienne que les gens subissent est criminelle⁵⁹¹.

Fassbinder dénonce le déterminisme social, dans un monde où seules les actions brutales semblent efficaces : Franz a tué le frère d'un mafieux turc, et il n'ose pas sortir de chez lui, par peur de la vengeance ; Bruno propose dès lors comme solution de tuer ensemble le Turc aussi. Le monde est tout simplement froid, sans amour et sans pitié. Comme Laura MacMahon le souligne dans son analyse, tandis que dans la scène finale d'*À bout de souffle*, après la trahison de Patricia, Michel reste « joueur et affectueux », chez Fassbinder, il n'y a pas trace d'amour⁵⁹². La cruauté de ce monde, où tout, comme le titre l'indique, semble glacé, sert de parallèle pour celui de la poète. Le manque de représentation de sentiments dans le film peut masquer la difficulté de formuler l'expérience douloureuse, en une sorte de prise de distance, comme les lacunes de mémoire qui accompagnent un trauma.

L'un des liens entre le film et le livre de la poète se trouve sur le plan thématique : la critique sociale du film coïncide avec la politique de Liliane Giraudon. Un autre lien s'établit du point de vue du ton : la froideur et la violence sont aussi celles du livre. L'œuvre donne des exemples de violence tolérée par la société : le racisme ou la misogynie. On y trouve une référence au lynchage d'un jeune Rom⁵⁹³, ou de manière plus générale, à la violence faite aux femmes, par les événements suivants : une scène de théâtre dans laquelle les comédiens giflent une comédienne⁵⁹⁴, scène de jalousie agressive⁵⁹⁵, plainte d'une femme subissant la violence de son compagnon⁵⁹⁶ ou harcèlement téléphonique⁵⁹⁷. Comme dans le cas de Killian et Argento, l'affinité de la poète pour le style transgressif et provocateur de Fassbinder est évidente. D'autres exemples montrent l'attrance de Giraudon pour des personnages d'artistes critiques de la bourgeoisie et du cinéma bourgeois, des auteurs révoltés qui ont profondément marqué l'histoire du cinéma, et qui comme Pasolini ou Fassbinder, portant en eux des contradictions riches qu'ils développent dans leurs films, sont en quelque sorte des monstres du cinéma européen. Le cinéaste allemand était en effet un personnage contradictoire, tenu pour un tyran

⁵⁹¹ Joachim von Mengershausen, « Notre conception de l'anarchie n'a rien à voir avec le chaos » [entretien avec R.W. Fassbinder], in *Fassbinder par lui-même, Entretiens (1969-1982)*, éd. établie et présentée Robert Fischer, préf. Frédéric Strauss, entretiens trad. Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Berlin, Paris, Rainer Werner Fassbinder Foundation, G3J, 2010 [2004], p. 143.

⁵⁹² Laura MacMahon, « Imitation, Seriality, Cinema: Early Fassbinder and Godard », in Brigitte Peucker (dir.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder, op. cit.*, p. 85.

⁵⁹³ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac, op. cit.*, p. 38.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 40.

au travail⁵⁹⁸, qualifié par la critique de telles expressions que « fils prodigue non réconcilié⁵⁹⁹ » ou « l'explosif⁶⁰⁰ ». L'une de ses biographies reprend précisément le titre de ce premier long métrage⁶⁰¹. La correspondance métaphorique entre vie et titre renforce le parallèle entre la vie de la poète et le titre du livre.

Avant d'aborder le thème du film apparent et du film sous-jacent présents dans le livre, qui sont liés par un rêve révélateur, il convient d'examiner le dispositif cinématographique qui caractérise *L'amour est plus froid que le lac*.

2.1 Le poème « tourne »

Le film de Fassbinder, comme point de départ de l'écriture, introduit avec lui l'idée et la présence du médium filmique dans le livre. La quatrième de couverture en donne la clé, elle annonce le dispositif cinématographique selon lequel on est censé lire l'œuvre : « Sous le double regard de Vivian Maier et de Lorine Niedecker le poème est posé sur la table comme une caméra. Il tourne⁶⁰². » Une photographe et une poète américaines sont les garantes (et personnages, selon la liste des personnages figurant à la fin du livre⁶⁰³) d'un film virtuel – comme si l'une était la figure d'un traitement du langage et l'autre celle d'un modèle photographique.

« Sous le regard de Lorine Niedecker » signifie-t-il que le livre de Liliane Giraudon est sous-tendu par une poétique objectiviste ? Lorine Niedecker était une poète objectiviste, la seule femme associée à ce courant, le mot *objectiviste* désignant ce mouvement théorisé par le poète américain Louis Zukofsky, qui est également un personnage de *L'amour est plus froid que le lac*. Il n'y a pas un seul objectivisme, et les poètes objectivistes ont des poétiques différentes. Charles Reznikoff, que nous avons cité comme une influence poétique d'Emmanuel Hocquard, travaille différemment de Zukofsky, sa poésie est objectiviste, car il écrit, entre autres, à partir de faits réels et à partir des documents juridiques, restant près du texte, sans exprimer d'émotion ou de quelconque commentaire verbal. Pour sa part, Zukofsky souligne une visée de la perfection dans sa définition, développée à partir d'une métaphore optique : « *Un objectif : (Optique) – La lentille qui ramène les rayons d'un objet à un foyer. Ce qui est visé. (Usage*

⁵⁹⁸ Brigitte Peucker, « Introduction », in B. Peucker (dir.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, op. cit., p. 1.

⁵⁹⁹ Thomas Elsaesser, « R. W. Fassbinder: Prodigal Son, Not Reconciled? », in Brigitte Peucker (dir.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, op. cit., p. 45-52.

⁶⁰⁰ Denitza Batcheva (dir.), *Fassbinder, l'explosif*, Condé-sur-Noireau, CinémAction-Corlet – Arte, 2005.

⁶⁰¹ Robert Katz, *L'amour est plus froid que la mort. Une vie de Rainer Werner Fassbinder*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988.

⁶⁰² Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., quatrième de couverture.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 95.

étendu à la poésie) – *Désir de ce qui est objectivement parfait, inextricablement l'orientation des singularités historiques et contemporaines*⁶⁰⁴. » Cette définition mélange l'idée de ce qui est visé et ce qui serait parfait selon un jugement non partiel, l'objectif vise le poème et la langue. Le poète américain voit le mot comme un objet, car « il existe [...] une écriture [...] qui est un objet, ou qui affecte l'esprit comme tel⁶⁰⁵ ». Selon Charles Bernstein, « les poèmes de Zukofsky n'ont pas d'énonciateur, ils sont ce qu'ils sont, des objets dans le monde⁶⁰⁶ ». Mais c'est « un objet de transition, une chose qui crée sa signification par notre relation avec elle⁶⁰⁷ ». Ce mouvement poétique est associé de longue date à la poésie française, comme les travaux d'Abigail Lang le montrent⁶⁰⁸. Le lien entre cette théorie poétique et le livre de Liliane Giraudon est subtil. Est-ce le principe de la poète française pour traiter un événement douloureux, avec une distance, en la transformant en l'objet du livre ?

Il est possible que ce soit en effet le cas. Il est important de noter que Zukofsky, qui est aussi un « personnage » du livre, apparaît seulement dans un court passage, avec le qualificatif de « grand prédateur⁶⁰⁹ », tandis que « LN déplacée fonctionne à perte⁶¹⁰ ». L'évocation de Zukofsky et Lorine Niedecker dans *L'amour est plus froid que le lac* donne lieu à un parallèle avec l'histoire de l'adolescente, sur le plan de la domination masculine. Les liens entre les deux poètes américains ne sont pas véritablement développés, Liliane Giraudon fait ici référence à leur biographie. Ils étaient amants dans les années 1930, et leur relation a été marquée par un

⁶⁰⁴ Louis Zukofsky, *Un objectif et deux autres essais*, p. 9. En italiques. L'original : « An Objective: (Optics) — The lens bringing the rays from an object to a focus. That which is aimed at. (Use extended to poetry) — Desire for what is objectively perfect, inextricably the direction of historic and contemporary particulars. »

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 11 ; l'original : https://archive.org/stream/prepositionscoll00zuko/prepositionscoll00zuko_djvu.txt, consulté le 5 novembre 2019 : « there exists, though it may not be harbored as solidity in the crook of an elbow, writing (audibility in two-dimensional print) which is an object or affects the mind as such. »

⁶⁰⁶ Charles Bernstein, « Introduction to Louis Zukofsky: Selected Poems », texte publié en ligne en juillet 2006 : <http://jacketmagazine.com/30/z-bernstein.html>, consulté le 9 mai 2020.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ Voir par exemple Abigail Lang, « The Ongoing French Reception of the Objectivists », *Transatlantica*, 1, 2016, mis en ligne le 18 février 2017 : <https://journals.openedition.org/transatlantica/8107#tocto2n8>, consulté le 6 mai 2020. Ou en français : Abigail Lang, « La réception française des objectivistes : Politique de la traduction », *L'Esprit Créateur*, vol. 58, n° 3, automne 2018.

⁶⁰⁹ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, *op. cit.*, p. 26.

⁶¹⁰ *Ibid.* :

« un concept du lac
ajouté à celui de la fente
identité aléatoire des sirènes
LZ grand prédateur
désorientation en écailles

une seule et même arête
LN déplacée fonctionne à perte »

avortement, qui, selon l'article de Hannah Brooks-Motl, fut imposé par Zukofsky⁶¹¹. Plus tard, Louis Zukofsky se marie, mais les poètes maintiennent leur relation et « bien qu'ils aient d'un commun accord pris soin d'expurger leur correspondance⁶¹² », leur relation amoureuse s'est maintenue longtemps. Le parallèle s'établit entre la femme et l'adolescente contraintes à l'avortement, l'expression « fonctionne à perte⁶¹³ » évoque probablement cela ; ainsi qu'un amour de toute évidence malheureux. Cette expression riche en significations renvoie non seulement à cet élément biographique mais aussi à la méthode de travail de la poète américaine qui consiste à condenser, à composer des poèmes en élaguant radicalement ce qu'elle écrit⁶¹⁴. Le fait qu'elle soit évoquée par Giraudon, sert à introduire une dissonance et à nuancer son rapport aux poètes objectivistes. Elle manifeste ainsi sa prise de position féministe, dans l'esprit de tout le livre. Par ce geste, la poète française parle en faveur de toutes les femmes (poètes) défavorisées, dominées par les hommes – éventuellement dans tous les domaines. La place que Giraudon accorde à Niedecker, contre Zukofsky évoqué seulement par ses initiales, contribue aussi à sa valorisation par le champ poétique contemporain, par une présence d'une autorité poétique, et intertextuelle. De plus, le lac du livre renvoie aussi au poème « Lac Supérieur » de Niedecker. Le lac de la poète américaine constitue l'une des facettes du lac du livre de Giraudon, identifié en tant que personnage du poème⁶¹⁵. Dans le titre du livre de Giraudon sont ainsi hybridés le titre du poème d'une femme, et celui du film d'un homme, Fassbinder.

La phrase « il tourne », que l'on retrouve sur la quatrième de couverture, renvoie explicitement au cinéma, mais prend également la connotation d'une idée toujours présente, une hantise, entre autres cinématographique, qui parcourt souterrainement le livre et en construit le soubassement. En effet, le dispositif cinématographique est surtout appliqué au texte de la première et de la troisième séquence du livre. Dans « L'amour est plus froid que le lac », plusieurs étapes et outils de la fabrication du cinéma sont évoqués : le tournage, le scénario, la pellicule, l'écran, des mouvements de caméra et des plans, des personnages. Certaines de ces expressions indiquent la matérialité du cinéma et de la composition cinématographique, qui de toute évidence servent de métaphore, de déplacement pour la composition poétique. La poésie parle aussi par le biais du médium filmique.

⁶¹¹ Hannah Brooks-Motl, « The Lives of Lorine Niedecker », avec le sous-titre : « How important is a poet's biography ? », publié le 16 juillet 2013 : <https://www.poetryfoundation.org/articles/70029/the-lives-of-lorine-niedecker>, consulté le 1 mai 2020.

⁶¹² Lorine Niedecker, *Louange du lieu et autres poèmes (1949-1970)*, trad. Abigail Lang, Maïtreyi et Nicolas Pesquès, préf. Abigail Lang, Paris, José Corti, 2012, p. 17.

⁶¹³ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 26.

⁶¹⁴ Lorine Niedecker, op. cit., préf. Abigail Lang, p. 15.

⁶¹⁵ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 35 : « ici le lac du titre doit s'introduire / c'est un personnage ».

Ces références filmiques parsèment le texte, mais discrètement, comme s'il s'agissait de faire signe vers le médium, dont l'idée est toujours présente en arrière-plan, parmi tous les autres sujets qui intéressent le poème. En effet, un certain nombre de références ne sont pas uniquement valables pour le cinéma, mais relèvent de plusieurs arts à la fois : « sur le plateau⁶¹⁶ » rappelle à la fois le théâtre et le cinéma, la scène et le plateau de tournage ; quant à elle, la pellicule « Kodacolor⁶¹⁷ » fait référence à la photographie tout autant qu'au cinéma, puisque ces deux arts faisaient usage de pellicules Kodacolor ; il en va du même du terme « contre-plongée⁶¹⁸ » qui est mobilisé dans ces deux domaines.

On peut toutefois établir une taxinomie des références cinématographiques, dont les principales sont le tournage – à l'aide du scénario –, la projection et le film comme produit fini. Le tournage apparaît en lien à la notion de hors champ : « *C'est très simple Pour le traitement de toutes les voix hors champ Un doigt semble posé sur les lèvres*⁶¹⁹ ». Ce passage suggère un autre usage de l'expression de « hors champ », qui est à comprendre du point de vue du tournage, et non de celui du film – quoique le hors champ puisse avoir une grande importance au cinéma, comme c'est le cas chez Dario Argento. Dans ce passage, les voix doivent seulement être « traitées » pendant le tournage, pour qu'elles ne le dérangent pas. Plus loin la même notion apparaît quand le poème doute de ses capacités à fonctionner comme cinéma, à pouvoir traiter les voix : « comment traiter le hors-champ dans le poème⁶²⁰ ». C'est en effet une question difficile, puisque tout ce qui est écrit dans un poème, se trouve dans le « champ » de la page. Le hors-champ : est-ce la connotation des mots, la lecture par la poète, les autres poèmes écrits par elle, l'interprétation du lecteur ? Le poème maintient une certaine opacité, caractéristique de l'écriture contemporaine, qui selon Jean-Marie Gleize, est celle de « d'un réel contradictoire, conflictuel, violent⁶²¹ », et qui « n'est certainement qu'un obstacle ou une limite », car l'opacité s'oppose à « une fausse lumière⁶²² ». La théorie de la lecture de ce livre est construite à partir de la métaphore du médium filmique : ce livre est une œuvre ouverte, comme un film en train d'être fabriqué, tel que l'indiquent les éléments cinématographiques parsemés dans les poèmes, et c'est notre lecture qui doit l'accomplir, coller les bouts de pellicule et monter les voix. C'est pour cette raison que l'idée de la préparation du

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁶²¹ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », p. 31, in Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna... [et al.], *Toi aussi tu as des armes*, Paris, La Fabrique, 2001.

⁶²² *Ibid.*, p. 44.

film est davantage présente, elle apparaît encore deux ou trois fois, avec la mention du tournage, par exemple le mot « prise » : « *Qu'elles chantent [...] / Gloussent entre les prises*⁶²³ » ; ou avec un scénario à réaliser : « *Le scénario se termine avec Merci pour votre visite et à bientôt*⁶²⁴ ». Pourtant la dernière phrase implique plutôt que ce soi-disant scénario est en fait la description d'une visite guidée ou encore l'inscription se trouvant à la sortie d'une exposition. À certains moments, le poème souligne l'importance du texte écrit par rapport au film, par exemple à propos de Vivian Maier, on lit : « *La nurse photographe devient l'actrice scénario*⁶²⁵ » ; cela souligne encore le choix d'outils de la poète, le livre sera enrichi de cinéma. L'image « actrice scénario » montre aussi un état d'entre-deux : c'est comme si le scénario n'allait pas donner lieu à un film, mais restait à l'état de texte ; ou si le scénario accomplissait une action – malgré la contradiction grammaticale entre actrice et scénario. Nous pouvons le lire aussi comme s'il était en devenir, en attendant d'être développé par la lecture. L'image du scénario revient, manifestant ainsi son importance :

*Le scénario parcourt d'un bout à l'autre L'étendue de la pellicule*⁶²⁶.

Ces vers apparentent l'idée de la matérialité du cinéma (« *pellicule* ») à la matérialité de la page (« *scénario* »), mais le scénario nous renvoie également au poème. L'intrigue parcourant « *la pellicule* », comme l'histoire sous-jacente le fait par rapport au film de Fassbinder, selon mon hypothèse s'inscrit dans la dimension psychanalytique du livre, que nous aborderons pour finir.

La conception du livre implique un désir ou fantasme de cinéma dont le mot « écran » indique l'étape suivante, celle de la projection : « *Au bas de l'écran Retour du cadavre d'un cygne du nom de Mallarmé [...] Désignant du même coup le politique Ce charnier qu'on éteint L'observateur fait partie de l'observation*⁶²⁷ ». L'allusion intertextuelle renvoie au sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » de Mallarmé, mais, comme chez Killian, l'image est transformée. Le cygne est mort, donc une forme de poésie se tait, mais celle de Giraudon naît de cette cessation. Le politique périt aussi, c'est la deuxième signification attribuée à la mort du cygne, et la poète qui regarde ainsi le monde et sa violence, en fait partie, elle aussi, à la manière de la spectatrice d'un journal télévisé. Le mot « écran » revient encore, en suggérant l'usage d'un appareil électronique : « en fond d'écran et dans sa matinale

⁶²³ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 59.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 45.

puanteur / le lac à peu près⁶²⁸ ». Cette image rejoint encore la vision de monde sombre des précédentes, dans lequel « *l'observateur* » désigne à la fois la position de la poète, par rapport au monde, et la position du lecteur, par rapport au livre, elle nous rappelle le passage de l'information par plusieurs appareils et plusieurs médiums, entre lesquels nous devons nous orienter, comme nous le faisons dans une œuvre ouverte.

D'autres références, comme les mouvements de caméra et les types de plan évoquent à la fois le tournage et le film comme produit fini, avec le flottement du devenir du film virtuel que le livre maintient tout au long de la séquence « L'amour est plus froid que le lac ». C'est le cas des vers isolés en tant qu'unités sur la page : « parfois il neige sur le lac / un long travelling d'une lenteur effroyable⁶²⁹ ». Ce flottement opère par exemple dans un film que le mouvement de caméra et l'image de la neige, sans lac, rappellent : *D'Est* (1993) de Chantal Akerman, réalisatrice qui fait partie des personnages du livre. Dans ce documentaire la cinéaste belge parcourt plusieurs pays de l'Europe de l'Est, de la Pologne jusqu'à la Russie, en montrant la vie quotidienne, et le plan que rappelle le poème est un long travelling sur une queue de personnes attendant le bus, sous la neige. Cette belle séquence (il s'agit en fait de trois travellings qui se suivent, d'environ 20 minutes) a marqué d'autres poètes. Cole Swensen y consacre par exemple un poème ekphrastique dans son recueil *Try*⁶³⁰, mais contrairement à la poète américaine, Liliane Giraudon invoque cette séquence comme un film virtuel, fondé sur la culture du lecteur pour qui ces images vont probablement surgir d'entre les diverses références du livre.

L'une des séquences du long poème de la première partie⁶³¹ présente deux types de films fictifs : un possible film du poème, décrit par le dispositif, qui met en scène Lorine Niedecker, en tant que personnage, et « *des films plus anciens* » qui la montrent « vieillie⁶³² ». Il existe des vidéos de Niedecker, mais très courtes⁶³³, et il n'est pas certain que Giraudon fasse référence à celles-ci. Quoi qu'il en soit, une opposition s'établit entre des films qui montrent la poète américaine âgée, et le film du poème, dans lequel « cette cruauté du cinéma » n'existe pas. Dès lors la référence au cinéma crée une forme spécifique de romanesque poétique :

la lettre de Cid postée du Japon
parlait de Lorine Lorine Niedecker

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 61

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁶³⁰ Cole Swensen, *Try*, Iowa, University of Iowa Press, 1999, p. 79. Le poème s'intitule « Chantal Akerman, *The East* (documentary video), 1993 ».

⁶³¹ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit, p. 57.

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ Il existe des vidéos très courtes (des *home movies*) montrant Lorine Niedecker : <http://theobjectivists.org/the-materials/niedecker-materials/>, consulté le 2 mai 2020.

ce sera elle l'héroïne du lac
puisqu'elle depuis le 5 octobre
Chantal Akerman en est la Dame

le lac est une installation expérimentale

la caméra prend du champ
recule loin de l'action

*D'où l'impression étrange Dans les films plus anciens On la retrouve
vieille Cette cruauté du cinéma La vie telle qu'elle est Ce mariage
tardif avec un type qui boit*⁶³⁴.

Dans le film du poème, le personnage de Niedecker échappe au temps et aux contingences de la vie sociale, comme elle a essayé d'y échapper dans sa vie – par exemple en ne pas souhaitant devenir propriétaire⁶³⁵. Les vers « la caméra prend du champ / recule loin de l'action » décrivent ici un travelling arrière, au présent de la projection, la caméra du poème s'éloigne des personnages.

Comme les exemples précédents l'ont montré, le vocabulaire cinématographique est disséminé dans le texte de façon à faire signe vers le cinéma, mais reste fragmentaire et allusif pour signifier au-delà de la référence au cinéma, et créer une ambiguïté propice au déplacement : ces moments du texte cependant manifestent ce qui pourrait être appelé une écriture filmique. Un seul passage plus long cherche explicitement à présenter une scène de film, comme l'indiquent les mots « plan » ou « filmé » :

*Plan intérieur Filmé de trois quarts arrière Quelques mouvements de surface Les ombelles
Humides dans les jardins Du matin Cette odeur du café Sous les fleurs
du lilas Où s'attardait la très chère vieille pute Qu'on se souvienne Les gros plans du visage
Comment les deux modes de récits Ne pouvaient se conjuguer Aucune histoire
ne finit jamais C'est ce que disent les fleurs de lin Dans un conte d'Andersen*⁶³⁶.

On voit ici un exemple de la manière dont les références cinématographiques fonctionnent dans le poème. Le dispositif cinématographique semble comme un fantasme, une fascination pour le cinéma, qui évite le langage technique de la critique et de la fabrication cinématographiques. En effet, les mots renvoyant au cinéma dans ce passage ne sont pas ceux employés dans l'analyse cinématographique – les deux premières expressions, « plan intérieur », « filmé de trois quarts arrière », et « mouvements » donnent une description littéraire d'une scène de film, qui laisse imaginer sinon une scène, au moins une suite de plans, comme un film expérimental non-narratif : une représentation fragmentée de plusieurs images et de plusieurs lieux qui se

⁶³⁴ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 57.

⁶³⁵ Lorine Niedecker, *Louange du lieu et autres poèmes (1949-1970)*, op. cit., préf. par Abigail Lang, p. 23.

⁶³⁶ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 64 : Les vers sont séparés par des blancs, et sinon se placent dans la continuité sur la place, ainsi je ne suis pas ligne par ligne la place des vers.

superposent, un intérieur et un extérieur, des fleurs et une femme, les défaillances de la narration et de la représentation par l'image.

Il y a donc tout un contexte qui fait surgir le cinéma, qui le fait parcourir le livre à la fois explicitement et souterrainement, comme l'expression « ça tourne » le suggère. En d'autres termes, le matériau cinématographique se répartit. Certains passages citant des dialogues évoquent également le cinéma ou le théâtre sans employer directement leur vocabulaire :

On était en train de danser *Vous aimez danser* *Vous dansez bien*
Qui est-ce *Pourquoi tu le regardes* *Fous-le dehors ou je m'en charge*
moi-même *Je t'avais avertie* *Le prochain qui te touche je le démonte*
Sale pute *Sale petite pute*⁶³⁷

La première phrase est celle d'une narratrice, les deux suivantes sont prononcées par un homme inconnu qui s'intéresse à elle, et le reste par un homme jaloux et agressif, probablement le compagnon de la femme. Cette scène, produite principalement de paroles, se rapproche du théâtre ou d'un scénario. Ce type de scène courte revient encore à différentes reprises dans la première séquence du livre.

Si nous nous éloignons de l'idée stricte du dispositif de tournage, nous trouvons dans le poème des allusions cinématographiques à des films précis (*Théorème* et *Salò*⁶³⁸ de Pasolini), ou à des films parfois difficiles à identifier (« dans le film tous les musiciens fument⁶³⁹ »), et encore une description énigmatique qui dit « si on lit *L'Orestie* comme soubresauts / d'un matriarcat finissant / tout le film s'éclaire⁶⁴⁰ »). Nous trouvons des références à des cinéastes, Chantal Akerman en tant que personnage, Fassbinder en tant qu'acteur de *L'amour est plus froid que la mort* : « un pantalon moule les cuisses trop grasses / de Fassbinder qui fume / sans cesse il le gardera / tout le long du film⁶⁴¹ » ; la description évoque l'apparence typique de cette figure à la fois attirante et repoussante qu'était le réalisateur. Un moment peut encore rappeler son premier film, la phrase « La plupart des films de fiction commencent après l'heure de travail⁶⁴² », car elle souligne le fait que de nombreux de films de fiction, comme ce policier de Fassbinder, ne traitent pas de la vie quotidienne, ou du travail, mais représentent entre autres ce qui n'arrive pas au quotidien, pour offrir des aventures au spectateur, et pour montrer le réel par métaphore qui en révèle les traits qu'un documentaire ne pourrait pas montrer. Ou selon d'autres interprétations, ce film joue avec le genre de l'histoire policière⁶⁴³. Comme *À bout de*

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 53.

⁶⁴³ Laura MacMahon, « Imitation, Seriality, Cinema: Early Fassbinder and Godard », art. cit., p. 85.

souffle, en jouant ce jeu qui lui confère un aspect auto-réflexif, le film de Fassbinder se positionne aussi dans l'histoire du cinéma, réfléchit sur son usage du médium, ce médium caractérisé par la hantise à différents degrés.

Dans l'ensemble, la première partie « L'amour est plus froid que le lac » présente peu d'éléments textuels en référence au médium filmique. Ces éléments sont discrets mais font vivre la présence du médium, à la fois explicite et souterraine, et soutiennent le dispositif annoncé par la quatrième de couverture. Le poème comme caméra est une image très forte qui enclenche l'attention du lecteur, pour ensuite enchaîner sur d'autres métaphores. Ce dispositif sert aussi à réfléchir sur ce qui peut faire caméra dans un poème, comme le fait *Kodak* de Cendrars, ensuite renommé *Documentaire*, par rapport à la photographie. Même si la quatrième de couverture indique la métaphore du poème comme caméra, la métaphore reste partielle, bien d'autres types de références indiquent le cinéma, et tous ces éléments convergent vers un film du poème, en devenir, que le lecteur de l'œuvre ouverte doit constituer.

Ce qui se traduit dans cette première section est un certain fantasme de cinéma qui superpose des significations et des termes liés au cinéma, et des allusions à d'autres arts, tels que le théâtre, la photographie, la musique et les arts plastiques. L'importance centrale de l'art cinématographique, qui unifie l'ensemble, est soutenue par le rôle de souvenir-couverture du film de Fassbinder, et la métaphore par laquelle la poète décrit son trauma, « film sous un autre film⁶⁴⁴ ».

Cette hybridité est renforcée par l'inventaire des références du poème. À la fin du livre, figure une liste de personnes importantes appartenant à plusieurs époques et à différents domaines (littérature, musique, politique, photographie, cinéma), ainsi que de figures littéraires et mythologiques. Ces figures sont nommées en tant que personnages. Elles fonctionnent en tant que telles, sur un plan allégorique. Par exemple Alzheimer est indiqué dans la liste des personnages, alors que son nom n'est évoqué que dans « la maladie d'Alzheimer », ce qui établit un glissement de sens dans la fonction du complément du nom ; ou bien sa présence en tant que personnage est la personnification de la maladie – et comme les analyses précédentes l'ont montré, ce fonctionnement par glissements est typique du livre. Cette liste de « Personnages par ordre d'apparition⁶⁴⁵ » ; à la manière d'un générique de fin de film, énumère le nom des personnes (avec leur date de naissance) et des personnages. C'est le deuxième livre de la poète qui met un accent sur l'identification de ce qu'elle appelle des personnages : *L'Omelette rouge* se termine par une liste similaire. Au premier abord, au lieu

⁶⁴⁴ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 92.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 96.

d'unifier l'œuvre, ces « personnages » ajoutent à sa diversité et à son ouverture, à son appartenance à de multiples domaines, car il y a peu d'interactions entre eux. Ils contribuent plutôt à une hybridité référentielle. De cette multiplicité de références aux arts, pour le présent livre, la poète a élu le médium filmique, qui détermine ses jalons thématiques, qui oriente une part de ses références et de ses principes de composition, et qui fait agir les personnages comme des fantômes hantant le livre.

L'idée de montrer le poème « qui tourne » est donc centrale comme soubassement du poème, et le livre se complexifie d'autant plus vis-à-vis du cinéma, qu'il multiplie les références cinématographiques. De plus, l'idée du poème-film est à nouveau renforcée par l'invocation du médium filmique, à l'aide de trois éléments formels plus généraux du livre : la forme de « table de montage » de la partie « Syllabes précipités », les photogrammes de Fassbinder et la liste des personnages en fin de livre, qu'on vient d'évoquer.

2.2 « Ma table de montage – [...] mes yeux sur la page »

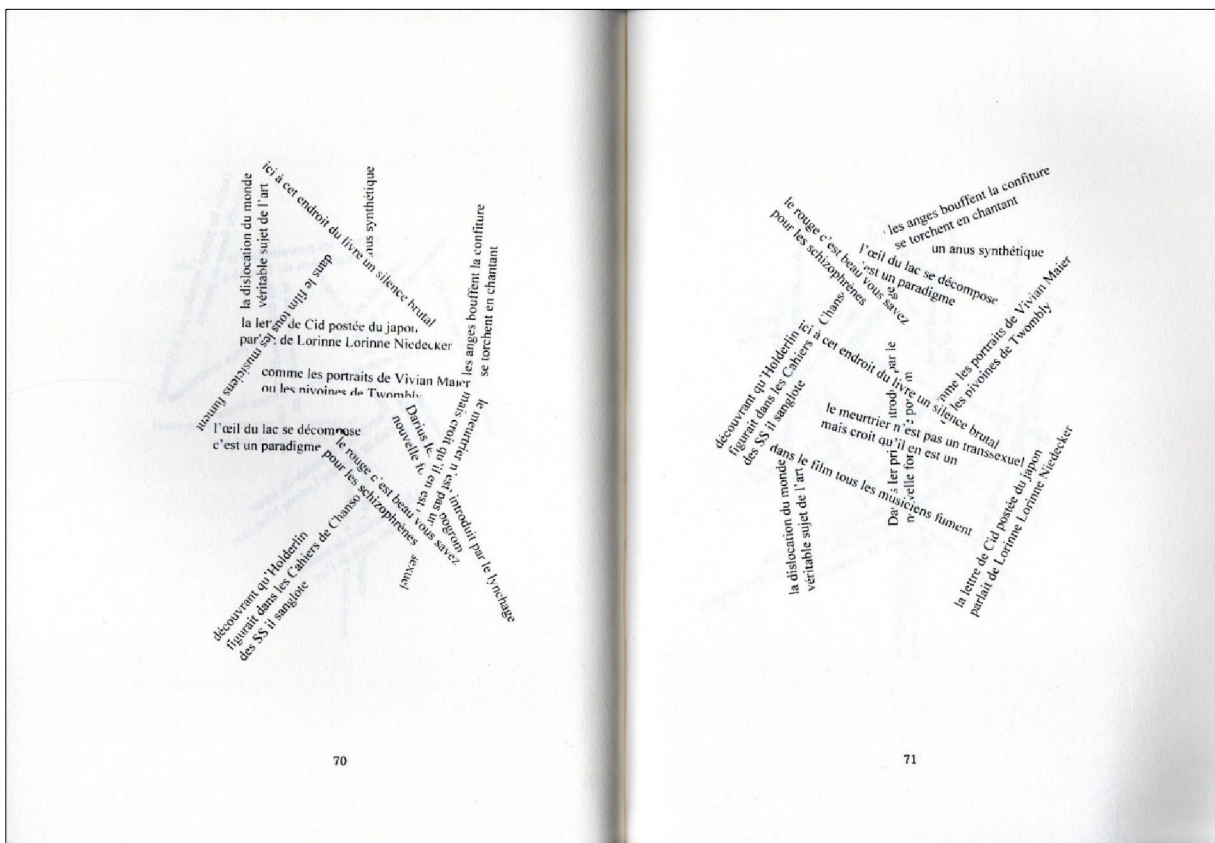
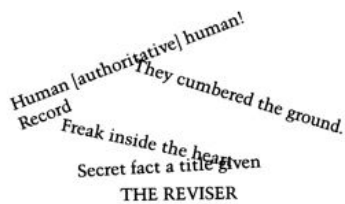


Figure XI. Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, Paris, P.O.L., 2016, p. 70-71.

Écrire, pour Liliane Giraudon, signifie parfois : faire du montage. Dans une discussion à la Maison de la poésie à la soirée « Poésie et film » le 13 octobre 2017, la poète désigne sa

composition poétique par cette métaphore : « Quand je fabrique un livre, ma table de montage est ma tête, mes mains, mes yeux sur la page. [...] Quand on veut faire succéder une phrase à une autre, c'est déjà du montage. Composer, savoir comment on va fabriquer un livre, et le monter⁶⁴⁶ ». La deuxième partie du livre rend perceptible cette métaphore opératoire (Fig. X).

« Syllabes précipitées » se compose de cinq pages, déployant des poèmes qui peuvent être lus comme des variantes les uns des autres. Ils sont constitués de phrases découpées, reprises de la partie « L'amour est plus froid que le lac », et qui sont disposées comme si elles avaient



été jetées sur la page, dans un ordre différent à chaque page. Ainsi, bien qu'elles soient prises dans un dispositif qui joue sur l'illisibilité, chacune des phrases devient lisible progressivement. Leur apparence rappelle les poèmes de la poète américaine Susan Howe, comme « Singularities 70 » (Fig. XI), autrice dont certaines œuvres sont traduites en français⁶⁴⁷ que Liliane Giraudon connaît certainement⁶⁴⁸. Au premier abord, il s'agit de poèmes

visuels constitués par la technique du *cut-up*, qui nous donne à voir la naissance aléatoire et mouvante du sens. Le poids des vers change : sur la page de gauche, on peut d'abord remarquer par exemple le vers « Lorinne Lorinne [sic] Niedecker⁶⁴⁹ », le prénom transformé de la poète le rend peut-être plus mélodieux avec le prolongement de la consonne, tandis que sur la page de droite « à cet endroit du livre un silence brutal⁶⁵⁰ » frappe le lecteur comme un coup.

Cette partie du livre peut aussi être lue comme compréhension littérale du terme de « table de montage » – notons qu'une table de montage de nos jours se présente bien différemment, avec des rouleaux sur lesquels on met la pellicule, la bande de l'image et du son séparément (et pour le numérique, nous pouvons encore moins parler de table). L'analogie se présente avec le

⁶⁴⁶ Soirée poésie et film à la Maison de la poésie, le 13 octobre 2017, l'enregistrement audio de la discussion est accessible en ligne : <https://remue.net/ecouter-rencontre-poesie-et-film-a-la-maison-de-la-poesie-de-paris-13-octobre>, consulté le 20 octobre 2019.

⁶⁴⁷ Dans l'ordre de la parution et avec la date des traductions : *Marginalia de Melville* (1997) et *Deux et* (1998), traduits par Bernard Rival et Bénédicte Vilgrain, *Thorow / Héliopathie* (2002), traduit par Bernard Rival, et récemment *Mon Emily Dickinson* (2017) et *La Marque de naissance* (2019), traduits par Antoine Cazé.

⁶⁴⁸ Elle met en exergue de *La Poétesse. Homobiographie* (Paris, P.O.L., 2009) une citation de Susan Howe. Son livre *Madame Himself* (Paris, P.O.L., 2013) commence également par une référence à la poète américaine. (*Ibid.*, p. 9.)

⁶⁴⁹ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 70.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 71.

moment d'assemblage des morceaux de pellicule que la monteuse (ce travail est souvent pratiqué par des femmes) éclaire et colle ensemble dans *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov où les morceaux de pellicule sont montrés découpés et en train d'être assemblés⁶⁵¹. Ici, les phrases disposées sur la page sont à l'état de préparation, avant d'être collées l'une après l'autre comme les bouts de pellicule pendant le montage. Un vers l'annonce en amont :

l'ordre des mots est libre
celui des lacs aléatoire⁶⁵².

Le mot « lacs » a un double sens, désignant à la fois une étendue d'eau (au pluriel) et un piège (au singulier), ou encore le lacet d'un lacs d'amour. Si l'ordre « des lacs » est « aléatoire », on peut facilement y être piégé, que ce soit une corde de chasse ou une promesse d'amour – les deux vers figurent le nœud, l'entrelac, comme lacs d'amour, divisé en deux, au lieu de former une sorte de symbole d'infini. La disposition des vers invite à les voir autrement que dans une disposition linéaire, à établir soi-même un ordre de lecture.

Tout d'abord le terme de montage décrit l'assemblage des morceaux de pellicule⁶⁵³, ensuite, progressivement, il désigne les modes d'assemblage qui renvoient plus précisément aux théories du montage des cinéastes d'avant-garde russes. Le montage au cinéma peut servir à créer une continuité comme une rupture, un parallèle comme une opposition, entre les images entre elles, et entre la bande son et les images. Pour donner un exemple, un raccord qui enfreint la règle de raccorder deux plans avec une différence de moins de 180° peut être très significatif au cinéma – comme il l'est chez Ozu, pour marquer les oppositions générationnelles – mais ne ferait aucun sens en poésie. C'est pour cela qu'il est plutôt question d'une métaphore, et d'un fantasme très productif de cinéma qui cherche à approcher le livre du film, mais seulement dans une certaine mesure.

Il arrive pourtant que les poètes établissent une analogie entre leur écriture et cette technique cinématographique, notamment les poètes modernistes et objectivistes américains. Ainsi Ezra Pound « mett[ait] en opposition des images afin d'arriver à un seul thème englobant⁶⁵⁴ », comme le dit Charles Bernstein. Pour Louis Zukofsky, comme l'indique Benoît Turquety, le cinéma « fonctionn[e] » « au cœur de [sa] poésie [et de celle de Pound] », et le

⁶⁵¹ Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (Celovek kinoapparatom), 35 mm, NB, muet, URSS, VUFKU, 1929 : 00:21:52-00:23:24.

⁶⁵² Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 35.

⁶⁵³ Son premier usage cinématographique indiqué par le Trésor de la langue française se trouve dans *Le petit traité de cinématographe* d'Ernest Coustet, en 1914.

⁶⁵⁴ Charles Bernstein, « Subject: Re:reading Pound To: Multiple recipients of list POETICS », en ligne : <http://writing.upenn.edu/epc/authors/bernstein/essays/poundbern.html>, consulté le 23 octobre 2019. L'original : « the use of contrasting images toward the goal of one unifying theme ».

montage plus précisément « offr[e] au poète l'exemple d'un mode de développement interne au poème qui ne serait pas (d'emblée) narratif⁶⁵⁵ ». Giraudon ne théorise pas son travail à ce point, mais se saisit de la métaphore, qui fonctionne en dehors du cinéma, et crée de cette manière un long poème non narratif. Ainsi « Syllabes précipitées » peut être vu comme une interprétation de la partie précédente, si nous considérons que cette partie donne à voir le processus de composition de la première. Les passages en caractère romans sont typographiquement et sémantiquement marqués par la discontinuité ; les passages en italiques sont comme de petites scènes insérées par montage, dans la page.

Si en poésie le montage produit le caractère non narratif, il est souvent vu comme source d'hétérogénéité. Pour Giraudon, il a aussi cette qualité. Cela se traduit dans un trait de la première séquence du livre : les vers libres dispersés sur la page sont régulièrement interrompus par des passages en italiques avec une autre disposition de vers, des vers séparés par des blancs formant une continuité d'un bloc.

En ce sens, on peut considérer cette partie de « Syllabes précipitées » comme un modèle de composition du poème, qui sort du chaos pour trouver un ordre relatif, par assemblage. Giraudon fait signe vers la pratique du montage comme processus d'ensemble de composition du livre :

le désordre sur ma table
que je mange ou que j'écrive
un parfait accord avec celui de ma pensée⁶⁵⁶

Elle y parvient, comme la référence principale du livre l'annonce, à la manière de Fassbinder qui, lui, fait semblant de faire un film de Godard, comme Godard fait semblant de faire un film noir⁶⁵⁷. Comme Laura MacMahon l'écrit, le spectateur de Godard est averti de ce jeu : dans *À bout de souffle*, Michel « joue consciemment dans deux sens bien distincts – en tant que gangster et pour le spectateur⁶⁵⁸ ». Cette imitation productive est essentielle aussi pour le film du réalisateur allemand qui questionne à son tour l'imitation⁶⁵⁹ ; cependant chez lui, l'humour est remplacé par une froideur critique, ce qui caractérise également l'écriture de Giraudon.

⁶⁵⁵ Benoît Turquety, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 265.

⁶⁵⁶ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 15.

⁶⁵⁷ Laura MacMahon, « Imitation, Seriality, Cinema. Early Fassbinder and Godard », art. cit., p. 85.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 84 : « Michel is self-consciously performing in two clear senses – as a gangster and for the viewer. »

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 85 : « The ending of *Love is Colder than Death* similarly problematizes imitation, interrupting any sense of a strict adherence to the codes of film noir. »

Véritable séquence de poèmes sur la *page* de montage, « Syllabes précipitées » occupe une place importante dans le livre parce qu'elle est métatextuelle, elle rend visible la réflexion de la poète sur le médium filmique et sur le rapport de celui-là à la poésie. À un moment de la séquence précédente, la poète cherche à spécifier l'analogie, en utilisant le terme très précis de « montage à contrepoint », et par ce geste, elle essaie de dépasser la métaphore du montage :

simples fruits d'une constellation

montage à contrepoint
tous les corps imbriqués occasions
de l'intrigue souples toujours
mais non réconciliés des soupirs
quelques mots mais jamais
une phrase entière ni un cri⁶⁶⁰

Comme le texte nomme un type de montage précis, « montage à contrepoint », appelé aussi « montage à distance », les lecteurs sont invités à lire la phrase à travers cette technique.

La notion du « montage à contrepoint » n'est pas une pure invention poétique. Elle existe au cinéma. Le cinéaste arménien Artavazd Péléchian la définit ainsi :

le montage à la Koulechov, ce serait un coup de canon suivi de l'explosion. Le montage à distance, ce serait une réaction en chaîne. Mais il y a quelque chose dans le montage à distance qui va plus loin qu'une explosion atomique, c'est la rétroaction, l'effet de retour qui boucle la séquence ou le film sur lui-même. Flux et reflux. [...] Personne n'a encore fait de montage avec des images qui n'existent pas. C'est un peu ce que j'essaye de faire dans l'architecture de mes films : rendre visible au spectateur des images qui n'y sont pas. [...] La possibilité qu'une image non réelle apparaisse, c'est ce qui fait le mystère du montage à distance⁶⁶¹.

Le réalisateur arménien ne figure pas parmi les personnages du livre, mais par le motif de l'image inexistante qui surgit d'un coup, il aurait tout à fait pu y trouver sa place. Que la poète le connaisse ou non, le recours à Péléchian enrichit la lecture du livre. Giraudon cherche justement des images pour son film intérieur, virtuel, d'un événement dans le passé dont elle reste le seul témoin (et victime), et ces images sont « non réelle[s] » mais qui surgissent du livre pendant et après la lecture.

Dans cette perspective, le/la lecteur-riche est invité-e à regarder les lieux de coupe et d'assemblage qui produisent une distance entre les éléments associés. Chez Giraudon, le vers scinde souvent la phrase, sans correspondre à des unités syntaxiques. La disposition des vers sur la page renforce cet effet par le travail du décalage : le troisième, le cinquième et le septième vers étant au même niveau et le quatrième et le sixième vers décalés par rapport à ceux-là. Dans ces derniers, les adverbes de sens opposés, placés en fin de vers, se répondent : « toujours »,

⁶⁶⁰ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 54.

⁶⁶¹ Cité par François Niney, « Le temps retourné », p. 63, in Claire Déniel, Marguerite Vappereau, *Artavazd Péléchian. Une symphonie du monde*, Yellow Now, Crisnée, 2016. L'original : Artavazd Péléchian, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », *Trafic*, n° 2, printemps 1992.

« jamais ». Le terme de « montage à contrepoint » annonce une composition par montage, et à partir du vers suivant, cela se manifeste pleinement. Par le manque de ponctuation, l'adjectif « souples » peut tout aussi bien se référer à « corps » qu'à « des soupirs » ; le participe « non réconciliés » réfère à « corps » et « soupirs ». C'est un exemple de ce que le texte annonce par « tous les corps imbriqués ». Cette imbrication est aussi montrée par la disposition des vers spatialisés, qui sont intercalés. Le décalage peut également figurer, dans l'ordre du continu auquel le poème est soumis, le sens musical de contrepoint, comme superposition des lignes mélodiques, dans une écriture polyphonique – mais cette métaphore possible nous mène loin du médium filmique.

À côté de « la table de montage », « Syllabes précipitées » offre une autre mode d'appréhension de la partie : cette séquence de poèmes est la figuration des images manquantes. « Syllabes précipitées » commence par une citation en exergue du peintre Fernand Deligny : « *Il faut que le canevas soit grossier, et surtout n'oubliez pas les trous. S'il n'y a pas de trous, où voulez-vous que les images se posent, par où voulez-vous qu'elles arrivent*⁶⁶² ? » C'est ce qui est illustré par ces cinq poèmes en forme de jeu de Mikado, pleins de trous de mémoire, de connaissance et d'expression. De la même manière que les trous du poème, les espaces blancs de la troisième partie font appel aux images, en accord avec le « montage à distance » d'Artavazd Péléchian. Ce motif de la séquence métatextuelle nous conduit directement à la séquence III, « Une mauvaise fois pour toutes ». Il s'y établit un rapport plus précis au cinéma, par référence au film de Fassbinder qui donne son titre au film virtuel du livre : on y trouve les photogrammes du film réel, qui provoquent les images du film construit d'après les souvenirs, invoquées par les mots. Ces photogrammes sont positionnés sur la page de gauche, en haut du texte, tandis que le texte continue sur la page droite, et laisse à chaque fois subsister du blanc, souvent de taille égale aux photogrammes, destiné à une image qui pourrait occuper ce blanc. Les trous du poème, les blancs situés en regard des images, forment-ils l'écran destiné au film du poème ?

2.3 Les images manquantes d'un film fantôme

Des trois sections du livre, la dernière est la plus facile d'accès. Dans cette partie en prose, trois fils importants se tissent : la genèse du livre, le film de Fassbinder en *ekphrasis* et en photogrammes, et une histoire traumatique présentée par le « film » du poème.

⁶⁶² Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 67. En italiques dans l'original.

Après une citation de Lacan en exergue sur la guérison annoncée par la remémoration⁶⁶³, cette section du livre commence par un récit de rêve dans lequel « un titre a été donné » à la poète pour écrire un livre. Le texte avance en parallèle aux photogrammes du film de Fassbinder, posés toujours dans la partie supérieure de la page de gauche de chaque double page. Ce film, qu'on pourrait appeler le film apparent – car c'est ce qui est annoncé dès le début –, est donc cité d'abord par les images, qui se posent dans l'ordre chronologique. L'intrigue n'est résumée que plus tard dans la section. Le récit du film entre dans le texte par une scène – non représentée par les photogrammes – qui apparaît en rêve au sujet, et quelques pages plus loin, film et livre seront liés par leur titre.

Cette partie est caractérisée par l'entrecroisement de plusieurs strates de la réalité qui communiquent entre elles : le rêve, le film, le souvenir et le déroulement du livre qu'on est en train de lire.

La présence de la description du rêve et des photogrammes en parallèle sur la page, attribue un caractère onirique aux images, comme si c'étaient celles qui venaient du rêve. Cinéma et rêve sont en effet souvent comparés dans la théorie psychanalytique du cinéma. Comme Jean-Louis Baudry le développe dans son article intitulé « Le dispositif », le rêve et le film produisent de la même manière « une impression de réalité⁶⁶⁴ » sur le sujet. Comme l'auteur le fait remarquer, Freud voyait le rêve en tant que projection, ce que le film vu en rêve, véhiculé dans le livre de Giraudon peut figurer encore plus :

Le rêve, dit aussi Freud, est une projection et, dans le contexte où il l'emploie, le terme de projection évoque à la fois l'usage analytique de mécanisme de défense consistant à renvoyer et attribuer à l'extérieur les représentations et les affects que le sujet refuse de reconnaître pour siens ; et un usage sensiblement cinématographique puisqu'il s'agit bien d'images qui, projetées, reviennent au sujet comme un réel perçu de l'extérieur⁶⁶⁵.

Si le rêve est un « mécanisme de défense », le film de Fassbinder fonctionne de la même manière pour le livre : il est présent comme exemple filmique, mais principalement pour donner lieu à un film sous-jacent. À la manière d'un souvenir-écran, il est essentiel au livre, car c'est le modèle de ce médium bien précis qui permet à la poète de retravailler un souvenir, couvert par le film, qui était resté refoulé pendant près de soixante ans. Le titre « Une mauvaise fois pour toutes » peut être compris de deux façons, soit en tant qu'événement originaire qui détermine la suite de la vie de la personne, cette « mauvaise foi » ouvrant la voie des suivantes,

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 75 : « On ne guérit pas parce qu'on se remémore. On se remémore parce qu'on guérit. » Jacques Lacan ». Au-delà de la signification, le nom de Lacan est présent en tant que signifiant, avec ses qualités poétiques : il rappelle deux motifs du livre, « lac » et « lacune ».

⁶⁶⁴ Jean-Louis Baudry, « Le dispositif », *Communications*, n° 23, « Psychanalyse et cinéma », dir. Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz, 1975, p. 61.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 66.

hantant toutes les fois suivantes ; soit, comme le livre abouti qui arrivera à en finir avec le souvenir, et une fois pour toutes, après de nombreux moments où l'énonciatrice revit l'événement traumatique, pourra enfin en affirmer les douleurs.

Le rêve est circulaire, il revient plusieurs fois dans la troisième partie⁶⁶⁶. Dans ce rêve, il est tout d'abord question d'écriture, du livre même, et c'est au fur et à mesure que la raison de l'écriture s'éclaire, c'est-à-dire le souvenir du trauma, qui est le déclencheur véritable de l'écriture sans que le sujet l'identifie tout de suite en tant que tel. Le trauma est tout de même toujours présent : « le bruit du vent dans les arbres⁶⁶⁷ » qui est le souvenir sonore que l'énonciatrice lie à cet événement, à lui seul, suffit à l'évoquer pour elle. Le « bruit du vent » est le souvenir-couverture du trauma, détail marginal par rapport aux faits, mais qui rappelle le drame pour la poète, et que le texte résume ainsi : « Il aime et engrosse l'héroïne dans une carrière. [...] L'avortement était un crime, encore enfant se débarrassant de son propre enfant ruisselait doublement dans du crime⁶⁶⁸ ».

Le rêve approche le souvenir traumatique par le biais d'un autre souvenir, celui du film qui donne le titre du livre. En parallèle, l'écriture en rêve est présentée par une métaphore de projection, selon laquelle l'autrice travaille selon la « dictée nocturne », et elle-même devient fantôme.

Avec la dictée nocturne du titre trafiqué, j'étais entrée dans une nouvelle étape de l'écrire. Comme si je n'étais plus moi-même le sujet de l'action. Écrire devenait une action autre. Charriée par une autre. Sorte de corps fantôme branché, éclairé par un projecteur latéral. Pas auteur. Pas poète. Plutôt « acolyte », celui, celle qui accompagne en vue de suivre, d'assister. [...] Auxiliaire, partenaire ou double, elle retrouve le poème comme le film après une longue absence⁶⁶⁹.

À la manière dont fonctionne le « montage à contrepoint » d'Artavazd Péléchian qui fait surgir des images inexistantes, ce passage à chaque lecture me rappelle deux images du docteur Mabuse de Fritz Lang, dans *Le Testament du docteur Mabuse* (1933). La première image, c'est le corps de Mabuse, à l'hôpital psychiatrique, muet, en train d'écrire, sans cesse le projet de crimes à venir. La deuxième image, c'est une installation qui remplace le corps de Mabuse : dans la scène où la voix de Mabuse menace le personnage principal et son amante, et cette voix provient d'un haut-parleur caché par un rideau, et le corps est un mannequin de carton, qui projette une ombre. Les détails et l'ambiance du texte (l'idée du crime avec « trafiqué » et « acolyte », la représentation du corps en tant que « corps fantôme branché ») font émerger des images dans la mémoire qui complexifient la lecture. Avec l'idée de la dictée, l'acolyte n'est

⁶⁶⁶ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., p. 49, 78, 80.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 86.

pas seulement lié à Mabuse donnant ses ordres et transcrivant les crimes qu'il crée, mais la poète donne aussi une représentation de son écriture qui retrouve la théorie poétique de Jack Spicer. La différence se trouve pourtant dans le fait que cette répartition du travail est poussée à l'extrême, dans laquelle la poète du livre devient un fantôme tandis que chez Spicer, il est vivant, bien qu'il communique avec des spectres. Ainsi, contrairement à la position du sujet d'*Argento Series*, l'énonciatrice s'identifie à ce qui hante le poème, l'événement et l'homme fantômes.

Cette transformation est proche de ce que Cathy Caruth dit d'une étape de l'expérience traumatique, qui implique que la personne traumatisée est tourmentée par l'idée de la mort, y compris le suicide. Pour Cathy Caruth, il s'agit « [d']une oscillation entre le moment critique de la mort et la crise complémentaire de la vie : entre le récit du caractère insoutenable d'un événement et celui du caractère insoutenable de sa perpétuation⁶⁷⁰ ». C'est sous cet angle que le sujet regarde son corps, entre vie et mort :

[...] l'héroïne désormais habitant dans un corps semi-mort et ne survivant un temps que dans l'usage effréné du sexe et des livres. [...] Je peux le dire, c'est sur ce drame que sont construites mes forces, les pages de ce qui précède, film sous un autre film, récitatif barré par un lac, d'autres personnages. [...] Ce sont les silences entre les mots qui sont devenus les lieux d'un autre casting. Un autre film⁶⁷¹.

L'événement traumatique est déterminant pour son travail d'écrivain et sa vie amoureuse. Après que le rêve de l'écriture a annoncé un film, celui de Fassbinder, sous ce souvenir-écran, la poète retrouve un film sous-jacent, un film qui pourrait être qualifié de fantomal.

À la manière du montage à contrepoint, le film fantôme s'insère dans les blancs qui séparent d'une part, les photogrammes de Fassbinder entre eux, sur chaque page de droite ; d'autre part, les photogrammes et le texte du poème, qui avancent en parallèle. Cette technique de montage, qui opère avec l'ellipse, ouvre un espace de projection aux images du trauma.

Le film est fantomal, car il consiste à dépeindre et faire ressurgir le passé dans une forme de présent : « Ainsi, dans un tourbillon quelque chose apparaît. Le poème place sa caméra et il filme. Pas restauration ni restitution. Une forme de prolongation peut-être. Tenter de ramener à la lumière les images ensevelies (corps d'un homme de trente ans – j'en ai quinze – non revu⁶⁷²) ». Ces prises de vue ont lieu pendant la remémoration.

⁶⁷⁰ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, op. cit., p. 7 : « At the core of these stories, I would suggest, is thus a kind of double telling, the oscillation between a crisis of death and the correlative crisis of life: between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival. »

⁶⁷¹ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, op. cit., 91-93.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 89.

La métaphore du poème en tant que caméra transpose les images en mots, et le film doit être construit par nous, pendant la lecture. Pourtant, certains mots sont en eux-mêmes spectraux, en établissant un lien entre poème et vie :

Entre fiction et réalité, littérature et document (les noms propres ont presque tous existé, leur beauté, comme leur force lexicale tient au fait qu'ils ne sont pas des mots mais des fantômes de mots), le poème a pu mettre sa machinerie en action grâce à une amnésie essentielle. Tout ce que nous touchons vient du passé et donne accès à la mort⁶⁷³.

Le poème peut s'écrire grâce à l'oubli – dont fait partie le souvenir-écran – mais finalement ce qu'il écrit revient aux faits. Les « fantômes de mots » sont tels, car ces noms propres évoquent indéniablement leurs propriétaires, qui ne sont plus vivants : l'auteur du crime, d'un côté, le réalisateur du film, de l'autre. Le texte fait revivre le passé, en lui donnant la voix, et ainsi la mort, celle de l'homme et celle de l'amour, regagne vie dans le texte pour mourir définitivement. Les lacunes et les images surgissantes sont fondamentales. Giraudon met en effet l'accent sur l'idée que « la forme d'un film repose aussi sur les scènes qui n'ont pas été filmées et qui doublent celles qui l'ont été ». Cet énoncé est d'autant plus vrai quand on l'applique non plus au film du réalisateur allemand, mais à celui que la poète fait apparaître dans son livre, par le montage à contrepoint.

Le texte met en lumière un processus : le souvenir est évoqué circulairement, à plusieurs reprises, tel que le rêve de l'écriture du livre pour le sujet, de son état lointain, incertain ; les détails recueillis petit à petit se concrétisent de plus en plus. L'écriture a toujours lieu avec la présence du trauma, dont le sujet traumatisé ne peut pas se libérer. Enfin, le moment où le film et le récit personnel se joignent s'éclaire seulement rétrospectivement.

Dans le résumé de l'intrigue du film, le nom du personnage masculin dénoncé par Johanna sera remplacé par le nom de Georges. Cet homme pourrait être non un personnage de Fassbinder, mais celui dont le film fantôme parle, il pourrait être arrivé, comme un nom fantôme, par un « oubli de nom propre », qui témoigne chez Freud d'un oubli plus important, un refoulement. Mais la chose refoulée n'est plus l'histoire personnelle, qui devient visible avec l'oubli du nom du personnage.

Nommer le fantôme, l'homme, permet de le saisir. Le dernier photogramme représente en très gros plan les yeux de Bruno mort. L'autre homme est mort aussi depuis longtemps, comme le premier amour, et à travers l'image de Bruno, il est figuré comme enfin dénoncé, et mort. En tant que fantôme dans le souvenir, il reçoit un corps sous forme d'image, par le photogramme de Fassbinder, et cette image en fait un objet, saisissable et mort – elle ne bouge pas. C'est le

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 87.

travail qui a permis de réduire la souffrance, et de dire : « L'expérience est dans les doigts et dans la tête. Le cœur n'a pas d'expérience⁶⁷⁴. » Avec de l'ironie, la chose est réglée « [u]ne mauvaise fois pour toutes », comme l'indiquait le titre de la troisième partie du livre.

Le livre montre l'évolution du travail de deuil qui cherche à dépasser le trauma, et la poète en arrive à prendre de la distance par rapport au souvenir, séparer la figure de la poète et l'œuvre, comme l'avait annoncé la citation de Keith Waldrop : « *Derrière le poème il n'y a pas d'état psychologique, car une fois le poème écrit, le poète est mort*⁶⁷⁵. »

En somme, nous pouvons voir que le film de Fassbinder a accompagné la création dès l'apparition du titre en rêve en une sorte de déclencheur de son travail : en ajoutant un aspect onirique et spectral dans le livre par les photogrammes, en servant de souvenir-écran pour pouvoir ainsi révéler le film sous-jacent, et en construisant un dispositif riche pour le poème. Comme dans le cas de Killian, le film a un usage thérapeutique.

Le livre se construit donc en trois strates : un poème parsemé d'allusions cinématographiques, qui constitue une sorte de jeu avec l'écriture filmique ; une partie composée de poèmes visuels qui modélisent la méthode de composition du poème précédent et donnent un mode d'emploi au livre, son soubassement esthétique ; et une partie narrative qui, en appliquant le film apparent par les photogrammes, fait ressurgir un film fantôme, geste qui permet d'accomplir le travail de deuil, en transformant le fantôme en image, ainsi matérialisée, projetée sur la page. L'image est à la fois saisissable et insaisissable, mais elle imprime cette chose spectrale sur la page, qu'est un visage donné à l'homme, l'un des fantômes du livre. La mémoire d'un film pendant longtemps fantomal devient ainsi une mémoire incarnée, imprimée.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 9. Citation en italiques dans le livre.

Conclusion : fantômes filmiques et poèmes du trauma

Argento Series et *L'amour est plus froid que le lac* se servent également de films de fiction pour arriver à faire le travail du deuil et le travail du trauma et de la remémoration.

L'intrigue des films peut apparaître dans les œuvres, mais elle n'est pas centrale. Chez Kevin Killian, des motifs des films de Dario Argento sont recyclés dans les poèmes, en tant que métaphores pour le sida ; chez Liliane Giraudon, même si deux passages discutent le récit du film de Rainer W. Fassbinder, celui-là sert principalement de souvenir-écran pour le film sous-jacent, fantomal. À part les films, les réalisateurs représentent une valeur intellectuelle, un compagnon de route dans ce travail : Killian voit Argento comme un complice, Fassbinder devient l'un des personnages du livre de Giraudon. De manière générale, leur esthétique respective correspond à celles des deux poètes.

Pour les deux auteurs, ces films de fiction donnent un moyen d'écrire le trauma, avec la figure du fantôme, qui intervient différemment dans les deux textes. Pour Killian, il s'agit de la dictée poétique d'après Jack Spicer, avec les voix d'amis et la voix du cinéma ; pour Giraudon, l'énonciatrice devient elle-même fantôme pendant la dictée (par une voix, en rêve), et elle saisit le fantôme, lui donne un visage par le recours au film de Fassbinder, indispensable à la guérison. Ce sont des livres hantés, et la présence des fantômes en arrive à créer une esthétique du spectral, naturellement lié au médium filmique dans les deux livres, qui permettent de donner une forme poétique au trauma. Les livres mettent en lumière le travail de deuil, en passant par ses différentes étapes selon Freud. L'« autodépréciation pénible du mélancolique⁶⁷⁶ » va jusqu'à l'idée de sa propre mort⁶⁷⁷. En effet, comme pour la mélancolie, il s'agit d'une perte, d'« une perte de son moi⁶⁷⁸ » dans le deuil, qui finalement « porte le moi à renoncer à l'objet, en le déclarant mort et en offrant au moi le bénéfice de rester en vie⁶⁷⁹ ».

⁶⁷⁶ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, trad. Aline Weil, Paris, Payot et Rivages, 2011 [1917] p. 52.

⁶⁷⁷ Liliane Giraudon, *L'amour est plus froid que le lac*, *op. cit.*, p. 88 : « Comment survivre à l'amour mort. » Kevin Killian, *Argento Series*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁷⁸ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 74.

**CHAPITRE IV. LE SUJET POÉTIQUE EN ACTRICE : CÉCILE MAINARDI,
CAROLINE DUBOIS ET THALIA FIELD**

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que certains personnages filmiques jouaient un rôle fondamental dans le livre étudié. C'était le cas du tueur en série dans *Argento Series*. Les personnages peuvent en effet constituer un élément central dans une poétique filmique. Le présent chapitre aurait pu porter sur les figures de cinéma en général, mais le type de l'actrice est plus particulièrement saillant, comme objet de désir et comme double. En effet, pour les poètes étudiés ici, Cécile Mainardi, Caroline Dubois et Thalia Field, cette figure condense des questions de représentations féminines et du statut du sujet poétique qui se présentent dans des contextes différents selon les autrices : la perception cinématographique chez Mainardi, des fantasmes, des projections chez Dubois, la représentation des femmes dans le cinéma muet chez Field. Nous allons examiner comment ces poétiques filmiques sont fondées autour des figures d'actrice et comment celles-ci permettent aux poètes d'examiner des questions de composition et de représentation.

L'expression de « sujet poétique » sera utilisée comme terme général dans ce chapitre pour désigner l'énonciatrice des poèmes, distincte du sujet social des autrices, celles-ci se projetant et se diffractant dans des figures d'actrices. Dans le cas de Cécile Mainardi, il nous semble judicieux d'introduire le terme plus restreint du « sujet lyrique », faisant référence à la plus grande importance de l'expression et à la création d'un double poétique dans les œuvres.

Chez Cécile Mainardi, la perception filmique est présente dès le début de l'œuvre ; puis la figure de l'« actrisme », forgée par contraction des mots « actrice » et « artiste » apparaît dans *Je suis une grande actrisme* (2007). C'est une *persona* qui résume les questionnements de la poète, autour des thèmes de la métamorphose, de la plasticité, et qui exprime les tensions qui parcourent son travail.

Chez Caroline Dubois, dans *c'est toi le business* (2005) et *comment ça je dis pas dors* (2009), le sujet poétique se présente sur une sorte de scène fictive, et se projette dans différents rôles cinématographiques, animant ainsi tout un corpus de films.

Ululu. Clown Shrapnel (2007) de Thalia Field quant à lui se situe aux frontières de plusieurs genres littéraires. L'autrice opère la fusion de plusieurs arts dans la forme du livre dont font partie le dessin, l'opéra et le cinéma. Le personnage qui donne son titre au livre, Ululu, unit les avatars de la figure de Lulu au théâtre et au cinéma, avec d'autres figures féminines présentées dans les arts contemporains. Ululu, en tant que figure d'actrice, est à la fois le double de la poète et l'incarnation de l'œuvre, qu'elle a induite.

1. Cécile Mainardi : L'épanchement du cinéma dans la poésie

Dès son troisième livre, *La forêt de Porphyre* (1999), l'œuvre de Cécile Mainardi est marquée par un intérêt pour le cinéma et le médium filmique. Pourtant sa cinéphilie est différente de celle des poètes étudiés dans le chapitre précédent : elle ne se présente pas dans la multiplicité des œuvres citées (comme le fait Kevin Killian) ou dans la constitution d'un ensemble de références par lesquelles une situation politique et culturelle se dessine (comme chez Liliane Giraudon), mais dans une sorte d'épanchement du cinéma dans la poésie. Le médium filmique modèle la perception, les poèmes s'appuient de temps en temps sur des références cinématographiques – peu nombreuses, mais signifiantes –, et le sujet lyrique revêt la figure de « l'actrice⁶⁸⁰ ».

L'« épanchement du songe dans la vie réelle⁶⁸¹ » est une expression de Gérard de Nerval dans *Aurélia* (1855). C'est ainsi que le narrateur du récit décrit son expérience du monde, quand après la mort d'une femme qu'il vénérât, il attend la mort en guettant des présages, et que ses rêves prennent un rôle de plus en plus grand dans sa vie pour arriver au moment où il se dit : « Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien⁶⁸². » Mais finalement, il voit l'erreur et le danger de cette idée, et qualifie le monde des rêves de « monde d'illusions⁶⁸³ ». Le cinéma est aussi un monde d'illusions qui intervient d'une manière semblable au rêve nervalien, dans la poésie de Cécile Mainardi. La métaphore est d'autant plus opératoire chez elle que la mention du cinéma est souvent accompagnée du rêve.

Comme une expression de *Rose activité mortelle* (2012) nous l'apprend, pour la poète, le cinéma est de « la vitesse glacée⁶⁸⁴ ». La raison pour laquelle ce médium est au cœur de son travail se trouve dans les correspondances entre sa poétique et le médium filmique : le mouvement et la vitesse. À partir de son premier livre, *Grièvement* (1992), la poète écrit des poèmes sans titre, en vers libre ou en prose, qui se composent en séquences continues ou en parties. Le plus souvent, séquences, parties, ou livres entiers présentent une unité thématique et formelle. C'est par exemple le cas dans *La Blondeur* (2006) ou dans *L'Immaculé conceptuel. Deuxième blondeur* (2010) qui constitue sa suite. À partir de *La forêt de Porphyre* (1999), les textes de Mainardi sont caractérisés par l'amplitude syntaxique et par l'abondance de certains signes de ponctuation comme le trait d'union (qui sert souvent à construire de longs mots

⁶⁸⁰ L'« actrice » est une figure du sujet poétique, présente dans *Je suis une grande actrice*, dont le texte est repris dans *Rose activité mortelle*.

⁶⁸¹ Gérard de Nerval, *Œuvres*, Tome I, Paris, Garnier, 1966, p. 720.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 823.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 824.

⁶⁸⁴ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, Paris, Flammarion, 2012, p. 15.

composés), la barre oblique et la virgule, pour indiquer typographiquement le nombre d'images et d'idées en prolifération. Comme Jean-François Puff l'écrit dans son analyse, les poèmes en prose du début de *Rose activité mortelle*, sont rendus dynamiques par leur syntaxe :

la composition syntaxique que rend visible la ponctuation, en ce qu'elle détermine de rapports de durée, est ce qui permet le modelé subtil du poème, ce qui en gouverne, à l'estime, le mouvement. Les poèmes d'une seule phrase, assez rares, sont placés de manière privilégiée au début du recueil : ils rendent manifeste une dynamique de lecture, dans laquelle les points des poèmes composés de plusieurs phrases doivent être conçus non comme des arrêts mais comme des rejaillissements du cours de la parole ; et les barres obliques auxquelles la poète a souvent recours, qui manifestent la quasi équivalence de certaines expressions, les hypothèses de l'expérience en cours⁶⁸⁵.

Dans la poésie de Mainardi, l'idée de la continuité apparaît de manière privilégiée dans les métaphores relevant du domaine du cinéma, telles que « le capitaine du livre ne peut pas mourir sinon le film du livre s'arrête⁶⁸⁶ » ou « le full film de sa diction⁶⁸⁷ ». Le mot « film » dans ces expressions implique l'enregistrement ou la projection comme ce qui conserve cette continuité, sous forme d'images et de son.

Les allusions au cinéma et les figures poétiques formées avec des notions cinématographiques sont relativement complexes. Il peut s'agir de considérations générales sur le médium qui sont en elles-mêmes faciles à saisir mais que leur situation dans le poème rend plus complexes. Ces allusions peuvent aussi renvoyer à la pratique du visionnage et du filmage comme chose quotidienne. C'est ainsi qu'apparaît l'expérience de la salle de cinéma : « Au cinéma ça tremble de tous les côtés en dolby stéréo⁶⁸⁸ » ; ou le visionnage de vidéos sur Internet : « Vous pourrez passer à la vidéo / dans cinq, quatre, trois, deux, une seconde / nous enjoint sans ménagement le début des vidéos sur Youtube⁶⁸⁹ ». Dans les deux cas, la technologie sert de métaphore par l'un de ses traits : le bruit pour le premier, et l'attente pour le second. Il peut s'agir encore d'allusions choisies pour leur sonorité ou leur aptitude à provoquer le jeu de mots (par exemple « James Blond⁶⁹⁰ » dans *La Blondeur*). Enfin, les références filmiques entrent dans la formation d'images poétiques sophistiquées. (Pour donner un exemple : « les mots projettent une nuit américaine sur le monde⁶⁹¹ » – ici les mots occupent une position de projecteur ou de lumière, qui définit leur position vis-à-vis du monde, c'est-à-dire qu'ils influencent son apparence. L'expression est truquée, car la « nuit américaine » ne

⁶⁸⁵ Jean-François Puff, « Cécile Mainardi, le temps volé de la poésie », *Critique*, n° 794-794, vol. 6-7, 2013, p. 576.

⁶⁸⁶ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, Paris, Les Petits matins, 2006, VII, n. p.

⁶⁸⁷ Cécile Mainardi, *L'homme de pluie*, série discrète, 2017, n. p.

⁶⁸⁸ Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, Paris, Flammarion, 2019, p. 105.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁹⁰ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, *op. cit.*, I, n. p.

⁶⁹¹ *Ibid.*, I, n. p.

peut pas être projetée, mais c'est une technique qui permet de tourner des scènes de nuit pendant la journée par la sous-exposition de l'image. Les mots peuvent donc changer notre perception du monde.) Par ailleurs, l'usage par la poète d'appareils enregistreurs permet de créer des projets intermédiaires, comme nous le verrons plus loin, dont le processus et les résultats sont présentés dans l'écriture poétique. Le procédé caractérise surtout les livres récents, tels que *Histoire très véridique et très émouvante de ma voix de ma naissance jusqu'à ma dernière chose prononcée*⁶⁹² (2016) et *Idéogrammes acryliques* (2019) : filmer avec une caméra un texte écrit en le lisant et se filmer en écrivant⁶⁹³ ; prendre des notes vocales sur un téléphone et les transcrire sous le titre de *L'après-midi d'un Iphone*⁶⁹⁴ ; ou encore « à l'époque idyllique / des K7 VHS j'ai conçu / le projet [...] / de projeter en public de courtes vidéos de magie⁶⁹⁵ ».

Comme les exemples précédents l'indiquent, le cinéma est toujours au service de la poésie, comme l'est la figure de « l'actrisme » dont la tâche consiste à prononcer les mots et « vérifie[r] la poésie de [s]es poèmes⁶⁹⁶ ». Tels sont aussi les projets artistiques qui sont conservés dans le cadre des textes, comme les performances transcrites dans *Le degré Rose de l'écriture* (2018). En somme, Cécile Mainardi a recours au cinéma afin de créer une variété d'images poétiques, au sens large, comme le montrera le premier sous-chapitre, qui s'épancheront dans sa poésie pour refléter un fantasme de cinéma avec les sujets du rêve et du désir.

1.1 La perception modelée par le médium filmique

Dans l'œuvre de Cécile Mainardi, le cinéma se présente à plusieurs reprises comme un moyen (par le mode littéraire de la comparaison) de décrire la perception du monde. Ce ciné-œil du poème, manifeste par des métaphores et des comparaisons cinématographiques, montre le quotidien. Ces comparaisons se divisent en deux types : celles qui concernent le cinéma comme valeur partagée, art et médium communément connu, et celles dans lesquelles le comparant est relatif à l'optique. Ces figures stylistiques épanchées dans les poèmes mettent en œuvre une image du monde réfractée par le cinéma (par des mots qui mettent en lien la perception et des appareils optiques), l'un des aspects du fantasme du cinéma qui se dégage de la poésie de Mainardi.

De manière générale, le cinéma est présenté avec une connotation positive : « Il fallait le chercher à la hâte dans quelque chose de lui / – un signe distinctif comme on n'en rêve qu'au

⁶⁹² Par la suite, j'abrège le titre en *Histoire de ma voix*.

⁶⁹³ Cécile Mainardi, *Histoire très véridique et très émouvante de ma voix de ma naissance jusqu'à ma dernière chose prononcée*, Martigues, Contre-Pied, 2016, p. 11-13.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹⁵ Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁹⁶ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, *op. cit.*, p. 94.

cinéma⁶⁹⁷ ». Ces vers s'insèrent dans une réflexion sur l'écriture, et le signe auquel il est fait référence est celui qui ressort de l'arrangement des phrases d'un poème, l'élément qui le rend poétique. La comparaison transforme l'expression « on n'en voit qu'au cinéma », exprimant l'écart entre la vie et la fiction, pour insister sur la fonction du cinéma comme lieu de projection des désirs. Pourtant le « signe distinctif » semble plus sûr, plus vrai que le cinéma, car ce n'est pas dans le cinéma, ce médium d'illusions qu'on le cherche, même s'il en donne le modèle, mais dans l'écriture : le travail poétique en cours. Selon cette comparaison, le cinéma fournit un modèle à la poésie qui l'intègre complètement, le rend propre au texte. C'est ce travail poétique qui va être analysé dans les pages suivantes.

La représentation cinématographique peut servir comme réserve de comparants pour le poème : « une combinaison vide [...] d'algues floues (qui bougent au **ralenti** comme dans les scènes de rêve au cinéma⁶⁹⁸) ». Dans cet extrait, deux figures stylistiques sont présentes ensemble : le mouvement est à la fois qualifié par le vocabulaire cinématographique, par l'image évoquant l'effet spécial du ralenti, sur lequel les caractères gras insistent ; et il est également comparé avec le cinéma par le biais d'une idée générale sur la représentation filmique. L'image du monde au cinéma peut aussi apparaître comme largement connue et acceptée, mais erronée, servant de contre-exemple de ce qui serait « juste » aux yeux du poème : « Contrairement à ce que l'on croit, à ce qu'on traduit parfois en images de cinéma, un rêve n'est pas flou⁶⁹⁹. » Toutefois, il est important de noter que la poète choisit un thème récurrent du cinéma qui montre des similarités dans le fonctionnement⁷⁰⁰. Le rêve, qui est une expérience moins partageable, plus personnelle que le visionnage de films. La relation que la poète établit entre la mémoire et l'illusion cinématographique, voire la mémoire de l'expérience cinématographique, est clairement formulée dans un texte de trois vers de *Poemz* (2009) : « Le souvenir est une question posée à la réalité pure / est une phrase de Serge Daney, sauf qu'à la place / de souvenir, lui avait écrit cinéma⁷⁰¹ ». Au lieu de reprendre tout simplement l'idée du critique-rédacteur des *Cahiers du cinéma* par une modification, et donc de remplacer le mot « cinéma » par le mot « souvenir », la poète garde l'allusion au septième art, en validant la cohabitation des deux, souvenir et cinéma, et en maintenant l'autorité intellectuelle du critique d'une manière à la fois sérieuse et joueuse.

⁶⁹⁷ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, op. cit., IX, n. p.

⁶⁹⁸ Cécile Mainardi, *La forêt de Porphyre*, Plombières-les-Dijon, Ulysse Fin de siècle, 1999, p. 62-63. Souligné par la poète.

⁶⁹⁹ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, op. cit., IX, n. p.

⁷⁰⁰ Voir Jacques Derrida [entretiens avec], « Le cinéma des fantômes », art. cit.

⁷⁰¹ Cécile Mainardi, *Poemz*, Marseille, cipM, Spectres Familiars, 2009, n. p.

Le cinéma comme comparant général, non restreint à des fictions précises, se présente à travers de notions liées au septième art, employées dans des structures comparatives. Il en va ainsi de la musique de film, immédiatement métaphorisée dans l'expression « la musique de film/la déferlante⁷⁰² », ou encore d'un élément matériel, la pellicule, mais aussi de termes liés à la prise de vue (essentiellement « zoom », « gros plan », « filmé »).

La pellicule comme véhicule matériel initial du cinéma argentique, sert aussi d'équivalent au film, par métonymie : « le même élément follet me fait son cinéma dans la tête, me défait sa pellicule verte⁷⁰³ » ou « la pellicule de la dernière fois / qui continue de sauter / à la fin de la projection⁷⁰⁴ ». Dans le premier exemple, c'est un effet lumineux qui est qualifié par la métaphore cinématographique, dans le deuxième, la pellicule est l'événement, représenté comme scène de film qui se répète. La pellicule rencontre la mémoire par métonymie : « un bandeau de mémoire pure / et argentique⁷⁰⁵ ». Certaines comparaisons développées en enchaînement produisent des images complexes :

Comme si le vent ne fût que de la pellicule de film accéléré
Chassant par rafales tous les oiseaux de prose
Et le livre se remplissant/du tumulte/de ce qui à tout instant veut recommencer/recommence⁷⁰⁶

Le vent chasse les oiseaux, qui sont peut-être des oiseaux de proie, car le mot « prose » diffère d'une seule lettre du mot « proie », et on sous-entend nécessairement cette connotation négative. S'il s'agit d'« oiseaux de prose », par le mot « prose », nous savons que ce vent chasse les oiseaux du livre, plus précisément de l'écriture du livre. La comparaison entre le vent et la pellicule – faisant référence soit à l'enregistrement, soit à la projection en vue accélérée – implique la présence des images, qui ne sont pas celles des « oiseaux de prose », mais qui pourraient être par opposition, des « oiseaux de vers » qui, comme le troisième vers le suggère, rempliraient le livre, en arrivant par un mouvement répétitif. En effet, le poème est en vers libre, contrairement à certaines séquences précédentes en prose, chassées par ce poème de tout le reste du livre.

Le type de comparaison qui contribue à la création d'une perception cinématographique du monde est celui dont les comparants renvoient au thème de la prise de vue. Ces passages accentuent l'aspect d'appareil enregistreur du cinéma, et introduisent une sorte d'œil de caméra

⁷⁰² Cécile Mainardi, *La forêt de Porphyre*, op. cit., p. 85.

⁷⁰³ Cécile Mainardi, *L'Immaculé conceptuel. Deuxième blondeur*, Paris, Les Petits Matins, 2010, p. 59

⁷⁰⁴ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, op. cit., V, n. p.

⁷⁰⁵ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 97.

⁷⁰⁶ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, op. cit., IX, n. p. Je mets cette citation de trois vers à part pour ne pas produire de confusion entre les barres obliques originales du texte et celles qui séparent des vers dans la citation dans le corps du texte.

dans les poèmes. Ce phénomène est présent très particulièrement dans *Rose activité mortelle* où souvent le regard du sujet est un regard de caméra ; de cette manière, le médium filmique s'épanche dans la perception : « H que je voyais hier hyper-zoomé / sur sa terrasse, image flottante⁷⁰⁷ ». « Hyper-zoomé » sonne comme un anglicisme, et crée un effet poétique. Comme majuscule de début de phrase et d'initiale d'un nom, « H » devient « hyper-zoomé » par sa position syntaxique, et l'assonance « hier hyper- » ainsi que l'allitération visuelle des « h » y insistent encore plus. L'œil de la caméra, touchant aux limites du fonctionnement précis, diminue la qualité de l'image, en la rendant ainsi moins nette, moins distincte et moins réelle : « Pelucheux à force de gros plan⁷⁰⁸ » ou « votre corps instable comme une image au zoom⁷⁰⁹ ». Le rapprochement ou l'éloignement de la chose regardée est un type d'image fréquent, le terme « zoom » étant présent dans l'œuvre dès *La forêt de Porphyre* : « une licorne qui disparaît à mesure / par enfoncements progressifs / – dézoomante (focus : unicorn eye⁷¹⁰) », puis dans d'autres livres, par exemple « comme sous l'effet de zoom arrière⁷¹¹ » dans *L'Immaculé conceptuel* ; plus généralement, dans *Idéogrammes acryliques* « je l'ai perdu comme on perd sur télescope la cible / qu'on a d'abord vue de loin, puis sur laquelle on a zoomé⁷¹² ». Ces figures semblent fonctionner comme dans *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, cinéaste privilégié de Cécile Mainardi⁷¹³. Un parallèle s'établit avec ce film, dans lequel un photographe cherche à comprendre une scène étrange (une femme avec un homme d'un certain âge se baladent en amoureux dans un parc, mais quand le photographe les prend en photos, la femme essaie de l'en empêcher). Il essaie de capter une vérité par l'agrandissement d'une image, qui, au lieu d'une promenade en amoureux, est celle d'un assassinat arrangé. Les connaissances du photographe viennent par la vue, incarnée par sa caméra, « mais la nuit dans le parc, il n'a pas pris sa caméra, donc n'a pas pris sa vue, il n'a pas pu savoir⁷¹⁴ » ce qui s'est passé. Et « quand il avait sa caméra, le jour, tout ce qu'il a pu prendre en photo, ce sont des masses de formes indéfinies », qui contiennent seulement une hypothèse selon le spécialiste de

⁷⁰⁷ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 192.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, 191.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁷¹⁰ Cécile Mainardi, *La forêt de Porphyre*, op. cit., p. 64. Mots en italiques dans l'original.

⁷¹¹ Cécile Mainardi, *L'Immaculé conceptuel*, op. cit., p. 55.

⁷¹² Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, op. cit., p. 107.

⁷¹³ Antonioni est le cinéaste à qui Cécile Mainardi fait référence le plus souvent dans sa poésie. Elle cite tout particulièrement deux films, *L'Avventura* et *Le Désert rouge*, dont il est question dans *Histoire de ma voix* et *Idéogrammes acryliques*, à plusieurs reprises. *Le degré Rose de l'écriture* contient également une performance liée à Antonioni.

⁷¹⁴ Murray Pomerance, *Michelangelo Red Antonioni Blue. Eight Reflections on Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 257 : « Committed to his camera and its world, he has formed an airtight epistemology: knowledge is sight. But at night in the park, he did not bring the camera, did not bring his sight, and so he cannot know. »

cinéma canadien Murray Pomerance⁷¹⁵. Ce qu'on peut prendre comme vérité se dévoile dans une image pourtant floue. Le photographe du film parvient à déchiffrer les détails sur les photos, et reconstitue un scénario de meurtre. Mais s'il trouve le corps à son retour sur les lieux, il ne le prend pas en photo, et n'avertit pas la police. À son retour chez lui, les photos de la scène vue au jour, affichées dans son atelier, ont été volées. L'agrandissement des images a donné au photographe des indices, sans qu'ils soient véritablement intelligibles pour un regard extérieur qui n'aurait pas plongé dans la recherche des signes qui se dégagent de ces taches grises plus ou moins foncées. « La tache, le fragment informel, n'est plus un trou dans le récit, un trou parmi d'autres entre lesquels le récit avance mais l'agrandissement devient une mise en abyme, puis une crevasse et un abîme⁷¹⁶. » Les traces de l'événement sont effacées, et avec le vol, toute preuve perdue, la chose n'existe plus, il en reste seulement le souvenir et les hypothèses⁷¹⁷. Le zoom chez Cécile Mainardi fonctionne de cette manière : il montre et masque à la fois l'image, et même s'il nous aide à trouver la vérité, les preuves qu'il produit gardent une certaine instabilité.

Le zoom informe et désinforme à la fois. Ainsi, le film ou la prise de vue comme comparant n'a pas un sens univoque. Telle que « l'eau superliquide », par moments, la prise de vue comme technique devient elle aussi un « comparé vide en perpétuelle puissance de comparant⁷¹⁸ ». Dans la partie « Promenade aux phrases⁷¹⁹ » de *Rose activité mortelle*, deux comparaisons opposées se trouvent à une page de distance seulement : « Si loin que comme filmé⁷²⁰ » ; « Si rapproché que comme filmé⁷²¹ ». L'adverbe « loin » et l'adjectif « rapproché » désignent encore des rapports de distance, ainsi que la modification de la qualité de l'image. « L'eau superliquide » est présentée comme une matière particulièrement apte à former des images illusoires par la médiation du cinéma : « filmé en très gros plan pourrait donner l'illusion d'une crique réelle⁷²² ». Ou encore des images cinématographiques : « j'apprends tout de cette eau par l'écriture, [...] qui coule de ma bouche comme d'une fontaine vénitienne, donnant

⁷¹⁵ *Ibid.* : « When he had the camera, in daylight, all he could photograph was an indiscriminate aggregation of blobs, a tendency toward unity but not a unity itself ; a projection, a hypothesis. »

⁷¹⁶ Alain Bonfand, *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Images Modernes, 2003, p. 23.

⁷¹⁷ Il y a plusieurs hypothèses possibles pour comprendre cette scène. Rodney Stenning Edgcombe, « The Emblematic Texture of Antonioni's "Blow-Up" », *Film Criticism*, vol. 36, n° 1, automne, 2011, p. 83 : « Did Jane's "lover" die of fright when he saw the gun? Did he die of a wholly unmotivated heart attack? Was there ever any intention to kill him, and was the gun trained on Jane to force her through the odious task—a Cold War episode akin to the recent Keeler scandal? »

⁷¹⁸ Jean-François Puff, « Cécile Mainardi, le temps volé de la poésie », art. cit., p. 575.

⁷¹⁹ Ce titre rappelle un roman de Virginia Woolf, *La Promenade au phare*, en traduction française, et rejoint les titres joueurs, intertextuels de Mainardi, comme *Le degré Rose de l'écriture* ou *L'Immaculé conceptuel*.

⁷²⁰ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 199.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 200.

⁷²² *Ibid.*, p. 44.

seulement l'impression que je parle si c'est filmé et/ou que c'est filmé si je parle⁷²³ ». Un passage ultérieur explique cette qualité de l'eau :

Est superliquide ce qui ne se produit pas pour les images, mais pour leur écoulement, s'il y en a des images, sinon pour l'écoulement des images qu'il n'y en a pas. Ce qui fait que très vite les images qu'il y a et les images qu'il n'y a pas se rencontrent, s'interpénètrent et ne se distinguent plus⁷²⁴.

L'écriture, l'eau superliquide et le filmage sont intimement liés. Le texte parle de l'eau, crée cette eau. L'eau produit l'écoulement des images, apparaît à d'autres reprises comme image (« il pleut des pétales d'images liquides⁷²⁵ »), ce qui est une autre forme possible de l'épanchement du cinéma dans la vie, à côté de la perception cinématographique. La poète présente son travail de la métaphore dans l'article « *La Blondeur* ou l'amour et l'oxydant ». L'autrice accorde à la blondeur la puissance d'engendrer « des métaphores de second degré », créant ainsi « des méta-métaphores⁷²⁶ ». Cet enchaînement de métaphores, pour elle signifie :

prolonger quelque chose d'une expérience cinématographique (quand je parle juste après de mon défilement « *en 16 paroles/secondes* ») comme si on supposait qu'une persistance rétinienne en l'œil de l'esprit qui voit ce déroulement ininterrompu d'images, et engageait ce faisant l'opération poétique du côté d'une technique de filmage : on la promeut *ipso facto* au rang d'un autre genre artistique, on croise les champs, on en fait littéralement du cinéma (*Palombella Rossa* de N. Moretti⁷²⁷).

L'écoulement des images, qui relève de l'« épanchement », est une métaphore du film. Ainsi l'écriture poétique, d'une part s'appuie régulièrement sur le médium filmique, évoqué aussi pour exprimer l'idée de la continuité comme on l'a vu plus haut, et d'autre part, produit elle-même un écoulement sur le plan formel, par l'enchaînement des propositions et des phrases, des idées et des motifs.

Les comparaisons cinématographiques produisent une certaine perception du monde, mais le comparé et le comparant se situent chacun dans leur ordre propre, sans que le cinéma glisse dans la vie, et leur relation relève d'une rhétorique des figures. Cependant, à certains moments de la poésie de Cécile Mainardi, cette distance se réduit, car la perception peut être à un tel point modelée par le film que celui-là se superpose à la vie, et que le sujet poétique s'y confond entièrement, comme dans *Rose activité mortelle* :

La fois où on m'a surpris au ralenti en train de tirer les rideaux du salon au ralenti. Et/si j'emploie deux fois l'expression au ralenti, c'est que je ne vois franchement pas d'autre façon de le dire. Il est vrai que je me croyais seule, bien loin de soupçonner qu'on pût me voir à une vitesse normalement réservée aux corps filmés du cinéma. Je me savais pourtant dans ce ralenti, re/déversée dans une lenteur que le vivant ne connaît pas à l'état naturel, soumise à un régime de vitesse cellulaire – qui allège, isole et amortit –, une décélération qui prive à proportion qu'elle incorpore – la neige qui tombe –, absorbée dans une lenteur qui ne m'appartient

⁷²³ *Ibid.*, p. 13.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁷²⁵ Cécile Mainardi, *L'Immaculé conceptuel*, op. cit., p. 75.

⁷²⁶ Cécile Mainardi, « La blondeur ou l'amour et l'oxydant », *Formes Poétiques Contemporaines*, n° 3, 2005, p. 219.

⁷²⁷ *Ibid.*

pas, n'adhère à moi par aucun endroit du corps, me contient plus qu'elle ne m'occupe, m'atteint sans finalité⁷²⁸.

Le sujet est bien conscient de revêtir une caractéristique qui, de manière générale, apparaît seulement virtuellement, comme un effet artificiellement produit. Cette action a eu lieu dans la vie de tous les jours, avec des témoins (« on m'a surprise »). Elle accentue et commente la répétition de l'expression « au ralenti », qui par cette répétition allonge la phrase, et par conséquent, ralentit l'arrivée d'une étape suivante de l'action. Pourtant, il n'y aura pas de suite, le texte continuera par le développement du même motif, cet effet spécial cinématographique. Bouger au ralenti implique ici une certaine passivité, un état non-humain, virtuel, artificiel, comme le souligne doublement cette citation : « lenteur que le vivant ne connaît pas à l'état naturel », parce que cet effet est produit par la technique – en cinéma analogique, il résulte de l'accélération de la cadence de prise de vues. Si la poète le produit en vrai, elle sort du cadre naturel du « régime de vitesse cellulaire », pour atteindre un état artificiel, un effet. Dans le cinéma, le ralenti :

sert en général à évoquer une action onirique, un monde fabuleux, à exprimer une qualité poétique ou une énorme puissance, comme dans les films d'arts martiaux ou de super-héros. Il est aussi un procédé d'emphase qui permet d'insister sur un moment dramatique ou spectaculaire⁷²⁹.

Par le mouvement en ralenti, le sujet poétique prolonge son état de « grande actrice » de la section précédente de *Rose activité mortelle*, « Je suis une grande actrice », en se mettant en position d'héroïne en action. Pourtant, au lieu de montrer une grande action, « tirer les rideaux au ralenti » relève plutôt du quotidien, contrairement à ce que les héros de films d'action produisent, qui les distinguent des gens ordinaires, par le biais du cinéma. Le sujet mythifie son geste, et par là, dramatise l'action quotidienne en action extraordinaire. Ce geste peut relever de l'onirique du quotidien, auquel nous pouvons avoir accès. L'extrait ci-dessus fait partie de la section « Promenade aux phrases⁷³⁰ », quelques pages après un poème sur les « textes flous ». Les textes de cette séquence de poèmes deviennent flous « pendant qu'on les lit et qu'ils défilent devant vos yeux⁷³¹ », ils sont difficiles à lire, car « plus on accélère la lecture, plus ils perdent en netteté, et [...] plus on la ralentit, moins on a de chance d'aller jusqu'au bout⁷³² ». Pour Mainardi, la vitesse du mouvement est fondamentale pour éprouver une expérience des choses, pour toucher aux limites d'une expérience de lecture, de visionnage ou de mouvement. En

⁷²⁸ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 113.

⁷²⁹ David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film*, trad. Cyril Béghin, Louvain-la-Neuve, Paris, De Boeck, 2014, p. 269.

⁷³⁰ Ce titre est un écho de la *Promenade au phare* de Virginia Woolf.

⁷³¹ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 110.

⁷³² *Ibid.*, p. 110.

dehors de la poésie, il faut être en contact avec d'autres arts. Celle qui expérimente le mouvement au ralenti, touche au cinéma. L'effet de ralenti se reflète dans l'écriture par la répétition du mot « ralenti », comme insistance sur l'idée, et comme un mot de plus qui vient ralentir l'arrivée au bout de la phrase. Pendant la lecture des « textes flous », l'aspect visuel, cinétique des textes forme une barrière ou pour le moins un défi à la compréhension. Ce défi apparaît aussi sous forme de flottement très caractéristique (par exemple l'usage des barres obliques qui proposent des choix de sens), mais aussi avec la reprise des mêmes termes, avec un sens opposé – comme l'analogie malléable de « comme filmé » vue plus haut. Le mouvement produit au ralenti se répète plus loin dans la même section du livre, mais avec une connotation négative, celle de l'ennui de la spectatrice pour qui « la chose pourtant manque d'imagination et ennuie vite⁷³³ » :

de jeunes équilibristes font la manche en offrant pour quelques lires aux touristes et badauds le spectacle de leur corps au ralenti. Ils miment la course, l'accident, la bagarre, le choc. Il ne s'agit pas pour eux d'aller plus lentement, il s'agit de donner l'illusion d'une action filmée au ralenti – car ce qu'ils font là ne se voit pas/n'existe pas à l'état naturel et le cinéma est leur seul objet – il s'agit d'aller dans un autre effort, de tendre vers une forme non résolue du mouvement, de la laisser à l'état crevé d'ouverture ou de fuite, d'ensabler le présent/l'enliser/l'envaser⁷³⁴.

Rappelant les débuts du cinéma dans les fêtes foraines, Mainardi fait le lien entre les pantomimes et le mouvement au ralenti, tel que le cinéma peut le présenter. Le rapport du cinéma au réel est également souligné : la possibilité de capter le mouvement, mais aussi de pouvoir le présenter plus lentement. À cette lenteur, l'illusion de cinéma donne une ouverture, car elle interrompt le cours du temps. Selon la poète, cela « ensabl[e] » le présent. Ainsi l'action est-elle soustraite au temps. Les équilibristes cherchent à produire l'illusion de l'illusion cinématographique, mais comme la suite du poème le remarque, le spectacle est sans grande originalité. Sa conclusion sur le ralenti, que les équilibristes ne connaissent pas, formule un rapport plus fort entre le ralenti et la vie : « qu'un autre ralenti/existe/à l'état de la combustion/une crémation continue/un ralenti à l'état réel que seuls les nageurs sous l'eau/les amants seuls vont explorant⁷³⁵. » Dans cette phrase, le ralenti est représenté par oxymore comme quelque chose de très intense et d'ardent, qualités opposées à la lenteur. Stylistiquement, il est créé par l'usage des barres obliques qui d'abord, trompent notre attente de voir des options possibles, en séparant des éléments de la même phrase (sujet, verbe et complément : « ralenti/existe/à l'état... »), et qui, ensuite lient l'expression « une crémation continue » par apposition, produisant un ralentissement par la répétition, et puis par la reprise

⁷³³ *Ibid.*, p. 148.

⁷³⁴ *Ibid.*

⁷³⁵ *Ibid.*

du sujet, « un ralenti ». À la fin de la phrase, la barre oblique sépare deux variantes pour ce qui peut être naturellement au ralenti selon le poème. Par cette affirmation, en fin de compte, l'illusion cinématographique se rapproche encore de la vie, car le ralenti, effet connu dans les films, se présente dans le quotidien, par l'épanchement du cinéma dans la vie ; par des états exceptionnels ou valables seulement en poésie comme la nage sous l'eau ou l'amour.

De la même manière que dans le cas du ralenti, l'expérience du cinéma peut être pratiquement physique, comme un poème d'*Idéogrammes acryliques* le montre. Celui-ci parle du film *L'Avventura* d'Antonioni, une œuvre particulièrement inspirante pour la poète, qu'elle mentionne trois fois dans ce livre⁷³⁶. Le premier poème qui y est consacré figure également sur la couverture du livre – dans une version légèrement différente du poème du corps du livre⁷³⁷ –, comme son seul calligramme. Selon les projets initiaux de la poète, tous les poèmes devaient prendre la forme de calligrammes, mais l'éditeur n'avait pas les moyens techniques et financiers pour mettre en page les poèmes ainsi. Pour atténuer ce manque, à

l'intérieur du livre, les poèmes sont composés comme des blocs de vers, et un trait noir indique la silhouette de chaque calligramme virtuel, surimprimée sur un certain nombre de textes (Fig. XII). La contrainte éditoriale est incluse dans la poétique du livre, comme l'indique le texte préliminaire. Celui-ci établit le lien à l'histoire littéraire, avec les calligrammes d'Apollinaire, et précise que ces poèmes ont été « décontenancés⁷³⁸ » en tant que calligrammes.

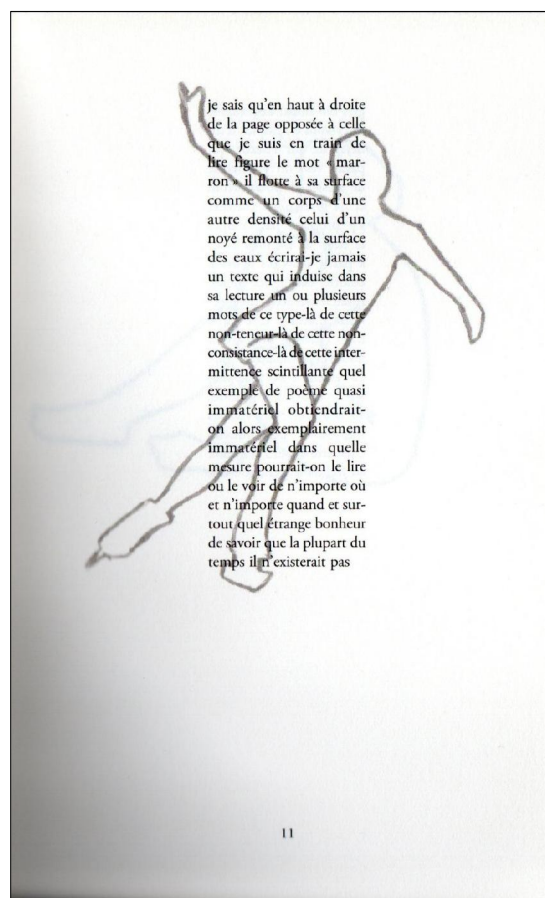


Figure XII. Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, Paris, Flammarion, 2019, p. 11.

⁷³⁶ Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, op. cit., p. 46, p. 92 et p. 118.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 46. Les variations se présentent entre « au fond de la mer » et « ces éponges qui ressemblent aux roches érodées » : « une encre de seiche ou de poulpe un flux idéatique de phrase non traduite vous voyez ». Les échos entre les poèmes se multiplient car, la silhouette de la Vénus de Milo apparaît surimprimée sur un autre poème, à la page 54.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 9.

Le sujet poétique « remonte » du film, avec la métaphore d'avoir été plongé dans une expérience esthétique. Le poème, d'après la quatrième de couverture, s'intitule « Vénus de Milo » et, en effet, il prend la forme caractéristique de cette sculpture (Fig. XIII). La figure joue sur le vestige de poème dont les vers sont divisés par la forme, à la fois comme sculptés et fluides comme une matière liquide, la coupe pouvant avoir lieu à tout moment, à l'intérieur

je re
monte du fil
m de l'avventu
ra avec de gro
sses épong
es gorgées
d'eau de mer l'eau tien
t dedans en occupant t
out leur volume sans goutt
er le film était résolument no
ir et blanc et pourtant j'ai l'im
pression qu'en pressant main
tenant ces éponges c'est un ju
s violemment bleu foncé qui
en sort un liquide bl
eu-noir proche de ce
lui dilué au fond de la
mer une encre qui ne tâc
he pas un flux menstruel
vu par un daltonien vous sa
vez ces éponges qui ressembl
ent aux roches érodées par le r
essac de la mer là où il n'y a
ni plage ni crique pour se ba
igner et qu'on est obligé d
e plonger directement dan
s des zones d'eau plus cla
ires ou moins foncées po
ur éviter de se fracasser
le crane là où l'on dit sans
en entendre la littérale im
possibilité que l'on va se
baigner dans les rochers

Figure XIII. Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, Paris, Flammarion, 2019. (couverture)

elles contiennent les deux caractéristiques de ce paysage, la mer et la pierre. Le danger que les rochers signifient est maintenu dans la forme du poème : les mots de fin et de début de vers sont tronqués, comme taillés rudement ou cassés, avec peu d'exceptions, dont « je » « fracasser »,

d'un mot. Mais ressortant de l'eau et du film, n'est-ce pas aussi une allusion à la jeune femme qui a disparu au milieu du film d'Antonioni, au cours de l'excursion sur l'île, en un fantôme du poème ? Selon le scénario, elle était peut-être tombée dans l'eau, et par ce poème elle en ressortirait alors. Le mouvement de Vénus sortant des eaux fait écho à la poète sortant de l'expérience du film après le visionnage et avec le déroulement du poème qui dessine de vers en vers la forme de la Vénus de Milo.

La couleur du film noir et blanc sera dans ce poème transformée par synesthésie en une encre (« le film était résolument no / ir et blanc et pourtant j'ai l'im / pression qu'en pressant [...] ces éponges c'est un jus [...] bleu foncé / qui en sort⁷³⁹ »), chose concrète extraite du film par la spectatrice. Si les éponges « ressemblent aux rochers »,

⁷³⁹ Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, op. cit., page de couverture.

« rochers ». Les deux derniers mots sont liés par leur signifié, qui implique le danger. Le poème n'évoque pas seulement la désolation du paysage, mais ce danger aussi. Chez Antonioni, le paysage désertique symbolise la pauvreté des relations humaines, et les états d'âme sont provoqués par l'histoire et les images, plus que la musique ne le ferait, presque entièrement absente dans *L'Avventura*⁷⁴⁰. Chez Mainardi il montre la fragilité humaine selon laquelle nous pouvons nous casser comme les mots du poème. Le texte prend la forme à la fois fluide et rugueuse de la statue mutilée, et l'expérience de la spectatrice, fondée sur la vue, se concrétise dans le toucher.

En somme, les exemples précédents montrent la présence centrale du cinéma dans l'œuvre de Mainardi : soit sous la forme de la valeur que ces poèmes reconnaissent à cet art dans la représentation et la perception, parce qu'il s'épanche dans la vie, de manière que le sujet poétique atteint un état intermédiaire entre vie et image. Ainsi, l'entrelacement de la vie et du cinéma, de la poésie et du cinéma s'est inscrit dans les comparaisons et métaphores dans lesquelles le cinéma servait de modèle. Il arrive que la poésie se réfère aux techniques filmiques, mais, comme l'œil du sujet, prend aussi la place de la caméra : « la poésie filme les mécanismes de sa blondeur⁷⁴¹ ». C'est-à-dire que la poésie montre par les images comment la blondeur fonctionne : la blondeur se situe dans le changement, dans le flux des images qui se superposent, et c'est ainsi qu'elles deviennent filmiques.

À part la perception modifiée par le médium filmique, le cinéma intervient à d'autres niveaux de l'expression. Les films constituent des exemples de démonstration quand ils sont évoqués pour compléter une démonstration ou l'explication d'un phénomène. Le sous-chapitre suivant étudiera cet usage.

1.2 Le cinéma comme exemple : scènes de film servant de démonstration

Bien que le cinéma comme médium soit très présent dans l'œuvre de Mainardi, les références à des films précis sont restreintes à une dizaine de films⁷⁴². Il arrive que les films soient évoqués par leur titre et/ou par leur réalisateur ; parfois seuls les personnages et l'intrigue

⁷⁴⁰ Michelangelo Antonioni, *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003, p. 213 : « Je ne veux pas que ce soit la musique qui provoque cet état d'âme, mais que ce soit, au contraire l'histoire elle-même, grâce aux images qui l'expriment. »

⁷⁴¹ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, op. cit., I, n. p.

⁷⁴² *Le Désert rouge* et *L'Avventura* de M. Antonioni, *Partner* de B. Bertolucci, *Mulholland Drive* de D. Lynch, *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca, *Blade Runner* de Ridley Scott, *Down by Law* de Jim Jarmusch, *La Sirène de Mississippi* et *L'Enfant sauvage* de F. Truffaut, *Sueurs froides* d'A. Hitchcock et *Entretien avec un vampire* de N. Jordan, *La Reine Christine* de R. Mamoulian et *L'Ange bleu* de J. v. Sternberg. Dans *Rose activité mortelle* à la page 92, il est question d'un film italien où l'amoureux mord dans une tranche de melon à l'endroit où la bien-aimée a commencé à le manger.

laissent deviner à quelle œuvre le texte fait référence. Certains films apparaissent sous forme d'allusion. La mention peut être relative à la performance d'une actrice, par exemple « Marlene Dietrich dans la Reine Christine / Greta Garbo dans l'Ange bleu⁷⁴³ », mais puisque les actrices sont interverties, il s'agit d'une performance imaginaire dans une langue étrangère – un défi posé par l'actrice. Ou encore, elles peuvent être introduites pour montrer une qualité physique qui les rend signifiantes pour le livre, comme « Kim Novak qui fond en blonde comme du sirop au milieu de *Vertigo*⁷⁴⁴ ». D'autres apparaissent dans des passages plus longs, ekphrastiques : mais dans ce cas, les scènes qui sont évoquées ont une valeur de démonstration ou d'explication, comme des sortes d'exemples. Elles servent d'explication ou de démonstration à un sujet ou à un phénomène, touchés par le poème. C'est par exemple le cas d'une scène de *Partner* (1968) de Bernardo Bertolucci, dans la partie « L'eau superliquide » de *Rose activité mortelle* :

dans la scène de *Partner*, avec Pierre Clémenti, quand ils font l'amour dans le détergent et que ça mousse soudain inconsiderément, si inconsiderément que bientôt on ne voit plus, ni lui ni elle (dont le maquillage fond aussi) sous les nuages de mousse, ça n'est pas dû à la puissance écumeuse du détergent, cette exagération de mousse et de tout (car je crois bien aussi qu'il finit par la tuer/pendant l'acte ou juste après), et c'est que c'est de l'eau superliquide qui se lie à cette poudre, et que n'étant liée à rien d'autre, elle s'y lie infiniment, c'est l'eau superliquide la responsable de cet emballement généralisé, loufoque et désespéré de la scène : eux n'y sont pour rien, eux ne font que faire quelque chose qui préexiste et qui se produit là à sa juste mesure dans le présent mais comme c'est dans le présent ça paraît amplifié⁷⁴⁵

Ce poème réécrit la deuxième visite de la vendeuse de détergents chez le personnage principal⁷⁴⁶. L'homme, qui a un double, a décidé de la tuer pour qu'elle ne révèle pas son secret, l'existence de son sosie, qu'elle était jusque-là seule à connaître. La vendeuse séduit souvent ses clients, et le personnage de Pierre Clémenti ne refuse pas ses faveurs. Cette scène de séduction a lieu devant une machine à laver, d'où sort de la mousse ; si celle-ci se répand sur les personnages, elle ne les cache pas pour autant. La femme et l'homme se badigeonnent l'un l'autre de mousse, s'échangent des vêtements imprégnés de lessive, s'embrassent, puis une fois que la femme est couchée par terre, l'homme l'étrangle. La poète choisit cette scène pour décrire à nouveau le comportement de « l'eau superliquide », élément inventé par Mainardi, caractérisé par une grande plasticité. La scène du film est convoquée pour faire une nouvelle démonstration de ses qualités (avec un recours à la répétition de mots qui figure les flots d'eau et de mousse), qui demande à être attestée par des souvenirs cinématographiques partagés avec le lecteur. Dans toute la première partie, « L'eau superliquide » est le seul moment ekphrastique. Il appuie d'un exemple cinématographique la démonstration de cette matière en perpétuel changement. Pour

⁷⁴³ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 90. Les titres ne sont pas en italiques dans l'original.

⁷⁴⁴ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, op. cit., III, n. p.

⁷⁴⁵ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 17.

⁷⁴⁶ Bernardo Bertolucci, *Partner*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, Red Film 1968 : 01:25:00-01:29:17.

mettre en évidence la puissance de cette eau, Mainardi transforme la scène : dans le film, il est évident que l'homme tue la femme, mais dans le poème, la mousse couvre les personnages. Cela produit une incertitude quant à l'intrigue, mais témoigne aussi des failles de la mémoire ou de ses reconstructions : la mousse couvre en quelque sorte le souvenir de la scène violente, car ce n'est pas le film, ni la représentation de la violence, mais cette eau très particulière qui est importante.

Ce poème fait partie de ceux composés d'une seule phrase. Sans majuscule à l'initiale ni ponctuation finale, la première lettre étant détachée du premier mot du poème, le poème indique graphiquement l'écoulement et la plasticité de cette eau. La très longue phrase commence syntaxiquement aussi à mousser par les répétitions de mots qui ont une fonction qu'on pourrait nommer « mousse stylistique », comme l'adverbe « inconsidérément » ; de même les structures de mise en relief et des pronoms personnels toniques ne cessent d'amplifier la phrase (« eux n'y sont pour rien, eux ne font que faire quelque chose⁷⁴⁷ »). La force de l'eau est aussi soulignée par le champ lexical de l'exagération, menant jusqu'à la folie (« inconsidérément », « exagération », « emballement », « loufoque », « amplifié »).

Comme dans cette évocation du film de Bertolucci, les passages ekphrastiques permettent d'introduire des questionnements ou de développer une réflexion, en continuité avec ceux des poèmes de la même séquence. Dans le court texte en prose « Womanity, ou le féminisme spectacle⁷⁴⁸ », Mainardi évoque deux baisers cinématographiques : celui de Camilla et Betty dans *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch ; et celui de Deckard, le personnage de chasseur d'humanoïdes qui embrasse Rachel dans *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Camilla et Betty (à ce moment-là Camilla s'appelle Rita) s'embrassent en tant qu'amoureuses⁷⁴⁹ ; Camilla a perdu la mémoire, et elle n'est pas sûre d'avoir jamais embrassé quelqu'un ou de ne pas être vierge. Cécile Mainardi se réfère encore à cette scène dans *Rose activité mortelle*, où elle se saisit du thème de la perte de mémoire pour établir un inventaire des degrés possibles de virginité⁷⁵⁰. Le baiser fameux de *Blade Runner*, également évoqué dans « Womanity », pour Cécile Mainardi donne l'exemple du seul baiser qu'on puisse légitimement donner par force. Bien qu'on ait pu redire à cette action violente, Mainardi trouve ce baiser justifié, car Rachel en tant que *replicant*, ne connaît pas l'amour par elle-même, si ce n'est par la mémoire

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ Cécile Mainardi, « Womanity, ou le féminisme spectacle », *Des féminismes*, dir. Camille Fallen et Philippe Roux, [textes d'Olympe de Gouges, Irène Pereira, Catherine Malabou et al.], Saint-Julien-Molin-Molette, J-P. Hugué, 2014.

⁷⁴⁹ David Lynch, *Mulholland Drive*, 35 mm, couleur, sonore, France, États-Unis, Les Films Alain Sarde, StudioCanal, Asymmetrical Productions, 2000 : 01:44:29-01:46:32.

⁷⁵⁰ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, *op. cit.*, p. 122.

programmée par son fabricant, qu'active peut-être le baiser de Deckard : « La distinction biologique des personnages (un homme réel, une humanoïde) l'explique en grande part, tout comme l'inexpérience proprement inouïe du personnage féminin qui vit là son premier flirt avec un humain⁷⁵¹. » Ce baiser réalise son « devenir-femme » et son « devenir-humain⁷⁵² ».

Ainsi les scènes de cinéma ont-elles généralement une valeur d'exemple, dans le développement du discours poétique. *Histoire de ma voix* cite *L'Enfant sauvage* (1969) de François Truffaut, dont le personnage d'enfant ne sait pas parler, car il grandit seul dans la forêt, jusqu'à son adoption par le docteur Itard qui consacre son temps à lui apprendre le langage. Dans le livre de Mainardi, le garçon est l'exemple par excellence d'un cas de manque de la voix et de la parole, ainsi que de la possibilité d'une voix secrète qui reste à découvrir : « Quelle est la voix de l'enfant sauvage qui ne parle toujours pas à dix ans [...] Où manque-t-il la fente/l'intervalle entre lui et lui pour qu'il y passe comme être parlant ? [...] Et comment, privé cette voix, voit-il briller l'argenterie à travers la vitrine⁷⁵³ ? » Le manque de voix mène au questionnement sur l'appartenance à soi et à la perception du monde, et l'évocation du film sert à appuyer et présenter des questionnements du livre autour de la voix. Tel est l'usage de la fin ouverte de *La Sirène du Mississippi* (1968) dans un poème. La scène finale dans laquelle Belmondo et Catherine Deneuve prennent la route sans savoir où ils vont⁷⁵⁴, s'actualise dans un poème de *La Blondeur* qui parle également d'une relation amoureuse. Souvent les poèmes ekphrastiques, comme les allusions, s'avèrent s'inspirer librement des films, ou témoignent d'une mémoire cinématographique que l'autrice laisse à son imprécision. Telle est l'évocation de *L'Homme de Rio* (1964) de Philippe de Broca, avec Jean-Paul Belmondo. Une *slapstick* comédie à la française, que Cécile Mainardi évoque parce que Belmondo aurait prononcé une phrase en anglais (« no message for me⁷⁵⁵ ? »), qui ne figure pas parmi les quelques mots que le personnage prononce dans cette langue dans le film. Non seulement cette phrase aurait servi de modèle à une bonne prononciation anglaise à la jeune spectatrice, mais elle lui aurait même enseigné cette langue. Le comique du film, dont les situations rocambolesques font partie, se transpose dans le comique de l'anecdote : la spectatrice se met à parler « presque mieux que le professeur lui-même⁷⁵⁶ », en un seul weekend – ce qui est décidément un résultat exceptionnel.

⁷⁵¹ Cécile Mainardi, « Womanity ou le féminisme spectacle », art. cit., p. 45.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 46.

⁷⁵³ Cécile Mainardi, *Histoire très véridique et très émouvante de ma voix de ma naissance jusqu'à ma dernière chose prononcée*, op. cit., quatrième de couverture.

⁷⁵⁴ François Truffaut, *La Sirène du Mississippi*, 35 mm, couleur, sonore, France, Italie, Les Films du Carrosse (Paris), Les Artistes Associés, Produzioni Associate Delphos (Roma), 1968 : 01:56:57-01:57:34

⁷⁵⁵ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 150.

⁷⁵⁶ *Ibid.*

Ayant entendu la voix de Belmondo : « c'en est fini de mes mauvaises notes en anglais, tout d'un coup les mots se détachent enfin les uns des autres et libèrent un sens qu'ils tenaient jusque-là captifs⁷⁵⁷. » Comme pour la figure de l'actrice, que nous étudierons plus loin, c'est l'articulation des mots eux-mêmes qui rapproche le sujet d'une forme de connaissance, et qui ouvre un monde. Ainsi le cinéma lui donne une langue.

L'apprentissage que le cinéma propose implique un autre sujet, développé à travers des références cinématographiques : la force performative de la voix, sujet de deux poèmes d'*Histoire de ma voix*, qui rejoint également l'usage des références cinématographiques comme exemples.

1.3 La force performative de la voix

Dès son deuxième livre, *L'Armature de Phèdre* (1997), les mots sont présentés par la poète comme doués d'un pouvoir de création : « reportage photo, sans prendre de photo, ni sans avoir non plus l'idée de reportage⁷⁵⁸ », et le reportage apparaît parce que c'est écrit ; le poème fait des choses par les mots ou plus précisément il agit par la voix. Ce thème est encore présent dans son livre le plus récent, *Idéogrammes acryliques*. Un poème en anglais l'affirme : « how screaming words makes things appear⁷⁵⁹ ». Mainardi fait ici référence à la scène de *Down by Law* (1986) de Jim Jarmusch dans laquelle le personnage de poète immigré qu'incarne Roberto Benigni fait en sorte que toute la prison se mette à scander son poème très court : « I scream, you scream, we all scream for ice cream⁷⁶⁰ » – la phrase de Jarmusch provient de l'expression courante aux États-Unis, pour dire qu'on veut de la glace : « I scream for ice cream ». Il la partage d'abord avec ses compagnons de cellule, puis tous les autres prisonniers la répéteront en hurlant. La phrase de Benigni devient le principe poétique du poème de Mainardi. En effet, cet « "ice cream poem" », comme Mainardi l'identifie, a une valeur stylistique qui s'exprime par l'oralisation : le rythme, les rimes et l'homophonie, et les mots de la citation du film se disséminent dans le texte, en écho aux cris successifs. Ce poème en anglais d'*Idéogrammes acryliques* est adapté au contexte du film par sa langue. La poète interprète la phrase à plusieurs niveaux. À un niveau littéral, on crie pour avoir de la glace ; sur un plan plus abstrait : on pense à l'existence de la glace ; puis on rêve à la manière dont la parole peut créer des choses (« things »), pour finir par une réflexion sur la fragilité du mot « thing », qui est fin (« thin »),

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ Cécile Mainardi, *La forêt de Porphyre*, op. cit., p. 9.

⁷⁵⁹ Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, op. cit., p. 81.

⁷⁶⁰ Jim Jarmusch, *Down by Law*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Island Pictures, Black Snake, Grokenberger Film Produktion 1986 : 00:58:49-01:00:56.

et proche du mot rien (« nothing ») dans le sens où une chose fine peut tendre vers la disparition. En même temps, « nothing » est l'antonyme de la chose, « no-thing ». Le poème condense ainsi tout un questionnement sur le langage en général et le langage poétique, et en particulier sur la génération de langage dans la poésie, provoquée et illustrée par une célèbre scène de cinéma, que le poème développe.

Dans *Histoire de ma voix*, l'accent porte moins sur l'analyse de l'exemple cinématographique, mais la référence sert de point de départ pour l'expérience que le sujet poétique fait de la force performative de la voix. Tandis que le poème en anglais exprime cette idée, les poèmes suivants montrent la réalisation de la puissance agissante de la voix. Deux scènes de film le montrent, avec la célèbre actrice italienne et femme d'Antonioni, Monica Vitti. Cette fois, ce n'est pas le cri qui cherche à créer quelque chose, mais une phrase et le souvenir de son articulation qui évoquent l'actrice qui l'a dite :

Les quatre mots que j'avais tracés étaient ceux prononcés par Monica Vitti à un moment du film *L'Avventura*. À la réflexion, je ne les prononce pas dans la vidéo pourtant toute en italien, je les délivre lettre par lettre dans le silence de leur apparition. Mais de maintenant les écrire, et de les entendre en je ne sais quelle région du cerveau, c'est la voix rauque et plaintive de l'actrice qui s'élève et que j'entends comme si elle était présente, là à deux pas de moi, s'indignant contre elle-même : « *Io' vorrei' essere' lucida'* » (« *je voudrais, moi, être lucide*⁷⁶¹ »).

L'Avventura, premier film de la tétralogie italienne d'Antonioni, est celui qui montre peut-être le plus à quel point les relations humaines sont dénuées d'amour et de sens. Le film effectue « l'énoncé du vide⁷⁶² » dans les espaces et dans les liens humains. Pour résumer l'histoire : après la disparition d'une femme nommée Anna pendant une croisière sur une île, sa meilleure amie, Claudia – incarnée par Monica Vitti – et l'amoureux de la disparue, Sandro, se mettent à la chercher. Très vite, Sandro commence à faire la cour à Claudia, qui pendant longtemps le refuse. Au cours de leur quête, Claudia qui commence à s'autoriser à avoir une relation avec Sandro, prononce la phrase citée par Mainardi qui exprime ses sentiments mêlés, à la fois la culpabilité envers l'amie disparue (et la culpabilité de ne plus regretter sa disparition⁷⁶³) et le désir d'être avec Sandro ; au contraire, l'homme n'a pas d'hésitation, par la suite il tiendra moins à Claudia, qui d'ailleurs le surprend dans les bras d'une prostituée. La voix et l'apparence

⁷⁶¹ Cécile Mainardi, *Histoire très véridique et très émouvante de ma voix de ma naissance jusqu'à ma dernière chose prononcée*, op. cit., p. 14. Michelangelo Antonioni, *L'avventura (L'avventura)*, 35 mm, NB, sonore, Italie, France, Cino del Duca (Rome), Société cinématographique lyre (Paris), 1959 : 01:47:45-01:47:48. En haut de l'église quand Sandro demande sa main.

⁷⁶² Alain Bonfand, *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, op. cit., p. 122.

⁷⁶³ Alain Bonfand y attire l'attention, affirme qu'il « ne reste rien, absolument rien de l'absence d'Anna ». Il cite les paroles du personnage de Claudia : « Il y a quelques jours à l'idée qu'Anna soit morte, j'avais l'impression de mourir moi aussi. Maintenant je ne pleure même plus. J'ai peur qu'elle soit vivante. Tout est en train de devenir affreusement facile, même d'oublier une douleur. » (*Ibid.*, p. 123.)

physique singulières de Monica Vitti plaisent à la spectatrice qui a écrit *La Blondeur* – ses cheveux ont un « blond idéal⁷⁶⁴ », trait physique éminemment productif dans la poésie de Mainardi. L'actrice italienne pourrait être un modèle pour l'« actrisme ». Si elle l'est ce n'est pas sans lien avec un certain idéal d'actrice hollywoodienne, à l'image de Marilyn Monroe.

Le poème cité ci-dessus décrit un projet multimédia dans lequel la poète filme son texte en même temps qu'elle le lit, projet qu'elle intitule « Webcam-Reading », comme les pages précédentes du livre l'indiquent. Plus loin, elle « constate qu'on peut faire ressurgir la voix de quelqu'un à l'aide d'un seul mot⁷⁶⁵ ». Non seulement la voix de l'actrice italienne est appelée par cette phrase précise, mais elle-même semble être présente à travers sa voix qui crée sa présence quasi-corporelle. Sa présence virtuelle et son origine cinématographique la dotent doublement d'un caractère spectral.

Les liens entre lecture, écriture et énonciation sont complexes. Cette œuvre de « Webcam-Reading » réalise le contraire du travail de l'« actrisme » qui serait de prononcer. Mais, pour reprendre l'expression d'Alain Bonfand, citée plus haut, l'« énoncé du vide » d'Antonioni sera ainsi réalisé dans la non-énonciation de la phrase, et la présentation par la caméra. Le poème se situe tout de même dans un livre sur la voix, et le lecteur est prié d'« oraliser mentalement ces textes en pensant fortement [à l'actrice⁷⁶⁶] ».

Le deuxième poème du livre à parler de la puissance agissante de la voix cinématographique sur le *je* poétique raconte une expérience de cinéma, encore une fois après le visionnage de *L'Homme de Rio*, qui a changé son rapport à l'anglais en tant que langue étrangère :

À 43 ans je vois *Désert rouge*, premier film en couleur d'Antonioni, et demeure frappée par une scène qui se donne comme une scène rêvée. Sur la plage de sable rose de l'île de Budelli, en Sardaigne, une petite fille d'une dizaine d'années passe ses journées seule à courir et à se baigner. À un moment des voix s'élèvent des criques, des voix qui chantent, et n'ont d'autre provenance possible que les vagues ou les roches du paysage. Je me repasse la scène une dizaine de fois. La *voix off* qui commente ce phénomène irréel (celle de l'actrice qui joue dans la partie non rêvée du film) l'emporte aux confins de sa vérité métaphysique. Cette voix par laquelle tient tout entier ce mirage, se mêle à ce mirage, devient ce mirage. Elle descend dans ma voix, s'en empare. Désormais, quand je parle italien, je ne l'imite pas, c'est elle qui récite ce mirage en moi⁷⁶⁷.

Le lien de la spectatrice au film est particulièrement fort, par la transposition non d'un accent, mais d'une voix. Le sujet s'imprègne de cette scène⁷⁶⁸, en quelque sorte en l'apprenant grâce

⁷⁶⁴ Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, op. cit., p. 118.

⁷⁶⁵ Cécile Mainardi, *Histoire très véridique et très émouvante de ma voix de ma naissance jusqu'à ma dernière chose prononcée*, op. cit., p. 23.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁶⁸ Michelangelo Antonioni, *Le Désert rouge (Deserto rosso)*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, France, Cinematografica Federiz (Roma), Francoriz (Paris), Film Duemila (Roma), 1963 : 01:24:24-01:31:53.

au visionnage répété. Comme dans les précédentes évocations de films, la poète modifie légèrement ce qui s'est passé à l'écran. Le thème du rêve revient, alors que la scène n'est pas rêvée dans le film, mais inventée par le personnage féminin comme conte pour son fils dont c'est l'histoire préférée. Le rêve du poème, comme tout rêve, opère un déplacement. La solitude de la petite fille imaginaire construit un parallèle avec la solitude des autres personnages du film. La différence est qu'elle est heureuse, tandis que les autres ne le sont pas, surtout la femme incarnée par Monica Vitti, qui, touchée par un accident, dit-on dans le film, ne trouve plus sa place dans la vie. La scène de l'enfant à la mer, liée à l'apprentissage d'une langue, est une figuration d'une expérience prénatale. L'expérience italienne, qui remonte pour la poète niçoise, dont le nom est d'origine italienne, conserve la trace de cette origine. Cette voix n'est pas seulement celle d'une langue originelle, mais elle pourrait être celle de la muse. La voix de Monica Vitti habite la poète quand elle parle en italien, ainsi cette figure fonctionne comme une muse cinématographique, parlant à travers la poète. La voix agit, elle fait écrire le sujet, qui est peut-être ventriloque – de la langue étrangère, une langue liée à ses origines.

Ces évocations de films soulignent l'importance de la voix, sujet constant de l'œuvre de Cécile Mainardi. C'est par la voix cinématographique plus que par des voix qui auraient été réellement entendues, qu'un apprentissage se produit, qu'une actrice évoquée apparaît et que la langue advient. C'est un élément fondamental de la relation miraculeuse que le sujet entretient avec les films. Toutefois, la voix vient avec l'image et avec des éléments de l'intrigue, qui sont tout aussi signifiants et participent à la poétisation du monde – comme les images de ralenti ou les figures optiques.

Le rapport du sujet poétique au cinéma se fait donc selon plusieurs degrés : après les références générales au film, l'énonciatrice atteint un état intermédiaire par le mouvement au ralenti, puis par le truchement de la voix, elle se rapproche plus encore du cinéma, en adoptant une *persona*, celle de l'« actrisme ».

1.4 Une grande actrisme

Dans la diversité des références cinématographiques, la figure de « l'actrisme » émerge comme la plus signifiante, celle qui constitue une *persona* pour la poète, reflétant sa vie et sa poétique en même temps. Comme Jean-François Puff le résume dans la conclusion de l'un de ses articles sur Mainardi, « l'actrisme est la poète, c'est-à-dire à la fois l'auteure souffrante et

l'actrice flamboyante⁷⁶⁹ ». Cette figure apparaît dans *Je suis une grande actrisme* (2007), publié sous forme de livre indépendant, avant d'être repris dans *Rose activité mortelle* dont il forme la deuxième partie⁷⁷⁰. Bien que le mot « actrisme » ne se trouve que dans cette partie, la figure de la « poète filmée » surgit dès « L'eau superliquide », première partie du recueil. « Je suis une grande actrisme » commence par la répétition de cette phrase (à la manière d'un vire-langue) qui forme un écran sur la page par la mise en page, et qui est soutenu par le sujet du cinéma. La répétition de l'énoncé, l'affirmation de l'identité, par le pouvoir agissant de la voix, caractéristique des œuvres de Mainardi, va faire apparaître la *persona* inventée :

Je suis une grande actrisme
 je suis une grande actrisme
 je suis une grande actrisme
 je suis une grande actrisme
 je suis une grande actrisme⁷⁷¹

Cet effet d'écran est plus spectaculaire dans l'édition originale où ce poème (ou ce début de séquence) occupe une page à lui seul, au milieu de laquelle il est posé. Le néologisme d'actrisme fait ainsi surgir l'adjectif « triste », un trait qui sera déterminant pour le sujet poétique dans son rapport au cinéma qui lui cause de la souffrance :

pas actrice
 pas artiste
 ac - triste
 comme en anglais
 comme au participe passé
 quand on est à la voix passive :
 to be « actriced »
 to be burned to be dead to be kissed
 subir l'action de
 ne pas être le sujet de l'action
 être l'actrice du non-sujet de l'action
 je suis l'actrice du non-sujet de l'action
 je vous prononce n'importe quel mot
 (prononçable⁷⁷²)

À nouveau, le début du poème joue avec les langues, l'équivalent anglais étant « actress », et le participe passé fictif, « actriced », une invention poétique. Le lien aux langues étrangères est particulièrement vif, et elles sont souvent présentes dans les passages sur le cinéma. L'exemple précédent fait en sorte que l'anglais montre à la fois une poéticité forte dans un poème ou livre

⁷⁶⁹ Jean-François Puff, « Cécile Mainardi, le temps volé de la poésie », art. cit., p. 584.

⁷⁷⁰ La réédition ne reprend pas la citation de Saint Augustin figurant au début du texte. Cécile Mainardi, *Je suis une grande actrisme*, op. cit., p. 7 : « Ce que je donne en parlant à celui qui m'écoute, est-ce que moi-même je le perds ? / Saint Augustin »

⁷⁷¹ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 77. et Cécile Mainardi, *Je suis une grande actrisme*, Bordeaux, L'Attente, 2007, p. 9. Par commodité, je citerai par la suite le texte dans *Rose activité mortelle*.

⁷⁷² Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 77.

de poésie en français, et un lien au cinéma. Le sujet est revêtu de l'état d'actrice, ce qui implique une passivité, comme le participe passé le signale. La répétition de la même structure insiste sur sa dépendance au monde, son exposition à lui, dans le huitième vers de la citation. Le mélange entre action et non-action, « être le non-sujet de l'action » porte en soi le danger de mort, la négativité de cette figure. D'une part, même si l'« actrisme » peut agir, elle ne maîtrise pas complètement l'acte, c'est l'être agi par une chose extérieure et l'agir qui s'expriment dans la citation en haut, en tension, car l'« actrisme » est exposée, fragile. D'autre part, elle a un certain domaine d'action, mais elle reste aussi dans une position de femme objet – à la fois passive et séductrice. Les expressions en anglais, la langue étrangère la plus courante dans la poésie de Mainardi, font également écho à la célébrité hollywoodienne, l'aura des films et des vedettes, qui rassemblent en elles une image d'actrice et de figure féminine, très séduisante, inapprochable et souvent objectivée par l'œil de la caméra.

La *persona* poétique de l'« actrisme » incarne aussi un métier, celui de l'actrice, et un statut social, la célébrité publique, être une star. Dans ces deux fonctions, deux aspects de la poésie de Cécile Mainardi se rejoignent : l'importance de la voix, et celle de la mise en scène, du jeu, ce qui implique aussi l'exposition de soi. L'exposition de soi pour la personne réelle prend forme par une sorte de sur-dramatisation de son être, elle-même devenant explicitement un personnage de ses propres textes en tant que « Cécil⁷⁷³ », « Cécile⁷⁷⁴ » ou « Cécile Mainardi⁷⁷⁵ ». C'est l'une des grandes différences entre elle et les deux autres poètes étudiées dans ce chapitre, qui prennent plus de distance dans l'écriture par rapport à leur personne. Son exposition ne relève pourtant pas de ce qu'Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel appellent la « littérature exposée⁷⁷⁶ », même si par moments, la poète s'en approche. Ces sont ses performances qui peuvent être mises en lien avec la catégorie décrite par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, qui y voient des formes de présentations dans des lieux publics et avec une prise de distance du médium du livre⁷⁷⁷. Comme l'exemple du recueil de textes *Le degré Rose de*

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 134.

⁷⁷⁴ Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁷⁵ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, *op. cit.*, IX, n. p.

⁷⁷⁶ Voir *Littérature* n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », dir. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, décembre 2010 et *Littérature* n° 192, « La littérature exposée (2) », dir. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, décembre 2018.

⁷⁷⁷ Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature* n° 192, *op. cit.*, p. 5 : L'adjectif choisi par les auteurs comprend à la fois le nouveau mode de présentation et le danger qu'il comporte : « Les transformations des régimes de visibilité et d'expérience (la contextualisation des pratiques et des expériences sur le terrain, pour introduire une notion travaillée par ce nouveau numéro) et celles des modes de publication exposent le littéraire à une nouvelle condition, à de nouvelles opportunités et à de nouveaux dangers. »

l'écriture le montre, après des performances, Cécile Mainardi revient à l'écriture de celles-ci⁷⁷⁸, elles s'inscrivent comme trace et intègrent ainsi le corpus de son œuvre écrite.

Le métier de l'« actrisme » consiste en partie en la prononciation, comme l'extrait ci-dessus le montre déjà. Cette question intéresse Mainardi dès le début de son œuvre : dans *La forêt de Porphyre*, elle désigne le mot « éternité » comme « *super-prononçable*⁷⁷⁹ ». Mais pour la poète, cette qualité n'indique pas seulement une simplicité d'articulation ou d'épellation – notamment parce que « éternité » est un mot français rare en cela que toutes ses lettres sont prononcées –, mais aussi un rapport du mot à la réalité et à l'expérience : « l'impossibilité d'en faire une expérience autre que verbale⁷⁸⁰ ». Et comme il est précisé plus tard dans *Je suis une grande actrisme*, ce mot est soustrait au temps : « il se passe dans un temps (de prononciation) où l'éternité ni ne commence ni n'a commencé⁷⁸¹ », et ainsi « il a un peu plus de réalité (phonologique parce que plus / de réalité tout court) que les autres mots⁷⁸² ». La prononciation est difficile pour l'actrisme, même si c'est son métier, car :

à la fin un mot prononçable, ne l'est jamais
jamais/vraiment/volontairement
ou/mais l'est à la place d'un autre
avec lequel il échange sa prononçabilité⁷⁸³

Son travail se concentre sur des glissements d'identité et d'identification, des jeux de mots, des lapsus, des entredeux. Comme nous avons pu l'observer, le contact entre le cinéma et la vie, comme ces questionnements sur la « prononçabilité », est établi sur un mode du passage qu'on pourrait qualifier d'« inframince » selon le terme de Marcel Duchamp : « Le possible impliquant le devenir – le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'infra mince⁷⁸⁴ ». Vincent Broqua étudie cette notion duchampienne, qui, comme il le résume est « [l]a singularisation du rien, [se situe] pour son jeu entre la disparition et l'opération désirante par laquelle le rien bascule imperceptiblement vers quelque chose⁷⁸⁵ ». L'auteur distingue « deux directions apparemment contradictoires mais conjuguées dans le rien de l'inframince : l'une va vers la disparition et l'autre tend à se départir de ce rien⁷⁸⁶ », et il classe dans les deux cas, entre autres,

⁷⁷⁸ Cette attitude n'est pas du tout rare, elle est très caractéristique du travail de Jérôme Game qui cherche des « sorties » du livre pour y revenir ensuite, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

⁷⁷⁹ Cécile Mainardi, *La forêt de Porphyre*, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, *op. cit.*, p. 84.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 84.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁸⁴ Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999 [1980], p. 21.

⁷⁸⁵ Vincent Broqua, *À partir de rien*, Paris, Michel Houdiart, 2012, p. 12.

⁷⁸⁶ *Ibid.*

John Cage, pour le premier, et Caroline Bergvall, pour le deuxième. En quelque sorte, les deux versants sont présents dans la poétique de Cécile Mainardi. L'idée de la disparition est un danger constant pour l'« actrisme », mais il s'agit plutôt d'une forme du changement constant caractéristique de la poésie de Mainardi, et la disparition serait à l'extrême de ce changement, qui deviendrait ainsi tragique, mais qui ne se produit pas. La « friction⁷⁸⁷ » est le mot par lequel Vincent Broqua décrit l'inframince chez Caroline Bergvall, écriture multilingue, désassemblée, en dialogue explicite avec l'histoire littéraire. Or l'inframince de Mainardi apparaît aussi dans les jeux de mots, et l'effet de corrosion de la langue, comme chez les auteur-rices étudié-es par Vincent Broqua⁷⁸⁸. La corrosion entraîne finalement une construction dans la langue. Le mot d'« actrisme » par exemple ne se compose pas seulement de deux mots coupés, mais crée une nouvelle figure. Le jeu d'actrice de « l'actrisme » la met en danger de mort, comme nous le verrons, et la fluctuation entre apparition et disparition construit le texte.

Dans l'œuvre de Mainardi, le sujet poétique qui cherche à prononcer, à expérimenter ou à écrire quelque chose, se trouve souvent face à une matière fuyante : les « *textes-faits-pour-n'être-lus-qu'une-seule-fois*⁷⁸⁹ » dans *La forêt de Porphyre*, les « textes flous » de *Rose activité mortelle* qui disparaissent au cours de la lecture, les figures fuyantes comme « l'homme de pluie » que les caméras de surveillance ne perçoivent pas, ou encore « l'eau superliquide » qui ne peut pas être photographiée. L'instabilité des textes, des paroles constitue l'une des raisons pour lesquelles le sujet parle rapidement, et cette vitesse comme ce caractère muables caractérisent l'écriture de Mainardi. Cette intensité est générale. « [S]on élan de trapéziste bulgare⁷⁹⁰ » emporte l'actrisme, et même si l'énonciation sert la poésie, l'énonciatrice s'éloigne de sa tâche initiale, c'est-à-dire simplement prononcer, par le jeu d'actrice :

je suis une grande actrisme :
je vérifie la poésie de mes poèmes en prenant la voix d'une actrice qui pourrait tout
tout
tout
tout jouer
ce faisant je me prends au jeu, et j'en perds de vue très vite le poème,
quand je le comprends c'est trop tard
pour faire machine arrière : ça y est je
joue⁷⁹¹

⁷⁸⁷ Vincent Broqua, *À partir de rien*, op. cit. Cette question est développée dans le chapitre V du livre.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 12 : « Le mordant qui intéresse le rien duchampien a un sens corrosif à la fois parce qu'il révèle le corps ou l'objet en l'entamant mais aussi parce qu'il est le mordant de la langue du calembour et des jeux de mots qui, à leur tour, menacent la langue. »

⁷⁸⁹ Cécile Mainardi, *La forêt de Porphyre*, op. cit., p. 9. En italiques dans l'original.

⁷⁹⁰ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 94.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 94.

Le mot « jeu » a plusieurs acceptions dans ce contexte : l’amusement, le jeu d’acteur, la prise de risque, et il s’agit aussi de jouer avec la langue. Ce jeu emporte l’« actrisme » qui « perd[s] de vue très vite le poème ». Le poème présente une performance à la fois dans le sens langagier, un jeu avec le langage qui réalise un acte de parole, et dans le sens de spectacle vivant. Il crée lui-même une performance à l’écrit, de la même manière que dans d’autres textes de l’auteur consacrés à ses performances, notamment *Le degré Rose de l’écriture*. Après les performances, la poète retourne au livre, en y emportant le questionnement qui survit à la performance éphémère, et se réalise véritablement dans la langue. Justement, le même emballement caractérise l’écriture : développer une idée de départ, revenir sur celle-ci, la montrer sous un autre angle, et ainsi de suite. Pour l’« actrisme », le jeu consiste principalement en l’adoption d’accents divers – du point de vue géographique, ce qui souligne le fait que les accents identifient le locuteur – mais l’« actrisme » parvient à avoir un « accent qui ne vient de nulle part⁷⁹² » ce qui atteste son talent dans son métier et manifeste son isolement. Si l’actrisme veut éviter de prendre un accent, celui-ci, par contre-coup, « prend de la place⁷⁹³ », il n’a de cesse de revenir. Même dans ce qui constitue son métier, l’actrisme reste fragile devant sa matière de travail.

À d’autres moments, le jeu n’est plus un simple jeu : la prononciation comporte un danger performatif de mort. En disant des mots précis, comme « "disparaître" / "apparaître"⁷⁹⁴ », l’actrisme disparaît. Pour l’énonciation du mot « disparaître », on pourrait croire à la première lecture qu’il s’agit d’un acte de parole, mais le fait que d’autres mots ont le même effet de disparition de l’énonciatrice, déjoue cette hypothèse. Si prononcer un mot fait disparaître son énonciateur, la citation attribuée à Saint Augustin, présente dans la première version du livre (« Ce que je donne en parlant à celui qui m’écoute, est-ce que moi-même je le perds⁷⁹⁵ ? »), gagne en importance, car il s’agit en effet d’une perte ; en parlant, l’actrisme perd quelque chose : son existence. Ainsi le jeu fait apparaître la tension présente dans la *persona* parce qu’elle est concernée par le danger de mort, mais elle réapparaît toujours.

Prononcer entraîne un acte parallèle chez l’« actrisme » : embrasser le lecteur dans le même geste. Cette image des paroles qui embrassent est familière dans l’histoire littéraire française. Sous des formes légèrement différentes, nous la lisons chez Flaubert, dans *L’Éducation*

⁷⁹² Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 87.

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁹⁵ Cécile Mainardi, *Je suis une grande actrisme*, op. cit., p. 7.

sentimentale où Frédéric embrasse le nom de Mme Arnoux en le prononçant⁷⁹⁶, et chez Proust : « Albertine avait une prononciation si charnelle et si douce que, rien qu'en vous parlant, elle semblait vous embrasser⁷⁹⁷. » Chez Cécile Mainardi, ce geste apparaît retravaillé pour la figure médiatrice de l'actrisme. Celle-ci est plus directe, « en même temps qu[']elle prononce, [elle] embrasse / celui qui [l']écoute⁷⁹⁸ ». Son travail de prononciation se présente d'autant plus comme tel que le verbe « prononcer » est transitif. Le fait de l'utiliser sans complément d'objet en fait une activité à part.



Figure XIV. Cécile Mainardi, *Je suis une grande actrisme*, Bordeaux, L'Attente, 2007.

Le baiser est un geste inséparable de l'actrisme et de sa puissance de séduction, et c'est aussi un motif récurrent de l'œuvre de Mainardi – pensons aux *ekphrasis* des films *Mulholland Drive* et *Blade Runner* ; ou aux casseaux en forme de bouche (fig. XIV) qui séparent les unités intérieures de *Je suis une grande actrisme* dans la première édition ; ou encore à la couverture du livre réunissant les performances de l'autrice, *Le degré Rose de l'écriture*, qui représente la poète en train d'embrasser une statue sur la bouche, c'est-à-dire l'acte en quoi consistait sa performance : embrasser sur la bouche toutes les 666 statues du jardin de la Villa Médicis⁷⁹⁹. Comme l'exemple de cette performance le montre, le baiser établit à la fois un rapport à l'art et au genre, en une sorte de contre-Pygmalion, la femme qui embrasse les statues (hélas, contrairement au mythe, elles ne s'animent pas), et expose la question de la femme objet, mise en scène pendant que la poète-performeuse embrasse. Il faut ajouter que dans les œuvres de Mainardi, la mention du corps concerne à la fois la séduction et l'approche scientifique. Dans *Je suis une grande actrisme*, il est question d'examen phonologique-médical de la technique de prononciation neutre⁸⁰⁰ de l'actrisme, devenue ainsi un objet d'étude et d'exposition, en quelque sorte une vedette pour la science.

Donc, l'actrisme est d'abord caractérisée par son jeu : l'apparition-la disparition, le baiser et la prononciation. Le deuxième aspect de l'actrisme, celui de la star, est construit en partie par l'évocation de nombreuses actrices qui lui servent de modèle, tout au long de l'œuvre de Cécile Mainardi. Elles sont nommées : Kim Novak, Catherine Deneuve, Jean Harlow, Ursula Andress,

⁷⁹⁶ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, préf. Albert Thibaudet, notice et notes de S. de Sacy, Gallimard, 1965, p. 449, Frédéric à Mme Arnoux : « Vous me faisiez l'effet d'un clair de lune par une nuit d'été, quand tout est parfums, ombres douces, blancheurs, infini ; et les délices de la chair et de l'âme étaient contenues pour moi dans votre nom, que je me répétais, en tâchant de le baiser sur mes lèvres. »

⁷⁹⁷ Marcel Proust, *Le Côté des Guermantes*, Tome II, Paris, Gallimard, 1954, p. 71.

⁷⁹⁸ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 85.

⁷⁹⁹ Cécile Mainardi, *Le degré Rose de l'écriture*, op. cit., p. 51.

⁸⁰⁰ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 87–89.

Marlene Dietrich, Greta Garbo, Monica Vitti et Marilyn Monroe – et d’autres sont citées par les personnages qu’elles incarnent – toutes des actrices majeures du cinéma, hollywoodiennes ou européennes. À l’exception de Greta Garbo qui est initialement brune, elles sont toutes blondes, et représentent, sans exception, des stars, des icônes ou des « sex-symbols⁸⁰¹ ». Chez Mainardi, elles sont parfois citées comme exemple d’un phénomène, comme dans *La Blondeur* pour la couleur de leurs cheveux : « Kim Novak qui fond en blonde comme du sirop au milieu de *Vertigo*⁸⁰² », phrase qui suit une liste de blondeurs peintes par des maîtres de la peinture italienne. Comme ces peintres et leurs œuvres, le film d’Hitchcock fait partie des films qu’on connaît : la puissance d’évocation de ces images est telle que l’esprit du lecteur sera hanté par elles. Dans la suite de *La Blondeur*, *L’Immaculé conceptuel*, Jean Harlow et Ursula Andress sont également évoquées comme représentantes de blondeurs différentes⁸⁰³. Dans *Je suis une grande actrice*, Marlene Dietrich et Greta Garbo viennent en exemple pour les accents, pour leurs rôles dans des films dans d’autres langues que leur langue maternelle⁸⁰⁴.

Le fantasme de la star est saillant dans *La Blondeur*, livre qui développe le motif de la blondeur, caractéristique de la femme séduisante, en tout cas dans le cinéma hollywoodien. La « blondeur » de Mainardi élargit cette notion par des moyens poétiques avec l’invention de nouvelles blondeurs, mais elle reste là toujours comme point de référence et sujet central. Il s’agit aussi du renversement de ce cliché, au lieu de *gentlemen prefer blondes* pour reprendre le titre du film de Howard Hawks avec Marilyn Monroe⁸⁰⁵, l’énonciatrice a un amoureux blond : *women prefer blond gentlemen*. L’identification à la figure de la blonde ou de l’actrice blonde reste présente dans l’ensemble de l’œuvre. Dans l’une des performances, « la poète surimpose à sa propre silhouette vue de dos celle de Catherine Deneuve⁸⁰⁶ ».

Le fantasme de cinéma permet à l’actrice de devenir une star, d’être singularisée. Elle travaille volontairement sur cet effet, même si son but premier est de faire passer le temps :

je suis une grande actrice je m’ennuie mortellement dans la dernière fête, en dehors des moments où je fais
[croire que ça porte bonheur de me toucher [...]]

⁸⁰¹ La différence entre ses termes se trouve d’une part dans la distinction entre « star » et « icône ». Selon Éric Kruyter, l’icône est un objet de rêve dont nous ne connaissons pas la vie, mais la star a une existence quotidienne médiatisée, elle est « un produit de consommation ». Éric Kruyter, « La guerre des sexes : corps féminins et corps masculins », p. 31, in Gianluca Farinelli, Jean-Loup Passek (dir.), *Stars au féminin*, Paris, Centre Pompidou, 2000. J’ajoute « sex-symbol » dans la liste, car la sensualité et la séduction de la part de l’actrice sont très présentes, comme la prétendue ressemblance du sujet poétique à Marilyn Monroe dans *Idéogrammes acryliques*, op. cit., p. 108.

⁸⁰² Cécile Mainardi, *La Blondeur*, op. cit., III, n. p.

⁸⁰³ Cécile Mainardi, *L’Immaculé conceptuel*, op. cit., p. 72.

⁸⁰⁴ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 90.

⁸⁰⁵ Howard Hawks, *Les Hommes préfèrent les blondes* [*Gentlemen Prefer Blondes*], 1953.

⁸⁰⁶ Jean-François Puff, « Vous n’êtes pas une vraie personne », [à paraître], p. (7).

tout le monde afflue/pas un qui ne vienne pas coller à moi de tout le personnel⁸⁰⁷

Cette source d'amusement de l'actrice, son extravagance de vedette est fondée sur la séduction. Elle est attirante, mais elle exprime le malheur : « je suis l'auteur coupé en morceaux [...] / je n'ai / fait que faire du cinéma dans la tristesse⁸⁰⁸ ». L'« auteur coupé en morceaux » est aussi l'acteur ou l'actrice de cinéma, dont l'aura selon Walter Benjamin disparaît par la médiation de la caméra et du filmage⁸⁰⁹, car « l'ensemble d'appareils qui transmet au public la performance de l'artiste n'est pas tenu à la respecter intégralement⁸¹⁰ », et « la performance de l'interprète est soumise à une série de tests optiques⁸¹¹ », son corps et sa performance sont représentés séparés⁸¹². Selon le philosophe, le vedettariat remplace l'aura par la « personnalité » : « le culte de la vedette, que favorise le capitalisme des producteurs de films, protège cette magie de la personnalité, qui [...] se réduit au charme faisandé de sa valeur marchande⁸¹³ ». La mélancolie est peut-être celle de la poète qui n'est pas une vedette hollywoodienne, mais elle est aussi caractéristique des stars, pensons à *Intervista* (1987) de Federico Fellini, où Anita Eckberg et Marcello Mastroianni âgés revoient *La Dolce vita* après 26 ans⁸¹⁴, ou bien au *Baiser de Tosca* (*Il bacio di Tosca*, 1984) de Daniel Schmid qui met en scène des comédiens et cantatrices âgés, dans une maison de retraite, et qui de temps à autre se mettent à chanter leurs grands rôles ou sortent leurs anciens costumes précieusement gardés du fond d'une malle⁸¹⁵ (voir par exemple).

L'être « star » du sujet poétique est non seulement une mélancolie, mais aussi un désir et un jeu qui sont exprimés dans d'autres textes, souvent par une image cinématographique ; par le fait d'être filmé au début de *Rose activité mortelle* :

Imagine le film où je suis poète filmée, où je suis filmée-poète, où je passe une jambe après l'autre dans la vitesse glacée, où je ne deviens rien d'image en image/ rien de l'image d'après, où je suis déglacée/deviens libre des événements de la seule événementielle façon/surfusion renouvelée⁸¹⁶

⁸⁰⁷ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 86.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁰⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in Walter Benjamin, *Essais II* (1935–1940), trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971–1983, p. 105 : « L'homme doit agir, avec toute sa personne vivante assurément, et cependant privé d'aura. Car son aura dépend de son ici et de son maintenant. Elle ne souffre aucune reproduction. »

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 104.

⁸¹² *Ibid.*, p. 106 : « Il ne joue pas un rôle de façon suivie, mais dans une série de séquences isolées. »

⁸¹³ *Ibid.*, p. 108.

⁸¹⁴ Federico Fellini, *Intervista* (*Intervista*), 35 mm, couleur, sonore, Italie, Aljoshia, Cinecittà, RAI, Fernlyn, 1987 : 01:18:27-01:22:23.

⁸¹⁵ Daniel Schmid, *Le Baiser de Tosca* (*Il bacio di Tosca*), 16 mm, couleur, sonore, Suisse, Radiotelevisione Svizzera di lingua Italiana, Radio Télévision Suisse (Genève, Lausanne), T & C Film AG (Zürich), 1983 : 01:01:21-01:01:54.

⁸¹⁶ Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 15.

De la même manière l'être aimé, ayant ce trait physique, est une « star », dans le poème d'amour *La Blondeur* : « la poésie filme les mécanismes de sa blondeur⁸¹⁷ » ; « ta blondeur descend lentement filmée dans la mémoire⁸¹⁸ ». Les citations ci-dessus montrent un désir de cinéma, médium qui explicite, enregistre et transforme ce qui a été vu. Le film joue avec l'image de la poète dans une représentation oscillant entre le réel et l'illusoire. Et la figure de l'actrice est aussi une figure critique de cet état.

La « poète filmée » aime l'être, et elle l'est par la poésie qui présente des projets fictifs et réalisés autour de sa personne. Son livre autour de « sa » voix, *Histoire très véridique et très émouvante de ma voix de ma naissance jusqu'à ma dernière chose prononcée* montre un grand intérêt pour un sujet, pour soi-même, même s'il le fait d'une manière ironique, comme l'exprime le titre particulièrement long, rappelant les titres du XVIII^e siècle. Un narcissisme tout aussi joueur se dégage du passage suivant d'*Idéogrammes acryliques* :

Comment se fait-il que
Marilyn Monroe me fait
penser à moi sur une photo
d'elle en débardeur à
rayures contrastées où elle
lit un livre de Joyce, alors
que je ne lui ressemble pas⁸¹⁹

Ce début de poème a une forme rectangle dans la typographie originale, qui rappelle celle d'une photographie, l'image même qui est en train d'être décrite. Le poème débouche sur l'idée que l'activité intellectuelle – en l'occurrence la lecture de Joyce – pourrait éventuellement apparenter l'image des corps, sans qu'il y ait réellement de ressemblance physique. Bien que l'énonciatrice avoue ne pas ressembler à Marilyn Monroe, il reste une part de sérieux dans ce jeu, car l'image évoquée demeure présente dans notre imagination. (Je pense au même fonctionnement des images mentales que chez Hocquard et Juliette Valéry, quand ils remarquent dans *Le Commanditaire* : « 31. Bondy-Nord n'est pas une palmeraie. / 32. D'une certaine manière, je viens d'introduire des palmiers à Bondy⁸²⁰. ») C'est une manière de produire des images du sujet poétique.

Dans le monde du cinéma, la célébrité implique un culte rendu à ses acteurs et ses réalisateurs. L'actrice bâtit sa propre légende, et la poète-performatrice Cécile Mainardi manipule les objets du culte, notamment à propos de Michelangelo Antonioni, soulignant ainsi

⁸¹⁷ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, op. cit., I, n. p.

⁸¹⁸ Cécile Mainardi, *L'Immaculé conceptuel*, op. cit., p. 58.

⁸¹⁹ Cécile Mainardi, *Idéogrammes acryliques*, op. cit., p. 108.

⁸²⁰ Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, Paris, P.O.L, 1993, « C'est Nord qui contient les pleurs », n. p.

au sein de son œuvre sa propre méthode. En effet, *Le degré Rose de l'écriture* qui regroupe les performances décrites de la poète, commence par celle dans laquelle Mainardi se sert d'une chemise d'Antonioni, dont la récupération était une « chose inespérée⁸²¹ ». L'acquisition comme la chemise jouent un rôle dans la performance par la force évocatrice de l'objet puisqu'elle représente le cinéaste aussi dans le sens littéral du mot. La question se pose, à savoir quel lien s'établit entre une telle présence d'Antonioni dans les livres des dernières années – *Histoire de ma voix, Le degré Rose de l'écriture, Idéogrammes acryliques* –, avec une écriture émotionnellement aussi pleine. D'où vient l'intérêt pour un cinéaste connu pour son caractère analytique et froid ? Est-ce justement un accord sur la question de l'incommunicabilité, qui cause précisément la souffrance amoureuse dépeinte dans la figure de l'actrice par exemple, et qui par conséquent induit l'identification au réalisateur italien, au point de performer dans sa chemise ? Est-ce une prise de position pour un cinéma critique qui met en question la profondeur des relations humaines dans le fonctionnement d'une société bourgeoise ?

La mélancolie que la spectatrice peut ressentir en voyant des films d'Antonioni est le propre de l'écriture de Mainardi, ainsi que le motif de la disparition caractéristique de ce cinéma, ce en quoi Antonioni peut être mis en lien avec l'inframince :

j'ai fait du cinéma une chose triste

j'en ressors – sortie des actrices – par les portes tournantes façon grand hôtel de la phonothèque/quand on m'a peint les lèvres en jaune/orange/rose/bleu pour mieux filmer/suivre le texte qui se ventile en séquences vitrées, et que je vais coller
– en décalcomanie légère – sur vos lèvres [...] si je n'avais pas [...] déjà disparu [...] mais vous n'avez-vous pas vous-même disparu avec moi⁸²² ?

La poésie dans laquelle la poète-performatrice décrit ses performances, permet de les faire passer dans la langue, d'en conserver la trace. La poésie ouvre les possibilités : elle permet de filmer, de devenir une star par le film de la poésie ; dans un poème, on peut ainsi croiser Ursula Andress et ressembler à Marilyn Monroe sans lui ressembler. Dans la poésie de Mainardi, les images sont créées à travers le regard cinématographique : le poème est fait du film autant qu'il fait film. Ce qui reste, finalement, ce qui subsiste comme langage de l'art, à partir du cinéma et des performances impliquant le cinéma, c'est le texte, c'est le poème. Par moments, le médium filmique devient synonyme de l'écriture et de la lecture, pendant les séances de « Webcam-Reading⁸²³ » et « Webcam-Writing⁸²⁴ », comme la poète les appelle. Cela signifie que l'écriture

⁸²¹ Cécile Mainardi, *Le degré Rose de l'écriture*, Martigues, Contre-Pied, 2018, p. 11.

⁸²² Cécile Mainardi, *Rose activité mortelle*, op. cit., p. 104-105.

⁸²³ Cécile Mainardi, *Histoire très véridique et très émouvante de ma voix de ma naissance jusqu'à ma dernière chose prononcée*, op. cit. p. 11-12.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 13.

et la lecture se déroulaient sous le regard d'une caméra, mais que leur trace est traduite, déplacée, projetée, presque conservée dans les livres – *Histoire de ma voix*, et *L'Immaculé conceptuel*⁸²⁵. L'enregistrement conserve le processus de travail, et ainsi crée le culte de l'artiste, et le poème résulte d'un passage d'un médium à l'autre, des arts à la poésie.

Par la figure de l'actrisme, la poète arrive à dépasser une certaine virtualité de poète, pour une présence peut-être plus pleine de l'artiste – la prise de contact avec les lecteurs, en principe dès *Je suis une grande actrisme* par le baiser, mais plus concrètement encore dans un texte préliminaire d'*Histoire de ma voix* qui invite à lire les textes en les oralisant et « en pensant fortement [à la poète⁸²⁶] », et encore plus à partir du *Degré Rose de l'écriture*, dans lequel une carte (rose) signale que tout lecteur s'engage à prendre contact avec la poète⁸²⁷, avec l'adresse électronique et le numéro de portable de la poète. Là se situe une différence majeure entre les vedettes de cinéma et les poètes : les premières ne donnent pas leur contact, mais se cachent au contraire. Ce détail montre l'écart maximal avec la visibilité sociale de la poésie. Comme l'a écrit Roland Barthes dans un passage célèbre : « on écrit pour être aimé, on est lu sans pouvoir l'être. C'est sans doute cette distance qui constitue l'écrivain⁸²⁸ ».

Pour conclure, on peut réaffirmer l'idée que le cinéma est essentiel à la poésie de Cécile Mainardi non seulement du point de vue de la représentation d'un monde dans lequel il s'épanche, le peuplant de « gens ciné-flexibles⁸²⁹ », mais aussi par le développement de la figure de l'actrisme, qui est en quelque sorte le désir de la poète, et qui constitue un pont vers ses aspirations actuelles, « exopoétiques⁸³⁰ », comme elle le dit, au sens où il s'agit de s'éloigner de la poésie pour s'affirmer en tant qu'artiste. Et le cinéma est aussi la muse de la poésie. C'est grâce au septième art que la poète réalise le fantasme de la célébrité, chose rarement accordée aux poètes de nos jours, et par cela crée une tension poétique entre désir et réel.

⁸²⁵ Cécile Mainardi, *L'Immaculé conceptuel*, *op. cit.*, p. 67 : « tout flotte tellement quand on se filme d'une main en train d'écrire » ; et p. 70 : « Ces textes ont d'abord été des films ».

⁸²⁶ Cécile Mainardi, *Histoire très véridique et très émouvante de ma voix de ma naissance jusqu'à ma dernière chose prononcée*, *op. cit.*, p. 2.

⁸²⁷ La carte dit : « Toute personne qui fait l'acquisition de ce livre s'engage à entrer en contact avec son auteur pour le rencontrer avant d'en avoir fini la lecture. »

⁸²⁸ Roland Barthes, « Littérature et signification » [1964], in *Œuvres complètes*, tome II, 1962-1967, Paris, Le Seuil, 2002, p. 525.

⁸²⁹ Cécile Mainardi, *L'Immaculé conceptuel*, *op. cit.*, p. 57.

⁸³⁰ Jean-François Puff, « Vous n'êtes pas une vraie personne », [à paraître], p. Cécile Mainardi, « La blondeur ou l'amour et l'oxydant », *Formes Poétiques Contemporaines*, n° 3, 2005.

2. Caroline Dubois : Le cinéma et les vies imaginaires du sujet poétique

Caroline Dubois (1960) est une poète et traductrice française, appartenant à la même génération que Cécile Mainardi et Thalia Field ; ses publications se concentrent dans les années 2000. Contrairement à ces deux poètes, activement présentes dans leurs champs poétiques respectifs, Caroline Dubois semble s'être retirée de la scène poétique française dans les dernières années. La publication la plus récente dont on ait connaissance date du printemps 2013⁸³¹. Son travail de traductrice est caractérisé par le même retrait. Après avoir transposé en français de la poésie américaine contemporaine, un livre de Norma Cole et deux livres de Stacy Doris en collaboration avec Anne Portugal⁸³², elle ne traduit plus, apparemment. Des informations diverses et variées figurent sur sa page Wikipédia concernant ses activités artistiques, selon lesquelles elle serait danseuse, écrirait des paroles de rap pour des chanteurs, il n'est pas impossible que la poète brouille elle-même les pistes, avec humour. Comme nous le verrons, ce goût pour les jeux de rôles dans une relation étroite avec le cinéma se retrouvera dans sa poésie.

En dehors de ses activités littéraires, elle est également identifiée (par le Sudoc) en tant que l'auteurice d'un mémoire présenté en 2000 à l'Université Bordeaux 2, en psychologie, intitulé « Des mots encorps [sic] ou problématique du corps et du langage chez l'enfant psychotique⁸³³ ». La poésie de Caroline Dubois confirme effectivement le lien entre la poète et l'auteurice d'un mémoire sur corps et langage, ce qui est vraisemblablement plus qu'une coïncidence heureuse. Ses livres ne cessent de questionner le langage, très souvent sous l'angle de l'apprentissage de la langue, et son choix de références cinématographiques s'inscrit aussi dans le cadre de cette exploration. D'ores et déjà, Caroline Dubois est prise dans des jeux d'identité et de miroir, dans des vies imaginaires.

⁸³¹ Caroline Dubois, « ~~Elle rame~~ (Elle souque) », *Vacarme*, n° 63, printemps 2013, p. 213-217 ; disponible en ligne : <https://vacarme.org/article2252.html>, consulté le 20 février 2020.

⁸³² Norma Cole, *Capture des lettres et vies du Joker* (Bordeaux, Un bureau sur l'Atlantique, Format américain, 1996) ; Stacy Doris, *Comment aimer* (trad. collective à Royaumont, complétée par Caroline Dubois et Anne Portugal, Grâne, Créaphis, 1999) ; Stacy Doris, *Paramour* (trad. Caroline Dubois et Anne Portugal, Paris, P.O.L., 2009).

⁸³³ Dans le catalogue de la bibliothèque universitaire : https://babordplus.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/58dnu7/33PUDB_Alma_Unimarc7165669970004671, consulté le 15 mars 2020.

L'œuvre de Caroline Dubois comprend quatre livres de poésie⁸³⁴, *Je veux être physique* (2000), *Arrête maintenant* (2001⁸³⁵), *c'est toi le business* (2005) et *comment ça je dis pas dors* (2009) ; un livre de poésie en collaboration avec Anne Portugal, *La réalité en face/la quoi*⁸³⁶ ; un ouvrage en collaboration avec l'artiste Françoise Quardon⁸³⁷ ; un *chapbook* intitulé *Malécot* (2003) et un texte dans un ouvrage collectif, *Pose-moi une question difficile*⁸³⁸ ainsi que des publications en revue.

Sa poésie prend la forme de séquences de blocs de texte justifiés, composés d'énoncés enchaînés sans ponctuation intérieure – si ce n'est le tiret cadratin –, en alternance avec des passages de vers inégaux. La référence au cinéma apparaît dans *Arrête maintenant*, qui prend pour point de départ une phrase prononcée par Jean-Pierre Léaud dans *La Maman et la Putain* (1972) de Jean Eustache, et se poursuit avec *Malécot*, écrit en référence à *Trouble Every Day* (1997) de Claire Denis. *C'est toi le business*, comme *Arrête maintenant*, élabore des questionnements sur le langage et l'identité à partir de références cinématographiques, et présente un sujet poétique projeté dans des personnages de film. Dans *comment ça je dis pas dors*, la relation au cinéma s'approfondit encore. Ce livre s'ouvre par la mise en place d'un dispositif cinématographique, dans lequel le sujet poétique se présente en tant qu'actrice-réalisatrice toute-puissante sur une scène qu'elle pose par la parole, et nous prenons au fur et à mesure connaissance de liens familiaux qu'elle établit avec des acteurs et des personnages de cinéma, constituant ainsi une sorte de généalogie imaginaire.

L'investissement du sujet du poème dans des figures cinématographiques selon différents modes lie les trois œuvres poétiques de Cécile Mainardi, Caroline Dubois et Thalia Field, étudiées dans ce chapitre. Toutefois, elles se différencient nettement les unes des autres par leur approche du cinéma, ainsi que par le degré de présence du vocabulaire cinématographique dans les œuvres. Tandis que chez Cécile Mainardi, à côté de la figure de l'« actrisme », la poésie témoigne d'un intérêt pour le médium filmique et d'un regard filmique posé sur le monde, ce n'est pas ainsi que le rapport au film s'organise dans le travail de Caroline Dubois. Dans les livres mentionnés ci-dessus, le mot « film » et ses dérivés et synonymes sont soigneusement

⁸³⁴ Son retrait du champ poétique est d'autant plus étonnant que ses deux derniers livres, ainsi que sa traduction de *Paramour* de Stacy Doris, sont publiés chez P.O.L, une maison d'édition qui est institutionnalisée, mais qui continue à publier des auteurs expérimentaux en poésie, et qui est très reconnue et désirée dans ce milieu poétique. Sur le statut financier de P.O.L : Olivier Le Naire, « P.O.L position », *L'Express*, 17 avril 2003 : https://www.lexpress.fr/informations/POL-position_651225.html, consulté le 22 février 2020.

⁸³⁵ Ce livre a été réédité en 2010.

⁸³⁶ Caroline Dubois et Anne Portugal, *La réalité en face / la quoi ?*, Marseille, Al Dante/roz, 1999.

⁸³⁷ Françoise Quardon, Caroline Dubois et Jean-Pierre Rehm, « *Summer is Ready When You Are* », Nantes, Joca Seria, 1995.

⁸³⁸ *Rup&Rud – L'Intégrale 1999-2004*, Bordeaux, L'Attente, 2009.

évités, on n'en rencontre aucune occurrence. Les relations sont établies avec des films précis cités dans les textes (en décrivant par exemple un événement comme se passant « dans *Cat People*⁸³⁹ »), sans pourtant que leur titre soit mis en italiques. Dans *c'est toi le business*, le médium est implicitement présent, mais il n'est jamais discuté. Le seul mot qui s'y réfère est « scène », pour évoquer les scènes précises de deux films (sur au moins cinq films évoqués) : *Mouchette* (1966) de Robert Bresson et *Regarde les hommes tomber* (1993) de Jacques Audiard. Cette approche évolue par la suite, car s'il n'y a pas de regard filmique explicite dans *comment ça je dis pas dors*, par moments le texte décrit des outils cinématographiques. Cela se fait sans utiliser le vocabulaire technique propre au cinéma mais par le recours à des expressions connotant le médium filmique – telle que par exemple un « fond lumineux⁸⁴⁰ », qui peut connoter l'écran de cinéma au cours d'une projection. Les occurrences d'un vocabulaire cinématographique, peu nombreuses, produisent un effet d'étrangeté, marquant un usage poétique de ces mots : « de fondu en fondu me laisser transporter vers la barrière⁸⁴¹ », par exemple. Le début de la proposition évoque la technique d'enchaînement du fondu. Celle-ci est utilisée pour lier des plans ou des séquences entre deux mondes ou deux temporalités : le réel et le rêve ou le présent et la mémoire, ou encore l'éloignement dans le temps ou dans l'espace. Pourtant dans le poème, ces fondus atteignent directement à un but qui est également un obstacle : « la barrière ». Comme cet exemple le montre, l'usage d'un terme cinématographique, ici le « fondu », dans une forme non référée au cinéma, crée un film virtuel, existant uniquement dans un style basé, comme on le verra, sur une forme de transition perpétuelle, de fluence.

Dans les livres de Caroline Dubois, l'un des motifs récurrents est la coexistence de deux mondes, et le cinéma a une double fonction dans le développement de ce trait : il est à la fois la métaphore et la réalisation d'un autre monde, parallèle à la vie. Au cours des trois livres sur lesquels mon analyse va se concentrer, la fonction du cinéma évolue : une phrase d'un film sert de démarreur d'écriture dans *Arrête maintenant* ; des personnages cinématographiques procurent une vie imaginaire au sujet poétique dans *c'est toi le business* ; enfin l'identification à une actrice, et l'établissement de relations familiales ou amoureuses avec des acteurs, des actrices, ou des personnages de cinéma, font la substance de *comment ça je dis pas dors*. Dans ces deux derniers livres, les scènes ou récits cinématographiques choisis pour modèle abordent la question du double à deux niveaux au moins : c'est d'abord un motif présent dans le film ;

⁸³⁹ Caroline Dubois, *c'est toi le business*, Paris, P.O.L, 2005, p. 31.

⁸⁴⁰ Caroline Dubois, *comment ça je dis pas dors*, Paris, P.O.L, 2009, p. 8 et p. 11.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

c'est ensuite le motif du film, qui se trouve intégré dans le livre en une sorte de mise en abyme, multipliant les relations de dédoublement. Les livres seront étudiés dans l'ordre chronologique : dans chacun d'entre eux en effet, on rencontre les thèmes dominants du langage, de l'acquisition du langage, et de l'identité, en relation avec le cinéma ; et cette relation prend une place grandissante au fur et à mesure du déploiement de l'œuvre.

2.1 « Comme le voulait Jean-Pierre Léaud dans *La Maman et la Putain* » – Arrête maintenant

La poétique filmique d'*Arrête maintenant* se développe à partir d'une référence à *La Maman et la Putain* (1972) de Jean Eustache. Cette évocation sert de point de départ au livre et à la réflexion qui s'y déploie :

Je me demande s'il est possible comme le voulait Jean-Pierre Léaud dans *La Maman et la Putain* de ne parler qu'avec les mots des autres — ceux des morts par exemple — ce dont certains vivants font toujours plus ou moins le reproche — ou de ceux qui parfois semblent parler vivants comme feraient les morts — c'est à dire avec des mots entre crochets qui sortent puis s'arrêtent et attendent — comme s'ils étaient dits exprès pour être pris et répétés⁸⁴².

Par rapport aux paroles du film, la citation est légèrement modifiée : « Parler avec les mots des autres, voilà ce que je voudrais. Ça doit être ça, la liberté » ; mais dans le scénario, la phrase apparaît effectivement telle que Caroline Dubois la transpose⁸⁴³. Cette citation est d'autant plus signifiante que la poète, par un acte de parole, parle également avec « les mots des autres » en citant *La Maman et la Putain*, mais en précisant l'origine de la citation. Dans le film, l'acteur lui aussi fait ce que signifie la phrase, car il n'improvise pas, mais prononce les mots du réalisateur-scénariste du film, Jean Eustache (1938-1981) – compte tenu de ces dernières petites modifications au cours du tournage éventuellement présentes, même chez des réalisateurs qui évitent l'improvisation. Quand Caroline Dubois reprend ces paroles en 2001, bien qu'elle rapporte ces mots à l'acteur (« ce que voulait Jean-Pierre Léaud »), ce sont en effet les mots d'un mort, Jean Eustache.

⁸⁴² Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, Bordeaux, L'Attente, 2001, p. 9. « C'est-à-dire » est écrit sans tirets dans le poème.

⁸⁴³ Dans le film, nous l'entendons entre 1:48:25 à 1:48:30, avec de légères modifications par rapport au scénario. Jean Eustache, *La Maman et la Putain. Scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 73 : « Ne parler qu'avec les mots des autres, voilà ce que je voudrais. Ça doit être ça, la liberté. »

La poétique de reprise du livre repose sur une référence cinématographique, et elle implique par ailleurs plusieurs éléments qui reviennent dans les deux livres suivants, éléments développés à travers des exemples de films : entrer à l'intérieur du corps d'un autre et observer le fonctionnement du langage. « Parler avec les mots des autres », c'est la littérature même, avec l'intertexte et le palimpseste.

Cette expression condense, parallèlement, une conception du langage, probablement inspirée des œuvres de Gilles Deleuze et Félix Guattari, voyant les énoncés comme « mots d'ordre⁸⁴⁴ », et manifeste l'intérêt pour une technique de composition poétique, le *cut-up*.

2.1.1 « Parler avec les mots des autres » est-ce faire du cut-up ?

Au début du livre, cette phrase apparaît comme une hypothèse exprimant une intention (« Je me demande s'il est possible⁸⁴⁵ »), et le reste du livre en est la vérification, la mise en pratique de cette intention – il se passe ici la même chose que dans à *Je veux être physique*, dont le titre annonce le désir de changer d'état, et dans lequel le sujet atteint finalement son but : « je suis très physique étendue sur le dos⁸⁴⁶ ». L'hypothèse d'*Arrête maintenant* se développe progressivement :

Est-ce une méprise de vouloir toujours prendre ainsi les mots des autres comme si rien ne m'était propre — parfois je ne sais pas je me demande — ou l'équivalent d'un sommeil — mais non c'est une explication au contraire et si rien ne m'est propre justement c'est une joie d'essayer d'inventer ma forme impropre à l'intérieur des mots qui ont déjà servi et que je répète — *je trouve toujours le monde tel qu'il est formidable*⁸⁴⁷.

« Les mots des autres » constituent le matériau pour « [l]a forme impropre » de l'énonciatrice. Au cours du livre, se produisent en effet de nombreuses répétitions, qui résultent de la réutilisation de mots et d'expressions. Le point d'arrivée de cette évolution sera une posture d'observation, le sujet poétique ne faisant plus qu'écouter le dialogue de deux personnes, et déclarant que « prise dans cette circulation [...] se tenir comme ça [...] est le bonheur⁸⁴⁸ ». À la fin, la phrase « Arrête maintenant » s'applique donc au sujet, fixé dans une position d'écoute du flux des mots, sans parole. Avant ce point d'arrivée, l'énonciatrice ne cesse de générer du texte, produisant lui-même du méta-texte. La « forme impropre » de la poète, « à l'intérieur des

⁸⁴⁴ Terme développé entre autres dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, chapitre « 4. 20 novembre 1923 – Postulats de la linguistique ». Ce concept a été présenté dans l'étude des œuvres d'Emmanuel Hocquard et ses collaborateurs, dans le chapitre II.

⁸⁴⁵ Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁴⁶ Caroline Dubois, *Je veux être physique*, Tours, Farrago, 2000, p. 43.

⁸⁴⁷ Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

mots qui ont déjà servi », rappelle la technique du *cut-up* dont c'est le principe même, de recycler du texte, ce qui lui cause du bonheur. L'écrivain américain William Burroughs affirme que cette technique a été inventée par le peintre et écrivain américain Brion Gysin, en 1959, pendant la composition de *Minutes to Go*, à partir des journaux découpés, « à la manière du collage, utilisé par des peintres depuis 50 ans⁸⁴⁹ ». Selon Burroughs, le résultat contient des passages sans modification d'« une prose assez cohérente et intelligible⁸⁵⁰ ». Robin Lydenberg qualifie le *cut-up* de « poétique négative et méfiante vis-à-vis du langage et de la forme », et dont « les effets [sont] destructifs et déconstructifs⁸⁵¹ ». De même, si Burroughs trouve le texte de Gysin cohérent, pour sa propre écriture il souligne l'importance des points d'assemblage de morceaux découpés, car les disjonctions apparaissant ainsi, et créent du sens en creux :

Burroughs affirme que « la parole vivante (*live word*) ne peut pas être exprimée directement » mais qu'elle doit être définie par des négations et de l'absence. Il présente la méthode du *cut-up* comme l'articulation d'une potentialité silencieuse : « VOICI L'ÉCRITURE SILENCIEUSE DE BRION GYSIN, L'ÉCRITURE DE L'ESPACE, L'ÉCRITURE DU SILENCE⁸⁵² ».

Selon Robin Lydenberg, il s'agit de « l'expulsion de la langue parasite », dans ces points d'assemblage qui « contiennent toutes les langues, toute la littérature⁸⁵³ » pour enfin retrouver « une vérité non structurée qui ne peut être trouvée qu'entre les mots⁸⁵⁴ ». Pour la chercheuse, le *cut-up* de Burroughs est une sorte d'« anti-art qui impose le désordre aléatoire, l'incohérence, l'impersonnalité⁸⁵⁵ ». Plusieurs expressions d'*Arrête maintenant* évoquent des techniques similaires de réutilisation de matériaux déjà existants. Et de nombreux auteurs proches de Caroline Dubois utilisent le *cut-up* : certains poètes avec qui elle était en relation, comme Anne Portugal ou Stacy Doris, ont publié dans la *Revue de littérature générale*, dirigée par Pierre

⁸⁴⁹ William Burroughs, « The Cut-Up Method of Brion Gysin », http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html, consulté le 3 mars 2020 : « The cut-up method brings to writers the collage, which has been used by painters for fifty years. » La thèse de Gilles Dumoulin intitulée « Du collage au *cut-up* (1912–1959) : Procédures de collage et formes de transmédiation dans la poésie d'avant-garde » [sous la direction de Jean-Pierre Bobillot, soutenue à l'Université de Grenoble, 2012], cherche à démontrer le contraire en présentant l'histoire du collage, présent dès les premières avant-gardes : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01560652>, consultée le 27 avril 2020.

⁸⁵⁰ *Ibid.* : « *Minutes to Go* contains unedited unchanged cut ups emerging as quite coherent and meaningful prose ».

⁸⁵¹ Robin Lydenberg, « Cut-Up: Negative Poetics in William Burroughs and Roland Barthes », *Comparative Literature Studies*, vol. 15, n° 4, [édition spéciale d'étudiants] (déc. 1978), p. 414 : « Its poetics is essentially negative, aggressively distrustful of language and form, its effects destructive and deconstructive. »

⁸⁵² *Ibid.*, p. 429 : « Burroughs asserts that the "live word cannot be expressed direct" but must be defined by negatives and absence. He announces the cut-up method as the articulation of a silent potentiality: "HERE IS THE SILENT WRITING OF BRION GYSIN, THE WRITING OF SPACE, WRITING OF SILENCE". »

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 429 : « The "baptism of silence" which he proselytizes is the expulsion of the language parasite [...]. [A] silence which paradoxically contains all language, all literature. »

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 430 : « the unstructured truth can only be found between the words ».

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 414 : « proclaim an anti-art which asserts random disorder, incoherence, impersonality and a longing for the purity of silence. »

Alferi et Olivier Cadiot, où cette pratique est revisitée⁸⁵⁶. Comme on le verra, d'autres livres contiennent des exemples de ruptures de syntaxe, comme si la juxtaposition de deux mots indiquait soit une composition par *cut-up*, soit une imitation du style produit par cette technique. La présentation des « mots des morts » nous le montre d'abord : selon l'énonciatrice, ils sont « entre des crochets⁸⁵⁷ ». Les crochets ne servent pas en général à citer, mais à marquer les mots insérés dans une citation. En même temps, leur aspect visuel figure effectivement des unités séparées, évoquant le découpage. Ensuite, le texte insiste sur la facilité d'accès aux mots (ce qui est contraire au thème de la souffrance de la création, même si cela n'implique pas qu'un *cut-up* réussi soit facile à composer) : « [le monde] est toujours plein de ces mots qui ont déjà servi et qui m'attendent⁸⁵⁸ » ; et le travail de création produit ce que l'énonciatrice appelle sa « forme impropre », où on retrouve l'art de l'anti-art dont Robin Lydenberg parlait. Contre toute attente, une pareille « forme impropre » porte aussi la marque auctoriale. Kenneth Goldsmith, l'inventeur de l'« *uncreative writing* », en dit autant de « *Minutes to Go* » de Brion Gysin ou de son propre travail, avec l'insistance sur « l'impersonnalité », le caractère « mécanique » et « sans valeur⁸⁵⁹ » du texte. Il s'agit d'une posture auctoriale opposée au culte du génie créateur, impliquant pourtant création. Dans le même esprit non-créatif, le *cut-up* ne vise ni l'originalité ni le travail artisanal, et la typographie homogène d'un livre ainsi produit unifie généralement l'apparence des textes. Pour Burroughs, le *cut-up* est aussi une méthode de « fold-in », c'est-à-dire du pli, résultant en un « composé d'écrivains vivants et morts⁸⁶⁰ ». En même temps, l'éventuelle hétérogénéité du texte et les répétitions donnent à percevoir le procédé. Ainsi, dans *Arrête maintenant*, la répétition joue un rôle important, comme élément de la poétique ; certaines phrases répétées sont également soulignées par la mise en page, pour indiquer qu'elles représentent une unité chacune – à la manière d'un énoncé flottant de Hocquard. C'est donc le statut de ces sortes d'autocitations qu'il faut examiner.

⁸⁵⁶ Christian Prigent, « Morale du cut-up », *Revue de littérature générale, La Mécanique lyrique*, n° 1, 1995, p. 107-122. Christian Prigent (1945), poète français d'une génération plus âgée que les rédacteurs de la revue, y fait paraître un essai intitulé « Morale du cut-up ». Il fait le lien entre le réel inaccessible et la technique du *cut-up* qui déjoue l'illusion de la fiction, l'illusion qui ferait croire au lecteur qu'une fiction peut parler du réel.

⁸⁵⁷ Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, *op. cit.*, p. 9, variante, p. 10.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁵⁹ Kenneth Goldsmith, « On 'Minutes to Go' », Jacket 2, « Poetry in 1960, a symposium », 28 avril 2011 : <https://jacket2.org/article/brion-gysin-minutes-go>, consulté le 3 mars 2020.

⁸⁶⁰ Robin Lydenberg, « Cut-Up: Negative Poetics in William Burroughs and Roland Barthes », art. cit., p. 427 : « An extension of Brion Gysin's cut-up method is the fold-in method has been used in this book which is consequently a composite of many writers living and dead ».

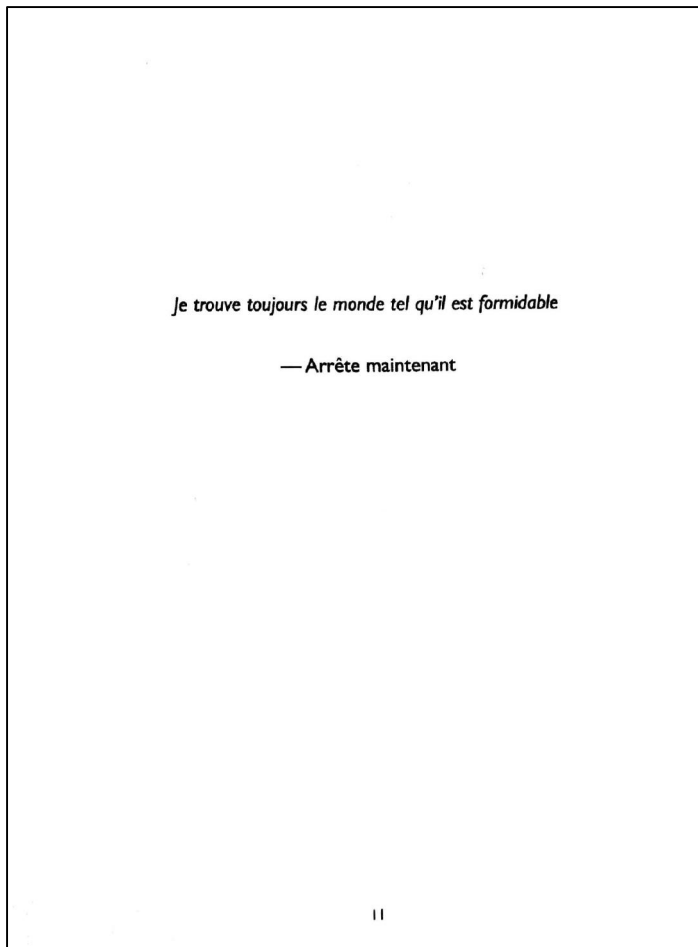


Figure XV. Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, Bordeaux, L'Attente, 2001, p. 11.

Caroline Dubois n'utilise pas les « crochets » dont elle parle, ils restent d'un ordre virtuel, mais ses poèmes sont souvent ponctués de tirets cadratins, prenant la place des signes de ponctuation usuels entre propositions, ou équivalent au retour à la ligne du vers. D'autres passages sont différenciés par la typographie, et ils pourraient remplir le rôle que les crochets. L'énoncé en italiques, « *je trouve toujours le monde tel qu'il est formidable*⁸⁶¹ », pourrait tout à fait avoir été prononcé par Jean-Pierre Léaud, il en mime les caractéristiques, mais il n'est pas une citation du film d'Eustache – et comme dans une boucle supplémentaire, les recherches sur Internet donnent comme résultat

ce même livre de Caroline Dubois. Il apparaît dès lors que le livre joue à créer un horizon d'attente citationnel : il présente des énoncés qui pourraient passer pour tels, et que nous assimilons à la référence filmique citée plus haut, par l'association d'idées inévitable⁸⁶² que produit la mise en page (Fig. XV). Celle-ci met en évidence quatre passages qui pourraient être des « mots des autres » : l'énoncé cité plus haut en italiques apparaissant deux fois est mis en relief par les italiques, et toutes les quatre phrases imitant des citations sont justifiées au centre et isolées sur la page. Cependant trois fois sur quatre y figure également la reprise du titre du livre sur une nouvelle ligne, avec un cadratin « — Arrête maintenant » : comme si l'énoncé était en fait une autocitation du livre. On peut dès lors la considérer comme une mise en abyme, ouvrant un processus virtuellement infini. Le livre se crée des boucles d'autocitations véritables et virtuelles.

⁸⁶¹ Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, op. cit., p. 10.

⁸⁶² Comme Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry écrivent dans *Le Commanditaire*, Paris, P.O.L, 1993, n. p. : « Bondy-Nord n'est pas une palmeraie. D'une certaine manière je viens d'introduire les palmiers à Bondy. »

Le signe typographique du tiret, récurrent chez Dubois offre plusieurs interprétations : soit l'entrée d'une nouvelle voix, en réponse à la phrase située au-dessus, pour activer le titre dans un dialogue du sujet avec lui-même ou avec l'une des voix du livre ; soit la reprise du titre du livre pour indiquer une citation qui en serait extraite. La pratique de la répétition s'accompagne de la variation : le livre utilise parfois du *cut-up* et la répétition de ses propres expressions, en variant la forme, comme « *le monde tel qu'il est formidable*⁸⁶³ » et « *le monde tel qu'il est*⁸⁶⁴ ». Autrement dit, la technique du *cut-up* ne semble pas tant mise en œuvre dans sa lettre qu'inspiratrice d'un style de montage d'énoncés préexistants qui provoquent un effet de flux. Cet usage de répétitions et variations rappelle l'écriture de Gertrude Stein, qui ne faisait pas du *cut-up*. Son style fondé sur la répétition comme insistance a marqué la poésie française à partir des années 1980, notamment les auteurs tels que Olivier Cadiot, Christophe Tarkos ou encore Manuel Joseph. C'est un moment dont Caroline Dubois était aussi témoin et participante. Ces traditions sont présentes ensemble dans la poésie française. De ce côté de l'Atlantique, le *cut-up* est donc adapté, et ses règles sont en effet moins strictes que chez Burroughs.

2.1.2 Rester sur une « ligne de fuite »

Chez Caroline Dubois, la composition inspirée du *cut-up* prend appui sur une conception du langage dans laquelle la parole est vue comme issue d'un flux de mots, dont certains sont prélevés, puis réutilisés :

Quand on est là si près de l'endroit où ça se passe — juste à côté de la bouche d'où sortent les mots par exemple et qu'on les voit sortir — qu'on voit tout (les temps de silence ça et ça) on sent très bien que certains viennent de loin — bien plus loin de la bouche d'un autre de la bouche d'un autre — et qu'ils dessinent une sorte de ligne de fuite qui part un point sur cette ligne je les prends à mon tour⁸⁶⁵.

Ce flux est représenté par le concept de « ligne de fuite », théorisé par Deleuze et Guattari notamment dans *Kafka. Pour une littérature mineure* et *Mille plateaux*. La fuite est le mouvement qui mène à la déterritorialisation, souvent en réaction à des mots d'ordre, car ceux-ci contiennent une sentence de mort⁸⁶⁶ à laquelle on réagit. La ligne de fuite implique :

⁸⁶³ Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, op. cit., p. 10.

⁸⁶⁴ Cette expression revient aux pages 10 et 16.

⁸⁶⁵ Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, op. cit., p. 19.

⁸⁶⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 135 : « Le mot d'ordre apporte une mort directe à celui qui reçoit l'ordre, ou bien une mort éventuelle s'il n'obéit pas ».

la variation continue. Le passage à la limite apparaît maintenant comme la transformation incorporelle, qui ne cesse pourtant de s'attribuer aux corps : la seule manière, non pas de supprimer la mort, mais de la réduire ou d'en faire elle-même une variation⁸⁶⁷.

Dans *Dialogues avec Claire Parnet*, Deleuze relie le concept à la notion de « devenir » :

Une ligne de fuite est une *déterritorialisation*. [...] Écrire, c'est tracer des lignes de fuite, qui ne sont pas imaginaires, et qu'on est bien forcé de suivre, parce que l'écriture nous y engage, nous y embarque en réalité. Écrire, c'est devenir, mais ce n'est pas du tout devenir écrivain⁸⁶⁸.

L'importance de la ligne de fuite réfère à un état désorganisé entre deux états stables, comme l'explique François Zourabichvili : « l'issue est [...] moins dans un changement de situation ou dans l'abolition de toute situation que dans le vacillement, l'affolement, la désorganisation d'une situation quelconque⁸⁶⁹ ». Le sujet poétique atteint cet état à la fin du livre : il ou elle est dans le flux de mots, dans un état de mouvement où tout change, et c'est ce qui le/la protège. Ce qui est pourtant contraire à l'idée de la fuite, c'est la position passive du sujet, alors que la fuite est censée être active⁸⁷⁰. Pour Caroline Dubois, ce n'est pas le sujet, mais ce sont les mots qui suivent une ligne de fuite, qui la forment. Et la technique même du *cut-up* établit un dialogue avec le concept de la ligne de fuite, chaque point d'assemblage faisant fuir la langue – « comme on crève un tuyau⁸⁷¹ » –, en y perçant visiblement des trous qui interrompent et font dévier son cours. « Parler avec les mots des autres » se rapproche de la conception du langage de Deleuze et Guattari, selon laquelle « il n'y a pas d'énonciation individuelle, ni même sujet d'énonciation », et « l'agencement collectif [...] va déterminer comme sa conséquence les procès relatifs de la subjectivation [...] dans le discours⁸⁷² ». Caroline Dubois fait siennes ces idées tout en les déplaçant légèrement. Les mots appartiennent à « d'autres » et non pas à personne, mais en fin de compte, cela revient au même : ce ne sont pas les mots du sujet – car pour Deleuze et Guattari, l'idée d'*avoir* des mots ne fait pas sens. Pourtant l'évolution de la position de l'énonciatrice relativement à la pratique de « parler avec les mots des autres », implique qu'elle trouve quand même « [s]a forme impropre », un arrangement de mots qui paradoxalement lui est propre : cela ne peut se faire que dans un mouvement continu, virtuellement infini, comme on l'a dit. Tout arrêt produirait la « forme propre » d'une identité stable, ce qui est justement refusé. Tel est le cas de *Malécot* (2003) de Caroline Dubois, paru

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁶⁸ Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet*, Paris, Flammarion, 1996 [1977], p. 47-54.

⁸⁶⁹ François Zourabichvili, *Vocabulaire de Deleuze*, « ligne de fuite », Paris, Ellipses, 2003, p. 41.

⁸⁷⁰ Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet*, *op. cit.*, p. 47 : « rien de plus actif qu'une fuite ».

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁷² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 101.

en *chapbook* chez Contrat Maint⁸⁷³. *Malécot* reprend quelques phrases de *Trouble Every Day* de Claire Denis, de la bouche de plusieurs personnages, mais arrangées autour d'un personnage secondaire, Malécot – une coïncidence, non dite dans le poème, renforce son lien à *Arrête maintenant* : les mots de Malécot sont désormais en partie ceux d'une morte, l'actrice qui les prononçait, Hélène Lapiower ayant disparu en 2002. L'enjeu du poème n'est pas tant de reprendre les paroles d'autrui ou d'expérimenter l'identification à des personnages de film mais, comme nous le verrons, de créer une ambiance de soupçons et d'inquiétude.

Dans *Arrête maintenant*, le fait de « parler avec les mots des autres » a un autre résultat pour la trajectoire du sujet poétique, car la répétition des « mots des autres » nous en rapproche par métonymie : « risque de nous rapprocher — nous qui répétons et les morts qu'on répète — comme s'il était possible de devenir presque eux dans leur nouvel état — (parfois je crois que je confonds copier et subir le même sort⁸⁷⁴) ». Le « nouvel état » des morts est probablement de pouvoir être répétés, d'être évoqués par leurs mots. En effet, même les mots « mot » et « mort » sont proches. Cela fait penser à certaines croyances de la Grèce antique, selon lesquelles l'écrivain assurait sa survie par le texte : un lecteur lisant à voix haute, prêtant sa voix à un auteur se subordonne ainsi à son pouvoir, et maintient sa renommée, selon Jesper Svenbro⁸⁷⁵.

« Parler avec les mots des autres » produit un autre résultat : « rentrer entièrement à l'intérieur du corps d'un autre⁸⁷⁶ » – c'est-à-dire exactement le contraire de ce que nous avons vu chez Cécile Mainardi. Cela permet d'observer comment un locuteur peut « fabriquer des phrases avec des mots et puis les faire passer du centre de sa tête à sa bouche et puis les transporter à l'extérieur⁸⁷⁷ ». Observer la fabrication des phrases rappelle l'apprentissage de la parole et du langage chez l'enfant selon Laurent Danon-Boileau : « En répétant, il joue avec des images dans sa tête, sans avoir besoin d'une autre relance dans la situation présente que le

⁸⁷³ Forme inventée (et œuvres fabriquées et diffusées) par Pascal Poyet et Françoise Gorla, qui est définie ainsi sur le site de Contrat Maint, disponible sur http://www.contratmaint.com/contrat_maint/Presentation.html, consulté le 22 février 2020 : « Contrat maint est une économie. La forme des ouvrages (A4 plié en quatre agrafé dans une couverture de couleur) est née en 1998, lors d'un séjour au Brésil ; elle s'inspire de la Literatura de cordel. "Littérature de corde" est le nom donné à des ouvrages brefs, mélange de mythes et de récits modernes, qu'il était d'usage d'accrocher sur des cordes pour les vendre. »

⁸⁷⁴ Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁷⁵ Jesper Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988, Ces idées sont développées dans les chapitres 2 et 3 du livre. Svenbro écrit : « La lecture est la rencontre entre le lecteur et les traces écrites d'un absent. Le scripteur a prévu cette rencontre entre le lecteur et sur la lecture sonore que celui-ci va effectuer. Car dans une culture où le *kléos* est une valeur fondamentale, l'écrit reste incomplet si l'on ne lui ajoute pas une voix. [...] la lecture fait partie du texte. » (*Ibid.*, p. 53). Ensuite, il poursuit ainsi : « Le lecteur doit donc céder sa propre voix à l'écrit [...], sa voix devient la voix du texte. » (*Ibid.*, p. 55).

⁸⁷⁶ Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, *op. cit.*, p. 17-18.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

bruit des mots dans ses oreilles et les mouvements de leur prononciation dans sa bouche. Et cela [...], il ne le trouve pas, il le fabrique⁸⁷⁸. » Que Caroline Dubois soit l’auteurice d’un mémoire sur l’apprentissage du langage, semble tout à fait pertinent. Et la recherche des mots, l’apprentissage de l’enfant forme un parallèle avec le travail de la poète. Dans les livres suivants, l’importance du choix de mots (l’exemple de *Mouchette* de Bresson dans *c’est toi le business*) et le thème de l’apprentissage du langage (tel que *Miracle en Alabama* d’Arthur Penn dans le même livre) restent présents, et ces sujets sont précisément introduits par des références cinématographiques. Dans *Arrête maintenant*, les possibilités sont encore déterminées par la réalité empirique, en ce qui concerne le fait d’entrer dans le corps d’un autre : « (mais ça c’est impossible dans la réalité⁸⁷⁹) ». Plus tard, dans *c’est toi le business*, le passage d’un corps à l’autre constituera un jeu de rôles et une identification, peut-être temporaire, à quelque chose de différent. Le contact avec l’expérience de quelqu’un d’autre est un thème récurrent dans les livres suivants, et plus seulement pour une stricte question d’apprentissage : le sujet de *c’est toi le business* se projette dans des personnages de cinéma pour vivre des aventures sans prendre de risque, « nulle chose n’arrive⁸⁸⁰ ». L’énonciatrice se réfère aux personnages comme « ma fausse x préférée », « ma sœur jumelle dizygote » ou « mon petit frère ».

Arrête maintenant repose certes sur une référence cinématographique qui déclenche ses questionnements, mais ceux-ci dépassent le film en quelque sorte, pour parler de la création et du langage. Ce livre a malgré tout de l’importance pour l’étude d’une poétique filmique dans l’œuvre de Caroline Dubois sur le double plan thématique et stylistique. Il pose les modes d’un rapport qui ira s’approfondissant dans les livres suivants, à mesure que le cinéma y sera de plus en plus explicitement présent. Cette présence thématique sera redoublée sur le plan formel, avec la conception d’une sorte de page-écran.

2.2 « J’ai beaucoup de fausses x à qui tout arrive à ma place⁸⁸¹ » – c’est toi le business

Par rapport à *Arrête maintenant*, *c’est toi le business* joue davantage des références filmiques. La poétique d’*Arrête maintenant* procède du déploiement d’un énoncé pris dans un film (*La Maman et la Putain*) ; à partir de *c’est toi le business* les références filmiques sont au principe du développement de la thématique, lui confèrent sa matière de départ au livre et son principe. Chaque séquence du livre est construite autour d’un film ou d’une figure cinématographique – bien qu’il ne soit pas toujours facile de les identifier. Dans le titre du livre,

⁸⁷⁸ Laurent Danon-Boileau, *Des enfants sans langage*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 199.

⁸⁷⁹ Caroline Dubois, *Arrête maintenant*, op. cit., p. 17.

⁸⁸⁰ Caroline Dubois, *c’est toi le business*, op. cit., p. 16.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 17.

c'est toi le business, qui correspond à celui de l'une des séquences, le pronom « toi » renvoie aux figures cinématographiques évoquées sur lesquelles l'intérêt du sujet poétique se focalise. Ce sujet s'identifie à ces figures, celles-ci étant « le business », c'est-à-dire l'objectif de tout échange⁸⁸². Comme dans *Arrête maintenant*, les films sont évoqués par des éléments concernant l'intrigue, les personnages et les acteurs. Ces références donnent lieu à des questionnements concernant la langue ou l'identité du sujet, du fait de l'identification à des personnages « à qui tout arrive à [s]a place⁸⁸³ », de l'usage de « mots des autres », et de la coexistence de mondes différents, voire opposés (ceux qui sont « dans la réalité⁸⁸⁴ » et ceux qui n'y sont pas), dans lesquels ces personnages vivent. Ce geste maintient le sujet poétique sur la ligne de fuite, en agissant, car « [f]uir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite⁸⁸⁵. »

2.2.1 L'identification à des personnages de film

Dans le livre précédent, le sujet exprimait son désir « de rentrer entièrement à l'intérieur du corps d'un autre » pour observer sa méthode de création, mais cela restait hypothétique. Dans *c'est toi le business*, l'énonciatrice arrive à établir un lien plus proche : elle poétise et systématise l'expérience du spectateur de cinéma et le processus d'identification en se projetant dans de « fausses x », des personnages fictifs qui lui permettent de vivre des aventures dangereuses sans se risquer. *Malécot*, publié deux ans avant *c'est toi le business*, commence à interroger l'identification, en mettant au centre le personnage secondaire d'un film, qui occupe une position d'observation et d'adjuvant. Il s'agit de *Trouble Every Day* (1997) de Claire Denis, un film d'horreur (ou par d'autres traits, il s'approche au thriller) traitant de la difficulté des relations amoureuses métaphoriquement par le recours au gore. Ce un sous-genre du film d'horreur, caractérisé par des scènes sanglantes, montre visuellement la passion destructrice : le désir transforme certains personnages atteints d'une maladie en cannibales sexuels, qui leur donne parfois une apparence et des gestes bestiaux. La cruauté de l'intrigue ne ressort pas du poème, il s'agit plutôt de reproduire de l'ambiance du soupçon (caractérisant plutôt le thriller). La maladie du cannibalisme sexuel n'est pas nommée dans *Malécot*, seulement une ambiance d'étrangeté, légèrement inquiétante se crée par les répétitions typiques de l'écriture de Caroline

⁸⁸² Le titre vient de la séquence fondée sur *Regarde les hommes tomber* de Jacques Audiard, qui raconte une histoire d'enquête et de vengeance. Il s'agit d'un homme d'un certain âge qui entretient une relation amoureuse d'un jeune homme, un policier, qui blessé lors d'une razzia, tombe dans le coma. Il part retrouver la personne qui l'a blessé, et il se trouve que cet homme a une relation similaire, et il séduit le garçon et tue l'homme qui avait enlevé le jeune homme qui lui était cher.

⁸⁸³ Caroline Dubois, *c'est toi le business*, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 42, 52, 53.

⁸⁸⁵ Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet*, *op. cit.*, p. 47.

Dubois. Ces expressions miment l'insistance du personnage principal américain (« please ») résonnant dans la tête de Malécot qui décide de l'aider (contrairement à son responsable qui ne l'a pas fait (« get / [...] off »)), et les constats de l'énonciatrice « si malade » ou « très malade⁸⁸⁶ ». Le poème se termine sur l'évaporation de la phrase adressée à Malécot, qui revenait dans le poème de Caroline Dubois, mais pour rester insaisissable.

L'énonciatrice de *c'est toi le business* est constamment présente et maintient tout au long du livre les jeux d'identification. En cela ce livre s'insère dans une continuité plus directe avec *Arrête maintenant* qu'avec *Malécot*. Elle entre presque dans ces personnages : « De cette opération je retire la possibilité de vivre à l'intérieur de mon esprit ce qui se passe ailleurs substituer x à moi comme objet de pitié craindre pour x trembler pour x qui tombe dans l'ombre tandis qu'à moi rien n'arrive⁸⁸⁷. » L'énonciatrice s'identifie à ses « fausses x », mais elle ne vit pas physiquement ce qu'elles vivent, seulement par l'écriture : « par exemple Rachel dans *Blade Runner* est une fausse x à qui toutes sortes de choses très difficiles arrivent tandis qu'à moi rien⁸⁸⁸ ». C'est l'expérience principale du spectateur de théâtre⁸⁸⁹ ou de cinéma, car surtout pour le cinéma de genre, l'expérience cinématographique repose justement sur l'implication émotionnelle du spectateur⁸⁹⁰ – même si la réponse du corps à ce qu'on voit peut être plus complexe que ce dont le sujet poétique du livre parle. Le vécu reste interne, mais ainsi le sujet possède toutes les libertés du fantasme : « et puisque je fais ce que je veux dans ma tête de toute façon pourquoi ne pas le faire⁸⁹¹ », la citation précédente est le dernier énoncé de *c'est toi le business* et en forme la conclusion. Nous pouvons voir que dans le processus d'identification, l'accent n'est pas mis sur la tension entre le commun et l'héroïque, et le sujet poétique n'exprime pas non plus un manque qui serait comblé par ses fantasmes autour des personnages de film. Il est question de jeux de rôles, à la manière d'expériences de pensée, et le sujet poétique en est conscient :

⁸⁸⁶ Caroline Dubois, *Malécot*, Marseille, Contrat Maint, 2003, p. 5-7.

⁸⁸⁷ Caroline Dubois, *c'est toi le business*, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 17. Le titre *Blade Runner* est en caractères romains dans le texte.

⁸⁸⁹ Dans le *Paradoxe sur le comédien*, l'un des arguments du premier locuteur contre le comédien qui n'est pas impliqué émotionnellement dans le jeu est que celui-là « se démène sans rien sentir, et [le spectateur a] senti sans [se] démener ». Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, intr. et notes Stéphane Lojkine, préf. Georges Benrekassa, Paris, Armand Colin, 1992, p. 98.

⁸⁹⁰ Voir Torben Grodal, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

⁸⁹¹ Caroline Dubois, *c'est toi le business*, *op. cit.*, p. 118.

prendre x déjà existante mais fausse et faire qu'à elle tout mal advienne de sorte qu'à moi il ne m'arrive rien est une intention qui n'est pas opérante puisque x est une fausse⁸⁹².

Le sujet se trouve plutôt dans la tension formulée dans ce passage, c'est-à-dire que le vécu est virtuel, ainsi son influence peut être mise en doute. Pourtant, ce jeu forme le centre du livre.

L'identification au personnage est souvent indiquée par l'énonciation à la première personne. Et, prenant l'exemple du film *Miracle en Alabama* (1962) d'Arthur Penn, le livre questionne les degrés de l'identification et le rôle de l'actrice qui incarne une personne réelle :

Je m'appelle Patty Duke. Patty Duke en Helen. Ça pour moi c'est nouveau et du coup je me demande s'il est vraiment possible d'avoir deux prénoms et comment en Helen me sentir tant Patty. Oui mais Anne est tant Anne et Patty tant Helen. Et si Patty est tant Helen il n'y a rien d'étonnant que moi aussi je puisse être tant Patty⁸⁹³.

Le film est repris de l'adaptation théâtrale de l'autobiographie d'Helen Keller, dans laquelle elle relate son histoire de petite fille aveugle et sourde. Le personnage y est incarné par Patty Duke. L'énonciatrice s'identifie complètement à l'actrice, au moment où elle incarne la petite fille (« Patty Duke en Helen »), de la même manière que l'actrice a pu s'identifier au personnage du livre. On retrouve ici la question formulée dans le *Paradoxe sur le comédien* (1830) de Diderot, à savoir si le comédien doit éprouver les sentiments du personnage, ou alors s'il construit tous les détails de son interprétation pour donner l'impression des émotions, une impression qui serait plus naturelle que s'il revivait tout sur la scène⁸⁹⁴ : au contraire de la thèse de Diderot, tout ici se joue dans l'affect, l'énonciatrice de Caroline Dubois serait plutôt adepte de la méthode Stanislavski⁸⁹⁵. Le jeu d'identification est également fondé sur le jeu avec le nom de l'éducatrice, Anne Sullivan, incarnée par l'actrice Anne Bancroft, ce qui explique la proposition apparemment tautologique, « Anne est tant Anne », ce qui pourrait vouloir dire tellement identique à elle-même. Comme dans *Arrête maintenant*, Caroline Dubois accomplit un acte de parole, « tant » l'énonciatrice devient l'enfant actrice. « Tant » ne correspond pas à une complète identification, mais à l'incarnation. Par son ajout, l'adverbe diminue la signification du verbe : l'identification est poussée à la limite, mais il n'y a pas identité.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 16.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁹⁴ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 97 : « son talent consiste non pas à sentir, [...] mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous trompiez. »

⁸⁹⁵ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, trad. de l'anglais Élisabeth Janvier, Paris, Payot, 2015 [1963, le texte original 1920], p. 28 : « Ce qui peut arriver de mieux pour un acteur, c'est d'être complètement pris par son rôle. »

Le processus d'identification à des personnages met en évidence un thème, très présent dans ce livre : celui du double, approché sous des angles différents. L'énonciatrice se dédouble dans son processus d'identification à des personnages majoritairement féminins ; mais de plus, dans les films qu'elle choisit le thème du double se présente sous des formes plus ou moins directes. Le motif est de ce fait mis en abyme. C'est le cas, de la manière la plus évidente, dans *La Féline* (1942) de Jacques Tourneur, cité par son titre original, *Cat People*, dans lequel le personnage d'Irena se métamorphose en panthère. Ainsi le sujet poétique s'identifie à la fois au personnage et à sa forme animale, donc à un monde double ; mais on peut aussi envisager *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott et *Miracle en Alabama* selon ce principe d'identifications et de projections de soi multiples. Dans ces deux derniers cas, le dédoublement prend la forme hybride de l'entre-deux : dans *Blade Runner*, entre l'humain et l'humanoïde ; dans *Miracle en Alabama*, entre l'aveugle et la muette et celle qui parle et voit, puis entre la personne réelle, la personne construite par l'autobiographie, et son incarnation par une actrice. Comme ces exemples l'ont montré, le sujet poétique accomplit des identifications en plusieurs étapes.

Exemple privilégié, la nature de l'héroïne de *La Féline* est une métaphore montrant ce que le cinéma signifie pour le sujet poétique :

Ma sœur en deux parties vit dans un monde en deux parties dont l'une contient cette légende. [...]

[...]

Si près qu'elle se demande alors laquelle – d'elle-même vraie sœur vivante ou de sa fausse sœur Cat People est la plus fausse des deux. Elle s'appelle Irena elle est ma sœur en deux parties⁸⁹⁶.

Il s'agit d'une projection de soi sous la forme d'un personnage féminin, Irena, le plus souvent nommé « ma sœur en deux parties » dans le livre, et qui lui-même se dédouble. Ce dédoublement surnaturel entre une personne réelle et une femme-panthère met en abyme sur le plan de la fiction la relation d'identification du sujet poétique au personnage : ce sujet est « sœur » des deux figures à la fois, d'Irena et de la « Cat People ». Le monde de la légende se trouve dans le film, et il dédouble ce que l'énonciatrice du poème appelle la « fausseté » des figures citées, c'est-à-dire le caractère fictionnel inhérent du film. La « fausseté » se montre dans l'étrangeté d'emploi du pluriel de « Cat People », qui est la plupart du temps suivi d'un verbe au singulier.

⁸⁹⁶ Caroline Dubois, *c'est toi le business*, op. cit., p. 26-27.

Le cinéma devient la légende, le monde parallèle du sujet poétique – figure d’écriture qui sera reprise dans *comment ça je dis pas dors*. Dans *c’est toi le business*, si les évocations des fictions sont directes, la plupart des allusions au *médium filmique* prennent la forme d’évocations indirectes. Celles-ci opposent les éléments du récit, le « faux », à « la réalité », comme l’exemple de *La Féline* le montre.

Un seul substantif, qui vaut pour un domaine plus large que le cinéma, évoque directement le médium filmique : le mot « scène ». Ce mot apparaît dans deux séquences, « pose-moi une question difficile » et « c’est toi le business ». À part le mot « scène », on peut identifier les œuvres elles-mêmes par des titres (*Blade Runner*, *Cat People*), par des noms de personnages (Rachel, Irena, Monsieur Reed, Monsieur Arsène, Mouchette, Simon Hirsch, Chéri Bibi) ou encore des noms d’actrice (Simone Simon, Patty Duke) – pour Chéri Bibi cependant, il reste une incertitude, car ce roman feuilleton a été adapté de nombreuses fois : il est difficile d’identifier précisément l’œuvre évoquée dans le livre de Caroline Dubois entre ses nombreux épisodes et adaptations, et de savoir s’il est question des romans ou des films. On peut trancher toutefois pour le cinéma, car l’ensemble des références nous situe dans ce contexte, sans pouvoir identifier l’adaptation précise.

Il arrive cependant que certains détails de l’intrigue permettent de distinguer un film du roman dont il est l’adaptation, comme pour *Mouchette* :

Mouchette ma sœur jumelle dizygote qui n’habite pas dans la réalité ne se tortille jamais mais elle meurt – ça oui et il lui faut le faire trois fois pour le faire – une fois pour les symptômes qui se dédoublent et non ne se divisent une fois pour le cyclone et une pour son rapport amoureux secret qui énerve tant tout le monde⁸⁹⁷.

À côté du thème de la chasse aux lapins, caractéristique du film et qui revient dans les poèmes, le trait qui montre clairement qu’il est question de l’adaptation réalisée par Robert Bresson, est la représentation du suicide de Mouchette. Dans le roman de Georges Bernanos, le personnage fait une seule tentative :

À l’exception des fous justiciables d’une autre loi plus obscure, personne ne tente deux fois de se tuer. [...] Mouchette se laissa glisser sur la côte jusqu’à ce qu’elle sentît le long de sa jambe et jusqu’à son flanc la douce morsure de l’eau froide. [...] La volonté défaillante de Mouchette acheva de s’y perdre⁸⁹⁸.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁹⁸ Georges Bernanos, *La Nouvelle Histoire de Mouchette*, in *Œuvres romanesques complètes*, II, suivies de *Dialogues des carmélites*, chronologie par Gilles Bernanos ; édition établie, pour ce volume, par Jacques Chabot, Monique Grosselin-Noat, Sarah Lacoste... [et al.], Paris, Gallimard, 2015, p. 532-533.

Dans le film de Bresson en revanche, Mouchette commence à rouler sur une pente, vers un étang ; elle butte, essaie à nouveau, et c'est à la troisième fois qu'elle tombe à l'eau et se noie. Tandis que pour Bernanos seuls les fous essaient de se tuer plusieurs fois, chez Bresson, on voit l'insistance de Mouchette, comme une détermination instinctive qui persiste. D'après Stéphane Tignel, elle sera rédimée à cause de sa pureté et parce qu'elle aura suivi jusqu'au bout son malheur⁸⁹⁹. La jeune fille n'a pas de nom, seulement ce surnom qui rappelle tous les sens du mot « mouche », y compris le sens argotique vieilli de mauvais, désagréable et ennuyeux. Selon l'interprétation de Lucy Stone McNeece, le fait que Mouchette se suicide, « lui attribue de l'énergie et de l'intelligence⁹⁰⁰ » au lieu que cela ne fasse d'elle « une victime ordinaire⁹⁰¹ ». Cela dit, contrairement au film, Caroline Dubois commente l'acte de Mouchette, donne une signification à ses essais, la fait parler alors qu'elle s'exprime à peine, et avec la répétition caractéristique de son style, signifiant une recherche de certitude dans la langue, jusqu'à établir cette certitude, et cela va dans le même sens que l'interprétation précédente, rendre Mouchette plus qu'« elle est plus que la somme de ses expériences⁹⁰² ».

2.2.2 Le pouvoir des mots

On voit donc que comme *Arrête maintenant* et *Je veux être physique, c'est toi le business* est un livre d'expérimentation avec le pouvoir des mots, catalysé par le cinéma. Dans ces deux premiers ouvrages cela se manifeste par des sortes d'exercices : dans *Je veux être physique* l'énonciatrice, par un usage performatif du langage, se place dans une attitude ou des postures qui l'assimilent à une chienne ou une jument, atteignant ainsi à l'état qu'elle qualifie de « physique » ; dans *Arrête maintenant*, le pouvoir du langage se manifeste par un flux de paroles à la fois évoqué sur le plan de l'énoncé et produit tangiblement dans l'énonciation. Enfin, dans *c'est toi le business*, la question langagière s'introduit par le biais des références cinématographiques. Les éléments filmiques qui sont retenus dans le livre ont principalement rapport à la langue ; dans certains cas, comme avec *Miracle en Alabama*, le langage est de première importance.

Ainsi les exemples filmiques tournent-ils autour des questions suivantes : l'apprentissage d'une langue ou d'un langage au sens large, ou l'usage des « mots des autres ». *Blade Runner*

⁸⁹⁹ Stéphane Tignel, « De la révolte au suicide : la rédemption de Mouchette », *Études bernanosiennes*, n° 22, autour de *La Nouvelle Histoire de Mouchette*, 2, dir. Michel Estève, Paris, Caen, Lettres Modernes Minard, 2001, p. 65.

⁹⁰⁰ Lucy Stone McNeece, « Bresson's "The Miracle of the Flesh": Mouchette », *The French Review*, vol. 65, n° 2, décembre 1991, p. 277 : « Making her an agent of her own death, he has also endowed her with an energy and intelligence that rebuffs the viewer's pity. »

⁹⁰¹ *Ibid.* : « Bresson has always refrained from treating Mouchette as a traditional victim. »

⁹⁰² *Ibid.*, « Mouchette is more than the sum of her experiences ».

par exemple met en scène la révolte de robots humanoïdes contre les humains et plus précisément contre leurs créateurs. Les « *blade runners* » sont chargés de les éliminer, mais le personnage principal tombe amoureux de l'une d'entre elles, Rachel, qui est tellement parfaite qu'on la confond facilement avec une humaine – la création a lieu à plusieurs niveaux, car l'actrice Sean Young dit avoir été transformée en « femme fatale » par Ridley Scott dans ce film, à l'image des films noirs des années 1940⁹⁰³. Le moment de l'apprentissage advient quand Deckard, le meilleur « *blade runner* » veut la convaincre de son amour ou du moins de son désir et se comporte violemment avec elle ; il lui enseigne ainsi, en quelque sorte de force, l'expression du désir amoureux⁹⁰⁴. Cette scène est une forme de viol⁹⁰⁵, mais Caroline Dubois ne l'aborde pas ainsi. Elle en fait une scène d'apprentissage. Ainsi, cet « apprentissage » est une question similaire aux « mots des autres », car Rachel apprend littéralement l'usage de ces mots, qu'elle répète à la demande de Deckard, « embrasse-moi embrasse-moi⁹⁰⁶ ». En ouvrant la thématique des « mots des autres », la poète s'intéresse à la relation de Rachel aux connaissances des humains : en tant que « *replicante* » peut-elle penser des choses d'elle-même ou bien sont-ce des choses que son créateur a codées en elle ? Si elle est « *replicante* », cela peut vouloir également dire qu'elle donne la réplique à ce qu'on lui dit, comme une actrice le fait, et ici, ce sont aussi ses mots que la poète intègre dans son livre. Le poème dit : « elle ne sait pas quelle est la différence entre ce qu'elle attrape et ce qu'elle fabrique⁹⁰⁷ ». La figure de Rachel pose la question de l'être humain dans le film⁹⁰⁸, car elle-même se croit humaine. Qu'est-ce qui vaut comme acquis, et qu'est-ce qui est notre invention, dans l'expression ? On retrouve ici la question que pose le *cut-up* par la composition à partir d'éléments trouvés.

Une question similaire se trouve posée dans la reprise du film *Mouchette*. L'adolescente, telle que *c'est toi le business* l'évoque, reprend également les « mots des autres » : elle répète, par amour, ce qu'elle a entendu dire par « Monsieur Arsène » – c'est-à-dire qu'il y a eu un

⁹⁰³ Deborah Jermyn, « The Rachel Papers. In Search of *Blade Runner's* Femme Fatale », in Will Brooker (dir.), *The Blade Runner Experience. The Legacy of a Science Fiction Classic*, New York, Columbia University Press, 2005, p.160.

⁹⁰⁴ Pour Cécile Mainardi, c'est le seul film où le baiser forcé est encore admissible parce que Rachel en tant que « *replicante* » ne savait rien sur l'amour, comme elle l'écrit dans un texte : C. Mainardi, « Womanity, ou le féminisme spectacle ». *Des féminismes*, dir. Camille Fallen et Philippe Roux, [textes d'Olympe de Gouges, Irène Pereira, Catherine Malabou...et al.], Saint-Julien-Molin-Molette, J-P. Huguet, 2014.

⁹⁰⁵ Deborah Jermyn, art. cit., p. 167. Dans le paragraphe suivant, l'auteur souligne que de situations similaires sont représentées dans plusieurs films de Ridley Scott.

⁹⁰⁶ Caroline Dubois, *c'est toi le business*, op. cit., p. 20.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁰⁸ Deborah Jermyn, art. cit., p. 161, cite David Dresser, « The New Eve. The Influence of *Paradise Lost* and *Frankenstein* on *Blade Runner* », in Judith B. Kerman (dir.) *Retrofitting Blade Runner. Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Bowling Green, Popular Press, (2^e éd.), 1991, p. 57.

« cyclone ». Toutes les personnes à qui elle en parle, trouvent cela étrange, ce mot ne semble pas venir du langage propre à la jeune fille pauvre, et il n'y a pas eu de cyclone. Quand elle reprend ce mot, par cette métonymie, elle affirme son attachement à Arsène, l'homme qui l'a violée, mais qui avait une certaine estime pour son entêtement, et qui s'est occupé d'elle pendant la tempête – d'elle que tout son entourage ignore ou méprise. Le geste de prendre dans sa bouche le mot prononcé par l'homme évoque ce que nous avons vu avec l'« actrisme » de Cécile Mainardi, embrassant le lecteur qui lit ses mots « prononçables », ou avec Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*, embrassant le prénom de Mme Arnoux en le prononçant. L'un des sujets principaux d'*Arrête maintenant* revient ainsi, c'est-à-dire faire passer les mots dans sa bouche. Ce geste porte une connotation métapoétique : la composition par *cut-up* et la question de l'intertextualité sont évoquées ici, car la répétition, même si elle implique une désappropriation, n'efface pas complètement la source, comme « l'actrisme » ne peut abolir ses liens à l'histoire littéraire.

D'autres évocations de films induisent des usages de mots différents, également liés au désir et témoignant du pouvoir des mots : par exemple expliquer une chose ou résoudre un problème par des moyens linguistiques. Comme on l'a vu, la séquence « On s'embrasse chez les Américains » reprend *La Féline* de Jacques Tourneur. Dans ce célèbre film d'horreur fantastique à petit budget, le personnage d'Irena est une jeune femme serbe habitant aux États-Unis, qui tombe amoureuse d'un Américain et l'épouse. Leur relation commence à devenir tendue, car elle n'ose pas l'embrasser, le désirer, par peur de devenir une panthère comme les femmes de son village l'ont fait, d'après les légendes. Son mari veut la convaincre que sa crainte n'est qu'une superstition ; ainsi vit-elle dans la contradiction des deux mondes : le quotidien américain et la croyance traditionnelle. L'un des poèmes de *c'est toi le business* résume l'histoire des sorciers « Cat People » pesant sur la jeune femme, Irena : « [ils] devinrent si méchants qu'ils changèrent se transformèrent en Cat People et commirent d'affreuses choses⁹⁰⁹ ». Dans le film, le personnage d'Irena va chez le psychanalyste pour chercher une solution, et le livre lui prête ces mots : « Docteur Judd l'histoire du roi Jean est-il possible afin d'inactiver le ils de ils changèrent de supprimer le fait de croire⁹¹⁰. » Elle cherche une solution dans la langue, qui devrait fonctionner comme acte de parole, et qui pourrait « inactiver » le pronom personnel pour supprimer la superstition, créer une nouvelle réalité, et ainsi changer la vie de l'héroïne. En cela, le texte ramène à l'origine du mot « poésie », qui veut créer et agir (*poiein*) : les mots gagneraient ainsi un véritable pouvoir agissant.

⁹⁰⁹ Caroline Dubois, *c'est toi le business*, *op. cit.*, p. 26.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

L'actrice principale de ce film, Simone Simon, donne le titre à une section entière du livre, qui est le développement des qualités d'un nom quasi-symétrique situé entre masculin et féminin, créant des jeux de mots par homophonie :

Quand je m'appelle Simone Simon je me demande si c'est
parce que je rêve d'une forme qui soit presque parfaite
ouverte paire impair quasi à l'identique le silencieux caché

caché dans la pliure fermée rien qui dépasse sauf e déboîte
un peu l'ensemble histoire que sa cloche quand même
histoire qu'il y ait du jeu pour éviter la symétrie⁹¹¹.

Ce nom garde en lui de faces doubles : féminin-masculin, nasal-oral, une forme quasi parfaite, mais en quelque sorte « impropre » par sa double appartenance sur laquelle les adjectifs « paire impair » jouent, l'un étant au féminin, l'autre au masculin, donnant une rime intérieure avec une terminaison féminine et une terminaison masculine. La différence entre le prénom et le nom de l'actrice se trouve dans l'« e » muet, qui, en tant que l'« e » atone, était incontournable pour la poésie française dans l'histoire littéraire. Le passage plus haut réfléchit à ce que serait la survie de cet élément dans un livre de poésie qui contient uniquement des blocs de texte, ne se divisant ainsi pas en vers comptés. La rupture dans le nom causée par cette lettre non prononcée produit des questionnements à la manière du silence entre les morceaux assemblés par *cut-up* de la méthode de Burroughs. La segmentation fait ressortir de nouveaux sens : « Pour qui pour un si mon d'après mon si mon préféré⁹¹² ». Cette citation est riche de sens possibles (« si » comme conjonction logique, comme adverbe et comme nom de note musicale ; « un si mon d'après » contient le prénom masculin et le mot « monde », si important dans ce livre des mondes doubles qu'est *c'est toi le business*) et reflète bien la création poétique par une sorte de « mécanique lyrique » de Caroline Dubois, qui s'apparente à l'écriture d'Olivier Cadiot, dans la lignée des poètes français qui se réfèrent à Gertrude Stein et Marinetti. Dans « La mécanique lyrique⁹¹³ », Olivier Cadiot et Pierre Alferi définissent le rapport d'une génération de poètes néo-avant-gardistes à l'écriture, sur l'éloignement de « l'appel du vide » – on comprend que l'expression se réfère à un courant poétique précédent, la « poésie blanche » – et pour « fabriquer des objets », qui seront des « Objets verbaux non identifiés⁹¹⁴ ». Cette théorie est prolifique, changeante, et elle refuse la catégorisation de ses objets « à travers les oppositions

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 91. Dans l'original, les deux paragraphes sont complètement alignés, ils ont la même taille.

⁹¹² *Ibid.*, p. 96.

⁹¹³ Pierre Alferi et Olivier Cadiot, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 1, Paris, P.O.L, 1995, p. 4.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

roman/poésie, lyrique/formel, lisible/illisible⁹¹⁵ », car ils sont très hétérogènes⁹¹⁶, « transportables, manipulables, compatibles⁹¹⁷ », et se construisent par « l'accident », une « machine à émouvoir », une « mécanique lyrique⁹¹⁸ ».

Dans le texte de Caroline Dubois, le prénom est diffracté en mots-outils ; il en résulte une réduction au signifiant, qui fait d'abord disparaître l'actrice au profit de la poéticité du langage, pour ensuite lui attribuer encore plus de signification, par un jeu sur les connotations de son nom.

De la même manière, on peut se demander si les exemples étudiés plus haut avaient tous rapport au désir amoureux et au langage, si cela ne trouve pas son point d'ancrage encore une fois dans un arrière-plan deleuzien. Précisément, le texte produit l'impression que les héroïnes de film expriment aussi une position ambivalente entre assumer l'amour ou le désir amoureux et voir l'énoncé « je t'aime » comme un « mot d'ordre⁹¹⁹ ». Par conséquent l'expression est considérée avec une méfiance, et ainsi elles ne pourraient y toucher qu'avec une froideur critique.

Comme les exemples précédents l'ont montré, le rôle des films dans *c'est toi le business* est essentiellement de proposer des configurations nourrissant les questionnements fondamentaux de la poésie de Caroline Dubois. Ces configurations donnent la possibilité de développer ces questionnements, portant sur la question de l'identité, par l'identification de la spectatrice aux héroïnes de cinéma, ce qui permet de vivre des expériences d'intensité, de s'engager sur la « ligne de fuite » de la fabulation. Cependant, en plus de ces images des autres, les références filmiques apportent pour le livre des « mots des autres » qui sont le matériau d'une « forme impropre » poétique – et donc d'une paradoxale subjectivation. Reste l'image en tant que forme ; elle est évoquée aussi. Elle apparaît sous la forme d'un trait de la composition cinématographique de Caroline Dubois qui se fait de plus en plus présent : la mise en page sous forme de page-écran. Dès *Je veux être physique*, la poète compose principalement en blocs de texte, d'abord disposés en paragraphes, puis unifiés ; cette disposition du poème sur la page prend toute sa signification à mesure que la référence au cinéma devient plus prégnante. Cette forme sert encore plus pleinement la poétique filmique du livre suivant.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹¹⁹ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 98.

2.3 « je traverse l'écran debout sur ma scène » – comment ça je dis pas dors

De toutes ses œuvres, *comment ça je dis pas dors*, le livre le plus récent de Caroline Dubois établit le rapport le plus étroit avec le cinéma. Comme dans *c'est toi le business*, le cinéma nourrit le livre de récits et de figures, mais contrairement à ce dernier, *comment ça je dis pas dors* n'évoque pas seulement des œuvres, mais fait aussi référence au médium filmique. De plus, ce livre, comme le précédent, contient beaucoup de références au cinéma mais contrairement au précédent, ces références ne sont pas restreintes à une séquence qui leur est dédiée ; elles circulent tout au long du texte, formant ainsi un réseau intertextuel élargi. L'œuvre est animée par le même concept deleuzien de ligne de fuite, qui implique un changement continu dans l'identité du sujet poétique et dans celle des figures évoquées, ainsi que dans le fil conducteur du livre. Dans le concept de la ligne de fuite, le principe de l'enchaînement se trouve précisément dans la fluence, le développement par association d'idées, et par une technique de composition rappelant le *cut-up*. L'intertexte ainsi produit est l'espace de projection de la voix du sujet poétique, une voix traversée, comme un palimpseste, de tant d'autres voix venues du cinéma.

Le titre du livre, une expression qui intervient aussi au début de la quatrième séquence, montre cet état instable et intermédiaire, de la ligne de fuite. L'énonciatrice vise cet état d'entre-deux par le passage du monde réel aux rêves, ou à un autre monde, parallèle à son monde. Ce monde, lui, doit se réveiller quand l'énonciatrice prononce l'injonction « dors » :

Si je dis dors. Je dis réveillez-vous réveillez-vous Monsieur
Arsène ou bien je suis fatiguée face à Rex Harrison ou le
soleil se couche devant Mister Dennis mais contre toute
attente et même seconde dire dors⁹²⁰.

Le passage à l'autre monde commence par l'appropriation des mots de Mouchette dans le film de Bresson, qui essaie de ranimer Arsène pendant sa crise épileptique. L'évocation continue ensuite par la mention d'un acteur britannique, Rex Harrison, puis d'un personnage de cinéma, Mister Dennis, personnage de braqueur désespéré, dans *Wanda* de Barbara Loden. Ces figures fantomales, au grand étonnement de l'énonciatrice, s'animent pour elle, qui se trouve tout à un coup en face d'eux. La contiguïté de deux univers et la porosité, typique de l'œuvre de Caroline Dubois, parcourt tout le livre. Elle est rendue d'autant plus manifeste que la page devient écran.

⁹²⁰ Caroline Dubois, *comment ça je dis pas dors*, op. cit., p. 52.

2.3.1 La page-écran du sujet poétique

Comment ça je dis pas dors débute par la mise en place d'un dispositif cinématographique, dans lequel le sujet poétique se trouve sur une scène qui est également un écran, et parle. Ceci peut être considéré comme l'un des mondes, celui qui lui est propre – qui s'oppose à celui des personnages et acteurs, avec lequel elle est en contact. Par la figure de l'actrice et le vocabulaire cinématographique, c'est l'œuvre de Dubois qui montre le plus de ressemblances avec la poésie de Cécile Mainardi. D'autres parallèles se présentent aussi, avec les recueils de Kevin Killian et de Liliane Giraudon, étudiés au chapitre précédent, à travers la poétique et la thématique du spectral. Chez Caroline Dubois, c'est un acteur qui hante le livre, remplissant à la fois la fonction de célébrité désirée et condensant tous ses rôles en une seule figure. Ces deux aspects donnent les deux étapes de mon analyse. D'abord, je traiterai la question du sujet poétique, apparaissant sous l'aspect d'une actrice, et dont la présentation est liée à la forme de la page-écran ; ensuite, je présenterai la figure de l'acteur fantôme. Celle-ci provient d'un monde double par rapport à celui du sujet, qui l'invoque pour « [lui] dire les mots qu'il faut pour faire un livre d'homme⁹²¹ », au sens où plusieurs hommes, acteurs et personnages de films, hantent le livre et se superposent dans une seule figure. Dans l'espace de la projection de l'actrice, le sujet poétique acquiert un statut similaire aux figures fantomales d'acteurs, en mettant au même niveau poète et acteur-actrice dans l'espace virtuel du livre.

La première page de *comment ça je dis pas dors* introduit un dispositif cinématographique qui détermine le cours du livre. La mise en page souligne le contenu du texte, précisément l'apparition d'une actrice sur scène, qui se prêtant au regard, « pose », sur une page-écran. L'identification du sujet poétique à une actrice est maintenue au cours du livre, comme les passages suivants le montrent : « Dès lors ainsi délimitée la scène qui m'est dévolue parmi les ombres et les objets commence à faire entrer les hommes les hommes⁹²² » ; « j'ai vécu dans un cadre j'ai mieux fait qu'Alice Faye⁹²³ ». À côté du mot « scène », typique de *c'est toi le business*, qui apparaît trois fois⁹²⁴, dans *comment ça je dis pas dors*, la notion de cadre prend une importance centrale dans la construction du dispositif. Vivre « dans un cadre » peut être encore lu comme une métaphore du cinéma. On retrouve cet élément sous des formes variées : « lui bord cadre moi bord cadre⁹²⁵ », « très bord cadre⁹²⁶ », « toute la vie hors champ⁹²⁷ », « j'ai

⁹²¹ Caroline Dubois, *comment ça je dis pas dors*, op. cit., p. 31.

⁹²² *Ibid.*, p. 18.

⁹²³ *Ibid.*, p. 61.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 7, 18, 19.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 25, 26.

vécu dans un cadre⁹²⁸ », et la métaphore du « bord sombre⁹²⁹ » peut y faire référence aussi, comme le cadre de l'image projetée.

La notion du cadre renvoie également à la composition par page-écran. Comme les œuvres précédentes l'ont montré, l'aspect de la page chez Caroline Dubois est plutôt régulier : soit ce sont des blocs de texte, en un, deux ou trois paragraphes, soit du vers libre court, avec des poèmes qui ne dépassent pas une page. Le livre qui est notre objet donne une fonction particulière aux blocs de texte : des rectangles rappelant un écran. Cette mise en page prend tout son sens quand le contenu concerne également le cinéma, comme dans le premier poème :

Je pose tout en sachant que je pourrais sentir sur les côtés tout à portée de main que le monde devenu reste du monde devenu reste dans le brouillard tandis que seule et minuscule vue du bord mais scintillante à un point une vraie lampe à arc je traverse l'écran debout sur ma scène flottante. Et là sur le mode en serais-je chaque fois moi reine et titre d'une partie choisis de laisser défiler mon lot de premières fois seconde et les images qui vont avec et de faire la voix off puisque c'est moi qui ai le parleur⁹³⁰.

L'aspect de la page crée l'espace virtuel visible, sur lequel le poème est projeté, comme un écran de texte et sur lequel l'actrice du poème apparaît. Le vocabulaire du poème évoque le cinéma, notamment avec « l'écran », « ma scène flottante », « mon lot de premières fois seconde » ou « la voix off ». Ces expressions ne visent pas à donner une description technique, mais à poétiser des termes cinématographiques pour à la fois les intégrer dans le langage poétique et nous plonger dans un monde de cinéma. Par exemple, la proposition « laisser défiler mon lot de premières fois seconde » fait référence à l'expression « images par seconde », qui désigne le débit du cinéma analogique. Ici, au lieu d'images, il est question des « premières fois », qui peuvent désigner les premières fois de l'apparition de l'actrice sur l'écran, chaque image d'elle renouvelant sa présence. Le poème joue sur l'idée du défilement à la fois sur le plan sémantique et sur le plan syntaxique, ce qui implique une caractéristique du cinéma : le mouvement. Cette idée rejoint le changement continu de la ligne de fuite. Le défilement renforce ainsi le dispositif cinématographique, car l'aspect de la page, le déroulement et le contenu du texte le réalisent conjointement. L'ensemble maintient une ambiguïté entre scène et écran, qu'on peut interpréter soit comme ce qui rappelle à la fois le théâtre et le cinéma – en cela Caroline Dubois n'est nullement bressonienne, car pour le réalisateur, le cinéma et le théâtre s'excluent⁹³¹ –, soit comme la représentation d'un tournage, car la scène peut être

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 8, 9.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁹³¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, Folio, 2012 [1975] p. 18-20.

apparentée au plateau. Cette dernière analyse transforme ce poème en un intermédiaire, en une sorte de ligne de fuite, entre la fabrication et le film fini, idée à laquelle le passage suivant contribue : « faire la voix off puisque c'est moi qui ai le parleur ». Cette dernière expression témoigne de la grande autonomie du sujet, ce qui par la suite deviendra une toute-puissance, exercée sur les figures présentes dans son film ou son tournage virtuels. Le fait de détenir le « parleur », qui est sans doute une forme détournée de l'expression « avoir la parole », mène vers l'idée du microphone, ou vers celle du « haut-parleur » ou du « mégaphone » comme sur un grand tournage. Certains cinéastes comme Fellini qui mettait volontiers des scènes de foule dans ses films⁹³², à l'extérieur, s'en servait souvent⁹³³, ainsi que nous le voyons dans la dernière scène du *Mépris* de Godard, sur le tournage fictionnel de Fritz Lang, dont l'assistant incarné par Godard, reporte en italien les instructions de Lang. Le sujet se rapproche ainsi des cinéastes qui assurent eux-mêmes l'enregistrement de la narration en voix off dans leurs films, comme des auteurs qui contrôlent toutes les étapes de la création. Tous les éléments empruntés au cinéma contribuent à créer l'écran imaginaire flottant de l'énonciatrice-actrice, qui la projette dans une sorte de cinéma mental. Ce dispositif se conjugue au travail du style, car parallèlement aux références instables au cinéma, une forme de « fondu », de fluence, est également créée au niveau de la syntaxe, produisant des ambiguïtés de sens. La page-écran fonctionne dès lors sur le mode du concept de la ligne de fuite : le poème débute par une phrase complexe, composée de plusieurs propositions subordonnées ; toutefois l'absence de ponctuation rend les frontières de propositions flottantes. Cela arrive surtout pour les mots ayant une graphie identique, mais appartenant à des classes grammaticales différentes : la répétition produit ainsi le *cut-up* des propres phrases du livre, qui se multiplient dans une sorte de « mécanique lyrique », chaque répétition remettant le texte en mouvement et créant un effet de défilement.

L'un des points rendus indécis par l'homonymie se trouve au début du poème, et la composition rappelle un ajustement de *cut-up* : « le monde devenu reste du monde devenu reste ». Le mot « reste » présente un flottement : il est à la fois substantif et occupe alors une place d'attribut, et il se comporte aussi comme un verbe. Ensuite, on se demande si la « lampe à arc », est une métaphore pour le « je », par apposition, ou si ce mot provient d'une proposition incomplète, créant une anacoluthie. Plus loin, dans la deuxième phrase, le mot « choisis » génère plusieurs lectures possibles : il peut être relatif à « reine et titre d'une partie » en tant qu'adjectif

⁹³² Michelangelo Antonioni, *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003, p. 14.

⁹³³ Dans son film sur la crise de création, *8 et 1/2*, le réalisateur fictif, incarné par Marcello Mastroianni s'en sert à la dernière scène. Pour diriger les acteurs et actrices, lui-même s'en sert pendant la scène de casting présenté dans *Intervista (Intervista)*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, Aljosha, Cinecittà, RAI, Fernlyn, 1987 : 1:27:00-1:29:45.

ou participe passé au pluriel, ou être un impératif, ou encore être le verbe « choisir » conjugué à la première personne du singulier sans le pronom personnel. Cette ponctuation réduite et les relations grammaticales flottantes qu'elle provoque poussent également à une lecture continue, sans pauses fixes dans la phrase, en nous invitant à lire d'un seul souffle, à toute vitesse, comme un défi posé par le sujet-actrice, ou à mener plusieurs lectures à voix haute pour mieux faire l'expérience des différents sens possibles. La physique de la lecture est ainsi déterminante : la projection de notre voix donne une autre virtualité aux mondes de l'énonciatrice-actrice.

Les glissements de syntaxe et de sens proviennent d'un langage imitant non seulement les effets du *cut-up* mais aussi le langage parlé, du fait de l'hésitation et de l'instantanéité de l'expression : il y a des voix en dialogue avec le sujet qui répond à des questions extérieures, non transcrites dans le texte : « Et non je ne suis pas mécontente ». L'acte de parole comme principe de création implique cette élaboration en cours, ceci étant l'un des outils de l'énonciatrice qui est dotée d'une toute-puissance sur la scène qu'elle constitue :

Et non je ne suis pas mécontente d'être le nom d'une partie toute entière et du sommet de ma partie décider de montrer ce qu'elles furent quand je dis va mourir meurt je dis qu'elles furent ainsi elles sont. Quand je dis va mourir mon moi le plus vaillant vacille et commence à tomber va mourir te vrille vacille et disparaît dans le bord sombre quel effet de le voir sur quel fond lumineux jaillir de l'ombre en brillant se perdre au noir de dos nuit blanche avec blancs oiseaux⁹³⁴.

Au cours du livre, à plusieurs reprises, l'énonciatrice se qualifie de « reine et titre d'une partie⁹³⁵ » ou de « nom d'une partie⁹³⁶ ». Ces expressions soulignent l'importance de l'actrice en tant que célébrité, car elle est « au sommet de [s]a partie ». Tout en étant ce que l'image montre, le sujet est aussi celui qui décide du sort des figures présentes sur sa scène : « quand je dis va mourir meurt ». Il peut s'agir de l'énonciatrice même : « Quand je dis va mourir mon moi le plus vaillant vacille et commence à tomber⁹³⁷ ». Cette toute-puissance s'inscrit dans la perspective des livres précédents, dans lesquels l'acte de parole est un moyen d'opération pour le sujet poétique qui réalise tout ce qu'il veut par la parole.

2.3.2 L'acteur fantôme par qui on peut « entrer dans la légende »

L'écran-scène de l'énonciatrice se distingue du monde, tout en se trouvant « à portée de main » de ce monde, préservant ainsi la possibilité de contact entre les deux. Au cours du livre,

⁹³⁴ Caroline Dubois, *comment ça je dis pas dors*, op. cit., p. 8.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁹³⁷ *Ibid.*

le motif de la fenêtre⁹³⁸ et du mur⁹³⁹ séparant les deux espaces reviendra plusieurs fois. La rencontre avec le fantôme, le spectre de l'acteur qui, comme on l'a dit, hante le livre, se passe également grâce au passage entre les deux : « Il entre par la fenêtre. Mais non c'est la réalité vivante il entre par la fenêtre il m'a gagné d'abord le sommeil puis la réveillée toute entière et rôde maintenant des jours entiers dans mes pensées⁹⁴⁰. » Une ambiguïté est maintenue jusqu'au bout, relativement à la nature de la présence du spectre, à savoir s'il apparaît réellement dans l'espace de l'actrice, qui est l'un des espaces de la projection – le problème consiste précisément en la distinction de ce qui est réel et de ce qui est virtuel. À un moment, l'énonciatrice indique qu'il est dans ses pensées, mais dans le poème suivant, elle-même s'approche de l'état fantomal : « suis passée de son côté du mur⁹⁴¹ » ; la fluctuation entre les deux états étant générale et continue dans le livre. Le passage à l'autre côté du mur signifie le danger de mort et l'autodestruction : « que la ligne de fuite franchisse le mur, qu'elle sorte des trous noirs, mais qu'au lieu de se connecter à d'autres lignes et d'augmenter ses valences à chaque fois, *elle ne tourne en destruction*⁹⁴² ». Le sujet poétique pourtant continue à changer, à être sur la ligne de fuite, sous la protection de l'acteur fantôme non seulement il vit avec lui, mais entre dans les décors comme une actrice : « nous sommes tombés d'accord lui de me prendre à l'essai d'inscrire en moi souvenirs [...] j'ai tant de choses les rivages enchantés la côte et l'immense océan sauvage⁹⁴³ ». Le fantôme mène le sujet poétique à la fois à devenir actrice et à écrire son livre.

L'importance du cinéma dans ces textes où le fantôme apparaît se déploie explicitement dans une poétique filmique : l'énonciatrice écrit à l'aide de ce fantôme, identifié à un acteur. Je ne dispose pas d'informations exactes pour savoir si Caroline Dubois connaissait la théorie poétique de Jack Spicer – théorie discutée précédemment, à propos d'*Argento Series* de Kevin Killian – au moment de l'écriture de ses livres, mais comme elle a traduit de la poésie américaine expérimentale, elle a très bien pu connaître l'œuvre poétique et théorique d'une figure aussi importante que Spicer dont l'un des poèmes sériels, *Billy the Kid* a paru en français en 1990⁹⁴⁴. Quoi qu'il en soit, que le motif du fantôme dictant le livre se réfère ou non au poète américain, le livre lui-même est hanté par la culture américaine, car nombre de ses figures sont des acteurs et actrices américains.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 9, 10, 11, 24, 28, 52.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 29, 41, 51, 55, 66, 80.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁴² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 280. Souligné par les auteurs.

⁹⁴³ Caroline Dubois, *comment ça je dis pas dors*, *op. cit.*, p. 29-30.

⁹⁴⁴ Jack Spicer, *Billy the Kid*, trad. Joseph Gugliemi, Paris, Fourbis, 1990.

L'énonciatrice invoque à plusieurs reprises un fantôme pour l'aider à écrire son livre : « qu'il vienne à vienne mon revenant me hanter me faire écrire sous sa dictée grâce à sa fois d'avance sur moi dans le genre humain⁹⁴⁵ ». L'expression d'« écrire sous sa dictée » fait écho à la dictée poétique : le spectre, comme les Martiens chez Jack Spicer, possède une connaissance plus qu'humaine, qui guide la composition. À un moment, ce spectre est même nommé : « Alors Rex Harrison entrez s'il est quatre heures hantez même à l'essai venez me dire my dear la nuit sur le balcon venez dire les mots qu'il faut pour faire un livre d'homme⁹⁴⁶ ». Plus loin : « Un vrai Machin parler comanche avec une vraie voix de père me dire fais ce que tu veux me dire les mots qu'il faut pour faire un livre d'homme⁹⁴⁷ ». À nouveau, le manque de ponctuation crée une ambiguïté productive : « fais ce que tu veux » peut être l'instruction du père pour donner la liberté de création totale à l'énonciatrice. Pourtant, c'est de lui que l'énonciatrice attendait les conseils ; et, en effet, le sujet poétique crée les paroles du père, car elles apparaissent dans le même flux de texte. Dans la citation ci-dessus, la figure du fantôme s'étend au-delà de l'acteur américain : les comanches figurent dans plusieurs westerns ce qui implique plusieurs référents possibles. Chez John Ford, l'une des apparitions la plus importante a lieu dans *La Prisonnière du désert*, dans lequel c'est le peuple indien féroce (avec une représentation raciste des amérindiens⁹⁴⁸) qui garde captive une jeune fille après avoir tué toute sa famille sans motif clair, et le protagoniste est incarné par John Wayne.

Le choix de Rex Harrison est de toute évidence lié à l'un de ses rôles le plus connus : celui du professeur Higgins dans *My Fair Lady* (1963) de George Cukor – lui-même adaptation de la pièce *Pygmalion* de Bernard Shaw. Le linguiste londonien qui identifie parfaitement les accents socio-géographiques, se donne pour tâche d'apprendre à une jeune fleuriste à parler élégamment, et lui enseigne la bonne prononciation des mots. Les thèmes de l'apprentissage et de la répétition correspondent aux thématiques de Caroline Dubois, ainsi que l'histoire d'amour, car le linguiste naturellement tombe amoureux de son élève, incarnée par Audrey Hepburn. Dans le livre de Caroline Dubois, la figure de la femme-actrice est effacée, c'est le sujet poétique qui prend sa place.

Parmi les nombreux acteurs et rôles cinématographiques apparaissant dans le livre, le seul acteur masculin désigné par son nom est Rex Harrison, mais nous avons vu que John Wayne

⁹⁴⁵ Caroline Dubois, *comment ça je dis pas dors*, op. cit., p. 28.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁴⁸ Le cinéma hollywoodien a transformé, stéréotypé les représentations des Amérindiens, et le racisme présent dans les westerns reste l'un de leurs points faibles. Voir Peter C. Rollins et John E. O'Connor, *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998.

était évoqué en des allusions claires à différents personnages de western. Sa présence très marquée vient probablement du fait que comme son confrère britannique, il est un héros solitaire du cinéma américain (même si contesté par sa prise de position politique). Nous pouvons identifier au moins trois films de John Ford dans lesquels il tient le premier rôle : *Rio Grande* (1950), *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, 1956) et *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), qui apparaissent tous dans la deuxième section du livre. Les figures différentes se mêlent, ce sont les motifs attachés à elles dans les films qui permettent de les identifier : la fleur de cactus est celle de Thom Doniphon dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, le tapis indien très probablement est celui d'Ethan dans *La Prisonnière du désert*, et le bouquet de fleur offert à l'épouse apparaît dans *Rio Grande*, lorsque Kirby essaie de se réconcilier avec sa femme. Toutes ces intrigues sont tissées ensemble dans les poèmes ; comme si Caroline Dubois construisait un lecteur cinéophile, pour qu'il ne puisse déchiffrer les allusions qu'en connaissant bien les films : « Puis un grand qu'on appelle Machin pour tous les rôles de fleurs [...] de fleur de cactus robe neuve en rougissante épouse⁹⁴⁹ ». En ce qui concerne les noms de personnages, seul Kirby, le héros de *Rio Grande* et sa femme Kathleen sont nommés. Comme John Wayne, l'acteur français Jean-Claude Guilbert est introduit dans le livre par le biais des personnages qu'il a interprétés : Monsieur Arsène dans *Mouchette* et Arnold dans *Au hasard, Balthazar* de Bresson. Pourtant sa position est ambiguë, car il s'agit de ce que Bresson appelle un « modèle », qui ne joue pas mais incarne un personnage par sa présence, qui doit « ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs⁹⁵⁰) », « enfermé dans sa mystérieuse apparence⁹⁵¹ ». On l'identifie possiblement par ses rôles, et non pas comme un acteur ayant une renommée plus établie⁹⁵².

Comme l'énonciatrice l'annonce, contrairement à *c'est toi le business*, où les personnages féminins dominant, le livre présent est un « livre d'homme ». La seule actrice évoquée par son nom est Alice Faye, qui est plutôt chanteuse, connue au cinéma par la comédie musicale intitulée *Hello Frisco Hello* (1943). L'énonciatrice se compare à elle pour établir sa virtuosité supérieure dans l'*entertainment*. Plus déterminant est le personnage d'Ada de *La Leçon de piano* (1992) de Jane Campion, interprétée par Holly Hunter. Cette histoire d'amour est sans doute importante pour la spectatrice pour sa valeur féministe : la cinéaste raconte l'histoire

⁹⁴⁹ Caroline Dubois, *comment ça je dis pas dors*, op. cit., p. 20.

⁹⁵⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 16.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 26

⁹⁵² D'autres personnages de film sont nommés aussi : Mister Dennis (Michael Higgins) dans *Wanda* de Barbara Loden, Baines (Harvey Keitel) dans *La Leçon de piano* (*The Piano*) de Jane Campion. Les références sont diverses des classiques comme John Ford ou Bresson jusqu'aux cinéastes contemporains comme Jane Campion, ou avec des acteurs comme Rex Harrison dont le nom sert de marque de prix pour des films comiques-romantiques.

d'une femme au XIX^e siècle, qui voit sa vocation de pianiste contrariée par la domination masculine. La référence à ce film revient plusieurs fois dans le livre, et semble ainsi exemplaire pour le sujet poétique. Comme l'homme qui sera finalement l'amoureux de la pianiste, d'autres personnages masculins positifs jouent un rôle important dans le livre.

Les figures d'hommes qui se superposent dans celle du fantôme ne sont pas dominatrices, mais apportent du soutien au sujet. Le rapport de ce dernier au sujet poétique est multiple : souvent il est question d'un amoureux, à d'autres moments d'un père, ou encore d'un frère. Quand l'énonciatrice parle de sa vie avec le fantôme, comme dans la deuxième séquence, nous y lisons une relation amoureuse, en même temps, dans la sixième séquence, et partiellement avant aussi, elle parle de son père et du type de père qu'elle aimerait avoir.

Quelle que soit sa relation au fantôme, elle permet de « rentrer dans la légende⁹⁵³ ». La légende signifie la reconnaissance générale, la postérité, qui d'ailleurs préoccupe une part des artistes, et est de moins en moins donnée aux poètes. Plus loin, la « légende » est personnifiée : « Embrasser la légende car il me semble encore que la légende est bien plus vraie que nature à enlacer et comme dans l'Overland si la légende dépasse on imprime la légende⁹⁵⁴ ». Ce passage fait littéralement référence à une phrase de *L'Homme qui tua Liberty Valance* : « Quand la légende dépasse la réalité, on imprime la légende⁹⁵⁵ ». Le film commence par une scène qui lui sert de cadre : le sénateur arrive dans un village pour l'enterrement de Thom Doniphon, et un journaliste local veut l'interviewer pour qu'il raconte comment il a tué Liberty Valance. Cette histoire constitue le corps du film, où nous apprenons que ce n'est pas lui qui a tué le bandit, mais Thom Doniphon, qui ne voulait pas que le bandit tue ce juriste, cet homme peu expérimenté dans l'usage des armes, qui voulait lutter contre les malfaiteurs par l'application de la loi. Le rédacteur en chef écoute le récit, mais il y répond par la phrase citée plus haut, exemple emblématique de la reconnaissance de ce qui est fictionnel, dans l'Ouest. Ainsi la question de la légende se lie principalement au cinéma et à sa puissance de fabulation : c'est l'une des figurations du désir d'une poète, comme c'est le cas de l'« actrice » de Cécile Mainardi, tout en demeurant des métaphores nourrissant l'écriture poétique.

En somme, nos analyses ont montré que les livres de Caroline Dubois approfondissent progressivement leur relation au cinéma, en développant les thématiques de l'apprentissage langagier et des vies et mondes parallèles possibles. Le concept philosophique de ligne de fuite

⁹⁵³ Caroline Dubois, *comment ça je dis pas dors*, op. cit., p. 24.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁵⁵ John Ford, *L'Homme qui tua Liberty Valance*, 1:54:51 – 1:54:56 : « This is the West, Sir. When the legend becomes fact, print the legend. »

de Deleuze et Guattari est mis en œuvre dans la pratique poétique, produisant la fluence de l'identité subjective et des mondes qu'elle investit. Le dernier livre de l'auteur présente explicitement l'exemple d'une mise en œuvre de ses hantises cinéphiliques, qui s'investissent dans une figure d'acteur. Ce processus de création vaut également pour le livre précédent, *c'est toi business*, dont chaque séquence se constitue autour d'un film, d'un personnage ou d'une actrice, qui donnent le matériau de départ des séquences. La fable cinématographique confère ses pouvoirs au sujet poétique.

3. Thalia Field : Ululu, l'actrice du livre

Thalia Field (1966) est une écrivaine-poète expérimentale américaine, originaire de Chicago, qui a vécu et travaillé à Paris, à Berlin et à New York. Elle est autrice de sept livres : *Point and Line* (2000), *Incarname. Story Material* (2004), *ULULU. Clown Shrapnel* (2007), *Bird Lovers*, *Backyard*⁹⁵⁶ (2010), *Experimental Animals. A Reality Fiction* (2016) ; deux de ses œuvres ont été écrites en collaboration avec l'autrice et chercheuse française, Abigail Lang, *A Prank of Georges* (2010) et *Leave to Remain. Legends of Janus* (2020). Thalia Field est également performeuse, et elle collabore à des projets artistiques multimédia. Ses livres appartiennent à un genre souvent appelé fiction expérimentale (*experimental fiction*), caractérisée par l'hybridité des genres littéraires. En outre, elle enseigne à l'Université Brown, où elle donne des cours de fiction et multimédia, et de pratique interdisciplinaire critique et créative. Cette affiliation universitaire – statut plus fréquent chez les poètes américains que chez les français – me semble non seulement inséparable de son écriture, mais aussi cohérente avec celle-ci, car sa méthode expérimentale nécessite une recherche artistique approfondie, y compris dans des ouvrages universitaires. Les résultats de cette recherche sont ensuite transformés, composés en une œuvre littéraire souvent complexe et polyphonique.

Dans *ULULU. Clown Shrapnel*, le cinéma et le médium filmique acquièrent une place privilégiée par rapport à d'autres arts, et une poétique filmique s'en dégage, à travers une partie consacrée à un « film muet ». Cette partie intitulée « Shambled Fate (a silent film) » est caractérisée par l'insertion de photogrammes. Le livre peut être qualifié d'hybride, tant il se situe à la frontière de la poésie, du théâtre, du roman et de l'essai, et qu'il incorpore plusieurs arts, dont le dessin, l'opéra et le cinéma. Le résultat donne une œuvre qu'on pourrait qualifier de travail de recherche-création, autour de la figure principale de Ululu. La référence centrale de Thalia Field est l'opéra *Lulu* d'Alban Berg, qui confère sa structure au livre. Le nom de Ululu est dérivé de celui de Lulu, une figure de clown et de danseuse séductrice, présente dans la littérature dès la fin du XIX^e siècle : elle apparaît dans deux œuvres de Félicien Champsaur, *Lulu, pantomime en un acte* (1888) et *Lulu, roman clownesque* (1900). Mais la figure de Ululu dans le livre de Thalia Field unit de nombreuses figures successives de ce clown, auxquelles s'ajoutent d'autres figures de femmes, l'ensemble formant un réseau. Le livre se donne pour tâche d'écrire « la courte biographie d'une longue histoire⁹⁵⁷ », c'est-à-dire à la fois de créer

⁹⁵⁶ C'est pour le moment son seul livre traduit en français. Thalia Field, *L'amateur d'oiseau, côté jardin*, trad. Vincent Broqua, Olivier Brossard et Abigail Lang, préf. Abigail Lang, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

⁹⁵⁷ Thalia Field, *ULULU. Clown Shrapnel*, avec un film muet de Bill Morrison et des illustrations d'Abbot Stranahan, Minneapolis, Coffee House Press, 2007, p. 10 : « Here, then, is a short biography of a long story. »

une figure fuyante et multiforme à partir de nombreuses références, et de faire la « biographie » des œuvres consacrées au personnage de Lulu et à celles que Field associe à cette figure.

Pour pouvoir déterminer la place du médium filmique, il est important de connaître la manière dont ce livre intermédial se construit. La couverture indique deux de ses traits importants : la peinture de Gustav Klimt situe le point de départ temporel et spatial de l'œuvre, Vienne au tournant du siècle ; et le titre *ULULU* se réfère à Lulu, figure fictionnelle contemporaine, élargie à une représentation des femmes en général, tel que le suggère le tableau de Klimt intitulé *Tête de femme*. Cette couverture pose d'emblée le caractère intermédial du livre, dans une approche d'histoire culturelle, observant un sujet dans une diversité située entre plusieurs arts et médiums. Les matériaux-source de *ULULU* sont hétérogènes : littéraires et infra-littéraires, musicaux, cinématographiques, et artistiques. Les sources principales sont deux pièces du dramaturge autrichien Frank Wedekind, *L'Esprit de la terre* (1895) et *La Boîte de Pandore* (1902) ; l'adaptation opératique d'Alban Berg, esquisse la structure du livre (en actes, scènes, interlude ainsi qu'en unités internes déterminées par des citations en gras) ; enfin vient l'adaptation cinématographique de Georg W. Pabst, *Loulou (Die Büsche der Pandora)*, (1929). Hormis ces sources principales, d'autres œuvres littéraires, poèmes, romans, parfois pièces de théâtre, ainsi que des films, sont évoqués dans *ULULU*. Un grand ensemble d'hypotextes relèvent de genres infra-littéraires : des correspondances (entre Alban Berg et Arnold Schönberg) ; des biographies (celles d'Alban Berg) et des autobiographies (celles de Chaplin et de Casanova) ; des mémoires (celle de Louise Brooks, l'actrice incarnant Lulu dans le film de Pabst) ; sont également cités des travaux scientifiques (d'Erwin Schrödinger) et universitaires. Cette composition en réseau est présente également dans *L'amateur d'oiseau, côté jardin* et dans *Experimental Animals*. La méthode de composition de l'autrice qui retravaille ces matériaux d'origines diverses, s'apparente à la manière dont Michel Murat décrit le genre du poème en prose :

L'hypothèse de base consiste à définir le poème en prose comme ré-élaboration stylistique d'un ensemble de genres ou formes discursives préexistants : [...], c'est-à-dire à la fois concentration (voire sublimation), et homogénéisation par un passage au second degré. La compétence qui lui correspond consiste donc d'abord en une mémoire générique relativement diversifiée, qui conditionne non la perception de l'hypo-texte en tant que tel mais l'activation de ses ressources topiques et de ses schèmes herméneutiques. Le poème en prose s'écrit sur le fond d'une mémoire littéraire⁹⁵⁸.

⁹⁵⁸ Michel Murat, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose », en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose, consulté le 28 avril 2019. Article paru initialement dans Raphaël Baroni et Marielle Macé, *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

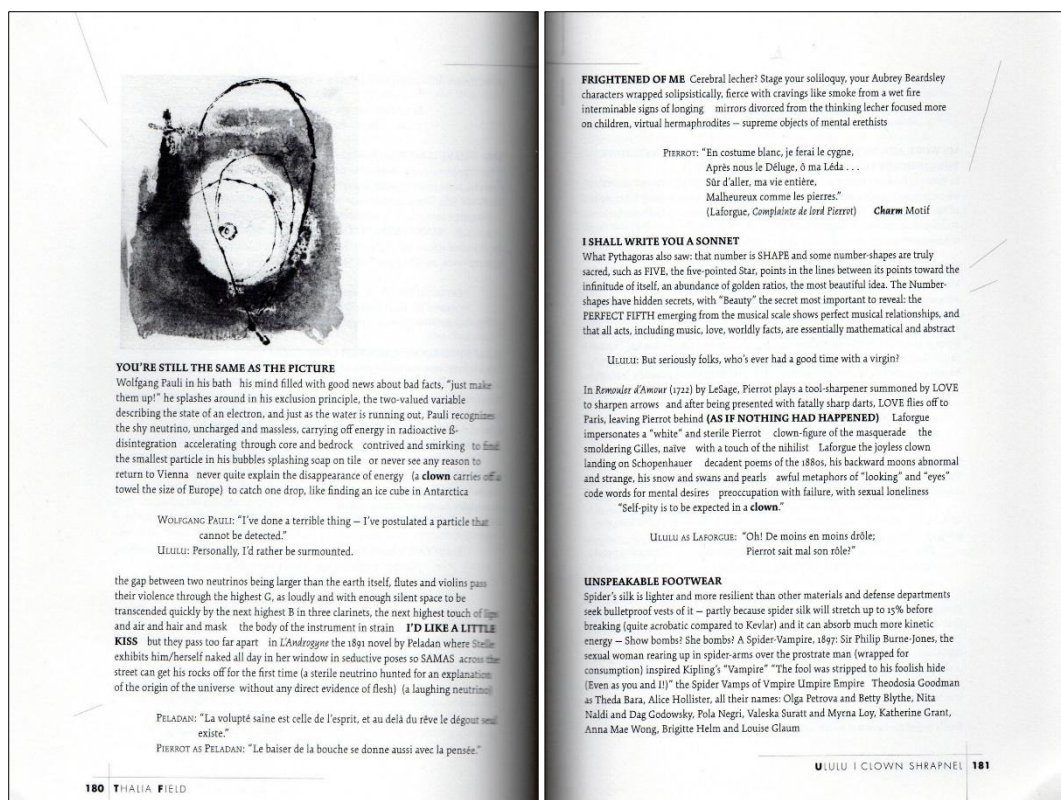


Figure XVI. Thalia Field, *ULULU. Clown Shrapnel*, avec un film muet de Bill Morrison et des illustrations d'Abbot Stranahan, Minneapolis, Coffee House Press, 2007, p. 180-181.

Cela vaut en partie pour *ULULU*. Il faut noter deux différences majeures entre le poème en prose tel que décrit par Michel Murat, et *ULULU* : d'une part, les unités intérieures sont moins nettes que s'il s'agissait de poèmes individuels, et elles s'inscrivent dans une macrostructure (le *drama* de l'opéra, que suit le développement du texte, comme on l'a vu) ; d'autre part, l'homogénéisation, deuxième étape de l'élaboration du poème en prose, reste relative dans *ULULU* : l'ensemble est hétérogène, mais cette hétérogénéité est constante dans son apparence sur la page (voir fig. XVI).

Le caractère hétérogène et intermédial de *ULULU* implique qu'il est difficile de faire entrer ce livre dans des catégories génériques préexistantes. Thalia Field le définit comme « *performance novel* » (roman-performance), et le qualificatif indique l'éloignement du genre romanesque proprement dit⁹⁵⁹. Pour l'auteur, le mot de performance n'indique pourtant pas une lecture à voix haute, performée de l'œuvre, mais l'invitation à une écoute et à une vision intérieures :

J'ai tout de même l'intention que ce soit « écouté » dans l'oreille interne, d'une manière musicale/ polyvocale – cela ne vise pas à devenir une prose conventionnelle et, en fait, cela ne peut être complètement orchestré que dans l'oreille et l'œil de l'esprit – car le visuel offre des clés aurales – et le regard et l'ouïe collaborent

⁹⁵⁹ Entretien par e-mail avec Thalia Field, le 15 avril 2019.

dans l'imagination orchestrale. J'imagine toutes les voix, je les entends, et je voulais que le/la lecteur-riche les entende aussi. J'[...] ai nommé [ce livre] roman-performance, parce que je pensais qu'il serait rejeté comme roman traditionnel, et ainsi je voulais souligner qu'il était singulier dans sa façon de jouer avec lui-même⁹⁶⁰...

L'ensemble de la page est en effet hétérogène. Des blocs de texte continu (avec des blancs de séparation internes ou des signes typographiques ayant la même fonction, comme la barre oblique), des poèmes en vers, des citations, et des fragments de dialogues s'enchaînent. La ponctuation est aléatoire, on trouve des mots ou des propositions en gras et/ou en majuscules qui ressortent de l'ensemble, des images insérées dans le texte. La disposition irrégulière, éclatée, comme le sous-titre *Clown Shrapnel* le suggère, produit sur la page un effet d'animation, chargeant le texte d'accents et d'une qualité expressive, car le lecteur perçoit tout de suite les variations dans la typographie ou dans la mise en page. La visualisation et l'oralisation intérieures explicitement demandées par l'auteur touchent plusieurs sens. Le caractère intermédial de l'œuvre s'en trouve renforcé. La poète américaine Jena Osman propose de voir cette diversité comme la possibilité de lectures multiples : « un monde imaginaire d'associations », « un essai de recherche appliquée », une « poésie de jeux de mots », une « prose de faits⁹⁶¹ ». Toutes ces expressions soulignent la différence du livre vis-à-vis des catégories reconnues, car l'œuvre « particip[e] à un système non-hiérarchisé et chaotique d'éléments interdépendants⁹⁶² ». L'ensemble produit un chaos volontaire, d'où plusieurs voix émergent et se mélangent, donnant une composition à « voix chorale » selon Abigail Lang, traductrice de Thalia Field. Pour reprendre ce que Jan Baetens et Éric Trudel formulent à propos de *L'amateur d'oiseau, côté jardin*, *ULULU* constitue « un ensemble libre de fragments d'un tout [...] qui demeure soi-même incomplet et insaisissable⁹⁶³ ». Cette incomplétude agit en

⁹⁶⁰ Entretien par e-mail avec Thalia Field, le 15 avril 2019 : « I do however, intend that it is "listened to" in the inner ear in a musical/polyvocal way – that it is not written to be conventional prose and in fact that it can only really be fully orchestrated in the mind's ear/eye – because the visual gives aural clues – and the eye and ear work together in the orchestral imagination. I imagine all the voices, I hear them, and wanted the reader to as well. I called it a performance novel because I figured it would be dismissed as a regular novel, and so I wanted to highlight that it was off on its own doing its own thing in the realm of being playful within itself... »

⁹⁶¹ Jena Osman, « Thalia Field's *Ululu (Clown Shrapnel)*. A series of detonations », in Laynie Browne (dir.), *A Forest on Many Stems. Essays on the Poets' Novel*, Brooklyn, Nightboat Books, 2021 : « There is the associative dream-world where the reader senses the lexical echoes and thematics that follow certain characters. There is the research-oriented essay where a reader can lose him/herself in the wormhole of the Internet following the trails of the historical figures and events encountered. There is the linear world of the plotline and the nonlinear world of the scattered detail; the poetry of puns and coincidence, and the prose of fact. », p. 303.

⁹⁶² Miranda F. Mellis, « Interview with Thalia Field », *Contexte*, n° 18, Dalkey Archive Press, 2005, disponible sur <https://www.dalkeyarchive.com/interview-with-thalia-field/>, consulté le 25 avril 2019 : « all participate in a chaotic nonhierarchical system of interdependence ».

⁹⁶³ Jan Baetens et Éric Trudel, « Backward/Forward: Thalia Field's Metanarratives », *Modern Fiction Studies*, vol. 60, n° 3, Johns Hopkins University Press, automne 2014, p. 606 : « Rather than being a mosaic whose fragments nevertheless constitute, in the end, a complete structure, *Bird Lovers, Backyard* assumes the forms a fuzzy set of fragments belonging to a whole (or perhaps to a constellation of wholes) that itself remains incomplete and elusive ».

faveur du livre, car l'œuvre cherche justement à être de plus en plus riche et complexe. Et bien qu'elle soit insaisissable dans sa totalité, elle donne toujours lieu à des découvertes pour le lecteur – par ailleurs, comme nous le verrons, le caractère fuyant est propre à la figure autour de laquelle elle se construit.

Hormis la relation aux genres, le travail de l'autrice américaine peut être envisagé comme relevant de la recherche-crédation, car il s'agit de la combinaison d'une recherche minutieuse et d'une écriture littéraire. J'emploie le mot « recherche » parce que l'autrice mène un travail qui pourrait même être qualifié de scientifique, lorsqu'elle retrace l'histoire de la figure de Lulu et des figures connexes, dont nous avons une mention explicite dans la bibliographie à la fin du livre, intitulée « Postscript », qui comprend divers ouvrages, sans volonté d'exhaustivité. De plus, l'œuvre possède un aspect scientifique dans son usage d'un vocabulaire cinématographique, nécessitant la connaissance des techniques de cinéma muet. La forme et l'objectif de cette recherche sont toutefois non universitaires, mais artistiques. Ce qui rend l'écriture « créative » pour reprendre ce terme anglo-saxon – ce terme est parfois mis en question dans l'enseignement de l'écriture⁹⁶⁴ –, c'est la recherche de liens nouveaux, inédits, entre ces éléments. Le livre pourrait être visualisé comme un réseau de connexions historiques ou métonymiques. Ainsi, l'une des références intertextuelles importantes de *ULULU* est la figure de Lulu, créée par le dramaturge autrichien connu sous le nom de Frank Wedekind. Le nom complet de l'écrivain était Benjamin Franklin Wedekind, et c'est sous ce nom qu'il apparaît chez Thalia Field, ce qui lui permet d'introduire ainsi l'inventeur-écrivain et l'un des Pères fondateurs des États-Unis, Benjamin Franklin. Un nouveau fil se présente ainsi, qui est aussi une bifurcation dans le réseau. Le lecteur est immédiatement fasciné par cette abondance de références, de connexions, et cet imaginaire changeant et souvent crypté. Pour une lecture approfondie, il est nécessaire de faire, comme l'autrice, un travail de recherche, et c'est ainsi que le livre devient une œuvre de recherche-crédation, d'abord celle de Thalia Field, ensuite celle du lecteur, dans l'esprit de l'œuvre ouverte, discutée plus haut à propos de la poésie de Lyn Hejinian. Cette attitude auctoriale demandant la participation du/de la lecteur-riche, a une longue tradition depuis le modernisme dans la poésie américaine, pensons à l'œuvre d'Ezra Pound ou de William Carlos Williams. L'ancrage dans cette tradition met l'accent sur le lien à la poésie,

⁹⁶⁴ Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, écrivains et enseignants-chercheurs à l'Université Paris 8, formulent leur critique à la fois politique et formelle ainsi : « Le terme "création" nous semble mal correspondre aux pratiques contemporaines, souvent collectives et dialogiques des producteurs de textes et à la circulation de ces mêmes textes. Il a le mérite considérable d'éviter néanmoins la créativité de *creative writing*, cette créativité qui est devenue un mantra de l'économie néolibérale. » Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n° 192, « La littérature exposée (2) », décembre 2018, p. 12.

parmi les genres auxquels les œuvres de Thalia Field se rattachent, bien que Thalia Field ne considère pas que ses œuvres appartiennent à ce genre.

Cette méthode et cette structure coïncident avec la visée d'un monde complexe, aux nombreuses interconnexions, qui produisent le caractère polyphonique de l'œuvre. On peut observer la même multiplicité dans la figure de Ululu, qui, au lieu de former un véritable personnage, reste plutôt un motif composite.

Ululu, synthèse de figures de femmes : danseuse, clown, actrice

Le nom de Ululu fait entendre l'ululation, le cri avant qu'il ne devienne un chant, une expression première, comme le premier « u » nous fait penser au préfixe allemand « ur- », c'est-à-dire, le premier, le primordial, l'ancestral. C'est en effet un archétype, qui réunit de nombreuses sinon toutes les figures littéraires et cinématographiques de Lulu, et bien d'autres encore, par composition des différentes facettes et par une sorte de généalogie poétique : le clown, la séductrice, la femme dominée par les hommes, notamment. Son nom est un palindrome, de la même manière que l'opéra d'Alban Berg est symétrique⁹⁶⁵. Il signifie un suspens, un retour de « u » en « u », un retour à elle-même. Cette constance s'oppose à sa rebaptisation successive par ses maris (en tant que Mignon, Nelly, ou Ève), qui la traitent comme un bel objet, mais « elle résiste [...] à la définition par les hommes⁹⁶⁶ ». Berg veut la rendre moins passive⁹⁶⁷, il place son portrait dans chaque scène à part le prologue et lui donne un motif propre⁹⁶⁸. Selon Leon Botstein, le compositeur qui a largement taillé dans les pièces de théâtre de Wedekind, change l'appréciation générale de la figure, en réduisant sa responsabilité éthique dans la suite de maris morts⁹⁶⁹ (dont par suicide). Et d'après Fabrice Malkani, Lulu « démasque les pulsions violentes, possessives et dominatrices, les conduisant à la déchéance sociale et au suicide ou servant d'instrument à leur suicide, comme dans le cas du Docteur Schön⁹⁷⁰ ».

⁹⁶⁵ Mosco Carner, *Alban Berg*, trad. Dennis Collins, Paris, J.-C. Lattès, 1979 [1975], p. 319 : « L'*ostinato* divise donc l'opéra en deux moitiés absolument symétriques. » Et l'*ostinato* est lui-même symétrique. *Ibid.* p. 318.

⁹⁶⁶ Leon Botstein, *Alban Berg and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 313 : « because she resists in speech as well as action the male attempt to define her. »

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ Jack M. Stein, « Lulu: Alban Berg's Adaptation of Wedekind », art. cit., p. 226.

⁹⁶⁹ Leon Botstein, *op. cit.*, p. 313 : « Berg's handling of the character distances her from the ethical responsibility for death ».

⁹⁷⁰ Fabrice Malkani, « Le livret de *Lulu* d'Alban Berg : crise du sens et interrogation sur l'art », *Germanica*, n° 41, 2007, mis en ligne le 1^{er} décembre 2009 : <https://journals.openedition.org/germanica/490>, consulté le 19 juin 2020.

Par l'interpellation brutale du « you there⁹⁷¹ » qui figure dans le livre, le nom de Ululu fait entendre un « toi » ou un « vous », actualisés par la situation d'énonciation, mais qui, pour ces hommes, reste une chose, ou un être charmant⁹⁷² – selon la « distinction classique entre la "femme-nature" et "l'homme-culture"⁹⁷³ ». Le mythe de Pygmalion est évoqué : le deuxième mari, peintre, fait sa fortune en vendant des tableaux de sa femme, clé de son succès ; pour faire la connexion avec les réécritures plus récentes de ce mythe, Thalia Field cite *My Fair Lady* de George Cukor, une adaptation cinématographique bien connue de la pièce de théâtre de Bernard Shaw ; et Louise Brooks raconte dans *Lulu in Hollywood* qu'elle avait le sentiment que Pabst la considérait comme « s'il l'avait créée lui-même⁹⁷⁴ ». Comme le dit Leon Botstein à propos de la Lulu de Berg, la figure, formée d'après Alma Mahler, la femme de Gustav Mahler, représente pour le compositeur « le paradoxe féminin », car Alma Mahler signifiait « la connexion majestueuse entre la sexualité et l'art, entre l'érotique et l'esthétique⁹⁷⁵ ».

Le motif de la femme objectivée est le plus saisissable dans la section du livre qui présente un film muet, car le cinéma a longtemps été dominé par le regard masculin, et même si c'est dans une moindre mesure, il l'est encore. On peut se référer ici à un article fondamental de la critique féministe du cinéma, « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975) de Laura Mulvey, qui analyse la manière dont le cinéma hollywoodien classique crée « une illusion taillée sur mesure pour le désir⁹⁷⁶ », traitant la figure féminine comme objet du regard masculin⁹⁷⁷ à la fois celui des personnages et des spectateurs. L'article s'appuie sur la psychanalyse « pour découvrir où et comment la fascination qu'exerce le cinéma se trouve renforcée par des schémas de fascination préexistants déjà à l'œuvre chez le sujet individuel et les groupes sociaux qui l'ont façonnée⁹⁷⁸ ». Laura Mulvey affirme que ces films sont fondés sur la création du plaisir visuel « selon le langage de l'ordre patriarcal dominant⁹⁷⁹ ». Par la pulsion scopique, les spectateurs éprouvent d'une part une stimulation sexuelle, et d'autre part s'identifient aux personnages « à

⁹⁷¹ Thalia Field, *ULULU*, *op. cit.*, p. 27 : « One of YOU. That means the YOU we know as U-there, U-boat ».

⁹⁷² Fabrice Malkani, art. cit., [en ligne]. Dans son article, Fabrice Malkani se réfère à l'analyse de Georg Simmel sur le lien entre la féminité et l'argent, dont « l'attrait » est exprimé similairement par l'auteur allemand, et il introduit l'idée de « l'achat des femmes en vue de mariage et le lien qui s'établit avec la prostitution ».

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ Louise Brooks, *Lulu in Hollywood*, éd. augmentée, Minneapolis, 2000 [1974, 1982], p. 102 : « He felt as if he had created me. »

⁹⁷⁵ Leon Botstein, *op. cit.*, p. 309 : « the overwhelming connection between sexuality and art, between the erotic and the aesthetic ».

⁹⁷⁶ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, trad. Florent Lahache et Marlène Monteiro, Milan, Paris, Mimésis, 2017, p. 50.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

travers le narcissisme et la constitution du moi⁹⁸⁰ ». L'ensemble donne un monde cinématographique dans lequel « la femme est image », en « oscillant entre souvenir de la plénitude maternelle et souvenir du manque⁹⁸¹ », et l'homme, « porteur de regard⁹⁸² ». L'objectif de la théoricienne est d'abolir le regard voyeuriste-scopophile. Elle indique les trois niveaux de regards au cinéma : celui de la caméra, celui des spectateurs et celui des personnages, en disant que les deux premiers sont rendus invisibles en faveur du cinéma narratif⁹⁸³, pour que l'expérience d'identification soit plus complète. Le manque de distanciation ainsi produit contribue à « un effet de réalité », et dans ce monde idéalisé, la représentation fétichisée de la femme « dissimule l'angoisse de castration, obsède le spectateur et l'empêche de mettre à distance l'image qui lui fait face⁹⁸⁴ ». En effet, on peut établir un parallèle entre la représentation dominante des femmes au cinéma hollywoodien, et la représentation de Lulu-Ululu par Thalia Field, qui se donne pour objectif de déconstruire le regard masculin dont la figure est l'objet, et qui caractérise de nombreuses œuvres. Les images reproduites par Thalia Field dans le livre montrent déjà une prise de distance : ce sont toutes des plans généraux, il n'y a aucun gros plan, car comme le dit Mary Ann Doane, une autre théoricienne importante de la critique féministe, le gros plan est ce qui permet au spectateur de posséder momentanément le visage de la vedette⁹⁸⁵.

L'adresse « toi-Lulu » vient aussi de l'autrice, qui n'utilise pas la première personne en dehors des mots que prononcent les personnages. Dire « U-lulu » constitue ainsi une prise de distance de l'autrice vis-à-vis de la figure, et une affirmation de cette même autrice vis-à-vis de son œuvre, comme si elle nous disait : « je suis l'autrice, et non l'actrice, qu'on peut manipuler ; moi, je manipule la fiction que je forme, à partir de mes recherches, autour de ta figure ». Comme nous l'avons déjà vu, dans *ULULU*, il s'agit de raconter l'histoire d'une figure en même temps qu'on en déploie l'historiographie, dans une fiction qui à la fois fait agir une figure humaine (Lulu), et se succéder une série de représentations culturelles (l'histoire de la figure de Lulu dans la culture occidentale). Cette position intermédiaire correspond absolument à la pratique de la recherche artistique, et ce jeu de points de vue apparaît dans d'autres livres de la même autrice. Cette lecture historiographique, serait-elle une réponse à l'œuvre de Berg, que Fabrice Malkani interprète comme « la métaphore d'un monde autodestructeur, fondé sur des

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 40.

⁹⁸³ *Ibid.*

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁸⁵ Mary Ann Doane, *Femme Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Londres, Routledge, 1991, p. 46-47.

rapports de force, de possession, de rivalité et de jalousie [... et le personnage de Lulu est] révélateur de ce que l'on peut qualifier de crise de la modernité⁹⁸⁶ » ? S'il en est ainsi, le livre de Thalia Field, presque cent ans plus tard, à l'époque du postmodernisme, revient sur les questions de représentation actuelles des femmes, également travaillées par les rapports de force.

Tout au long du livre, des références cinématographiques reviennent et présentent les faces différentes de Ululu. Les figures féminines qui contribuent à la créer continuent à vivre dans le livre, avant et après la partie de film muet. Elles sont multiples, des plus connues telles Louise Brooks, Greta Garbo ou Marlene Dietrich, et des « vamps » du cinéma muet : « Spider Vamps of Vmpire Umpire Empire Theodosia Goodman as Theda Bara, Alice Hollister, all their names : Olga Petrova [...] Pola Negri, Valeska Suratt and Myrna Loy⁹⁸⁷ ». Comme on le verra, le rôle du cinéma dans l'élaboration de la poétique de *ULULU*, et la part qu'y prennent ces figures d'actrices, seront plus visibles et explicites dans « Shambled Fate », la partie intermédiaire entre le deuxième et le troisième acte. De même, le double mouvement de composition et de décomposition d'une histoire typique et de représentations culturelles qui caractérise le livre sera plus visible, grâce au « film muet ».

Un dispositif complexe : le film muet du livre

La partie presque centrale du livre de Thalia Field est occupée par un cahier où photogrammes et poèmes sont reproduits sur un papier plus rigide. Ces pages constituent la totalité de « Shambled Fate (A Silent Film) ».

Pendant l'interlude de l'opéra d'Alban Berg, un film muet doit être projeté. D'après le livret du compositeur, ce court métrage raconte l'histoire de Lulu, faisant le lien entre le deuxième et le troisième acte : à cause du meurtre de son troisième mari, elle est emprisonnée et contracte le choléra ; la comtesse Geschwitz, qui est amoureuse d'elle, la délivre au prix de grands sacrifices, humains et financiers. Dans *ULULU*, le titre « Shambled Fate » résume sa vie comme celle d'un « sort boiteux », ce qui prend un relief particulier si l'on songe que Lulu est danseuse. Le choix du cinéma se justifie par des raisons pratiques : d'une part, ce qui serait difficile à représenter sur scène, est délégué au film, d'autre part, Berg était un grand amateur du cinéma⁹⁸⁸. Selon la biographie de Mosco Carner, une mise en scène de Wedekind se servant

⁹⁸⁶ Fabrice Malkani, art. cit.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 181.

⁹⁸⁸ Constantin Floros, *Alban Berg. Music as Autobiography*, New York, Peter Lang, 2014, p. 290.

d'images projetées l'aurait impressionné⁹⁸⁹. En effet, d'après Jack M. Stein, cet usage n'est pas complètement nouveau, il apparaît en 1924 au théâtre berlinois⁹⁹⁰. Pourtant l'interlude est trop court pour faire le récit des événements mentionnés ci-dessus, et la réalisation d'un film est coûteuse : ainsi les metteurs en scène ont-ils vite renoncé à suivre le livret de si près, et ont remplacé le film prévu par Berg par la projection de quelques images⁹⁹¹. Pour Berg, cet usage n'est pas sans rappeler l'idée wagnérienne de l'opéra comme art total, qui englobe les autres arts, dont désormais le cinéma, et Thalia Field a la même ambition : son livre inclut – après les dessins du corps du livre – des photogrammes. Elle retravaille le dispositif et en exploite les possibilités.

À l'endroit même où dans le livret de l'opéra figure le film muet, l'autrice met en place un interlude aussi complexe que le reste du livre, liant des matériaux hétérogènes qui ont rapport avec le cinéma. La méthode de composition de *ULULU* apparaît ainsi avec plus d'évidence. Ses questionnements sur le statut et la représentation des femmes sont également mis en relief. Cette partie est donc centrale poétiquement : elle est métapoétique. À part la première, chaque page de ce passage se compose systématiquement de quatre éléments différents : en haut, des photogrammes qui occupent la moitié de la page ; en bas, un texte poétique, en vers libre et en prose ; quatre titres de films entre crochets forment un cadre autour du texte ; et la page elle-même est cadrée par d'autres photogrammes, dans les marges extérieures.

Les photogrammes en haut de page sont issus du court métrage intitulé *Light is Calling* (2003) de l'artiste américain Bill Morrison. Le cinéaste travaille principalement à partir de films déjà existants, comme c'est à nouveau le cas ici : *Light is Calling* est un extrait copié et chimiquement modifié du film muet *The Bells* (1926) de James Young. Ce film est un drame criminel. Bill Morrison choisit un fil secondaire de l'intrigue, une scène de première rencontre entre deux amoureux⁹⁹². La séquence commence par une prise de vue d'une jeune fille couchée dans le foin, sur un char en mouvement ; puis des gendarmes apparaissent sur le même chemin,

⁹⁸⁹ Mosco Carner, *Alban Berg, op. cit.*, 1979, p. 318. Il mentionne le metteur en scène Otto Falkenberg qui utilisait des films dans les changements de décor dans ses spectacles de Wedekind.

⁹⁹⁰ Jack M. Stein, « Lulu: Alban Berg's Adaptation of Wedekind », *Comparative Literature*, vol. 26, n° 3, été 1974, p. 11.

⁹⁹¹ Je n'ai pas trouvé de trace d'un tel court métrage, les représentations que j'ai pu consulter se servent de films montrant le visage de la chanteuse qui incarne Lulu par exemple la mise en scène de Krzysztof Warlikowski, avec l'Orchestre Symphonique de la Monnaie, en 2014 ou celle d'Andrea Breth, avec la Staatskapel Berlin, en 2015, car les paroles de l'opéra résument aussi ce que le film est sensé raconter ; ou le médium filmique n'est pas du tout utilisé, comme dans la mise en scène Dimitri Tcherniakov, avec le Bayerischer Staatsoper, en 2017.

⁹⁹² James Young, *The Bells*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Chadwick Pictures Corporation, 1926 : 00:07:23-00:09:59. Bill Morrison a également réalisé un court métrage à partir de l'intrigue criminelle-mystique de *The Bells*, intitulé *The Mesmerist*, 35 mm, original NB, couleur (sepia), sonore, États-Unis, Hypnotic Pictures, 2003, 16 min.

suivant le char. La fille tombe du char ; un gendarme – un jeune homme – s’arrête avec sa troupe, pour l’aider. Comme le char entre temps s’est éloigné, il la raccompagne sur son cheval jusqu’au village. Bill Morrison réalise une copie argentique du film, puis la dégrade avec des produits chimiques, en oxydant la pellicule. Ces modifications altèrent la couleur : le noir et blanc prend des teintes de sépia. Les formes aussi sont altérées : les figures sont couvertes de taches de taille et forme variées, dont la pulsation régulière rythme visuellement le film – rythme que redouble la musique du compositeur contemporain Michael Gordon (1956). Le cinéaste rompt la continuité initiale du plan par des images de raccord, et saccade ainsi le mouvement du film, originellement continu ; l’ensemble produit un effet d’éloignement temporel irrémédiable. L’auteur est qualifié avec justesse d’« archéologue du cinéma » (*film archeologist*) dans un entretien⁹⁹³. En effet, les transformations exercées sur l’extrait du film muet à la fois le détruisent, et le conservent : la dégradation de la pellicule met l’accent sur le passage du temps sur la matière, car l’une des caractéristiques du film argentique est que sa conservation est difficile, ce support étant inflammable et facilement corrompible ; et comme Bill Morrison a fait une copie de l’original, et a numérisé son propre film, cette séquence reste préservée sous cette forme retravaillée. L’œuvre de Bill Morrison peut ainsi être vue comme une imitation d’archives, produisant une visualisation du travail de l’archive : ce qu’elle montre est à la fois présent et absent ; la chose est perçue dans sa perte même. Telle est la représentation de la figure de femme dans la partie du film muet, et en partie celle de Ululu, qui pour sa part, devient tellement complexe qu’elle n’est plus une figure descriptible. Cette manière de représenter rejoint la théorie de l’archive de Jacques Derrida, développée dans *Mal d’Archive*. Selon le philosophe, l’archive contient une tension interne, car il n’y a « *point d’archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité*⁹⁹⁴ » mais à cause de la conservation, l’archive menace elle-même, car « la compulsion de répétition reste, selon Freud, indissociable de la pulsion de mort⁹⁹⁵ ». « L’archive travaille toujours et *a priori* contre elle-même⁹⁹⁶ ». Le « mal d’archive » résulte de cette « pulsion de destruction » et « la *pulsion d’archive*⁹⁹⁷ ». Les photogrammes de Bill Morrison et le livre de Thalia Field travaillent cette contradiction interne de l’archive dans les domaines artistiques.

⁹⁹³ Christian Lund, « Bill Morrison Interview : The Film Archeologist » [document vidéographique], Louisiana Museum of Modern Art, mis en ligne le 5 décembre 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=6aaHYVc9T6o>, consulté le 14 avril 2020.

⁹⁹⁴ Jacques Derrida, *Mal d’Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 26. En italiques dans l’original.

⁹⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 38. En italiques dans l’original.

Outre les photogrammes de Morrison, « Shambled Fate » déploie dans ses marges des photogrammes qui sont reproduits dans la marge et sont issus d'un moyen métrage d'Édouard Tissé, intitulé *Misères de femmes et joies de femmes (Frauennot, Frauenglück, 1929)*, filmé en Suisse, avec la participation de deux autres réalisateurs soviétiques Sergueï Eisenstein et Grigori Aleksandrov. *Misères de femmes et joies de femmes* prend pour sujet l'avortement. D'abord, il montre des cas dans lesquels l'avortement est un choix justifié et même nécessaire, mais dans lesquels les femmes n'ont pas la possibilité d'y procéder dans un environnement médical sécurisé. Il expose ensuite, en montage parallèle, une opération professionnelle dans un hôpital suisse, et une autre ayant lieu chez une femme qui pratique l'avortement en secret, dans de mauvaises conditions et avec des connaissances médicales insuffisantes. Il attire également l'attention sur le fait que l'avortement, même s'il est vital pour une femme, est interdit dans de nombreux pays. L'auctorialité de ce film est incertaine, Eisenstein, son cadreur habituel, le letton Édouard Tissé et un autre réalisateur soviétique, Grigori Aleksandrov prenant le relais du projet de film sur l'avortement que le producteur suisse Lazare Wechsler avait initialement proposé à Vertov⁹⁹⁸. Plus tard Eisenstein renie le film, néanmoins d'après Philip Cavendish « certains spécialistes d'Eisenstein insistent sur l'importance de son travail⁹⁹⁹ ». Le film, retravaillé à plusieurs reprises, existe dans des versions différentes ; celle que j'ai pu visionner a une durée de 39 minutes et mêle des passages muets et sonores¹⁰⁰⁰. L'incertitude autour de l'appartenance du film et ses différentes versions rejoignent les intentions formelles de *ULULU* comme l'auctorialité et la forme flottantes (différentes longueurs, muet et sonore) ou le caractère international, et également la thématique de la liberté et de l'intégrité des femmes. L'origine des photogrammes d'Édouard Tissé, comme pour ceux de Bill Morrison, est précisée dans le paratexte. À première vue, les films sont bien différents, dans la texture et dans le propos. Celui de Bill Morrison est plus artistique, l'autre est plus didactique. Mais l'usage de Thalia Field les rapproche. La répartition en photogrammes quasi-identiques sur chacune des pages déconstruit le caractère informatif du film. Cette présentation insiste sur les formes, car pour reproduire la nature du film, les mêmes images se répètent sur plusieurs photogrammes. Cette présentation crée une série, à l'image de la série de photogrammes de Bill Morrison.

⁹⁹⁸ Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, p. 188.

⁹⁹⁹ Philip Cavendish, « The Men with the Movie Cameras. The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s », *The Slavonic and East European Review*, vol. 85, n° 4, octobre 2007, p. 706.

¹⁰⁰⁰ Édouard Tissé, *Misères de femmes et joies de femmes (Frauennot–Frauenglück)*, NB, muet et sonore, Suisse, Praesens-Film, 1929, une version accessible en ligne : <https://abortionfilms.org/en/show/3436/frauennot-frauengluck/>, consulté le 14 avril 2020.

Les composants textuels de la page sont ainsi à chaque fois un poème, et quatre titres de films muets, principalement américains, de Cecil B. DeMille, de Raoul Walsh, de J. Gordon Edwards, et parfois européens comme de Georg W. Pabst. Les titres peuvent être reconnus en tant que tels grâce à des majuscules conventionnelles, et de la syntaxe caractéristique du titrage. Disposés autour du texte courant, ils l'encadrent à la manière d'un écran. Ils portent ainsi une signification à la fois dans leur mise en page, dans leur capacité évocatrice de films précis, et en tant que textes à part. Ces titres sont souvent parlants en eux-mêmes, tels que « The Woman God Forgot¹⁰⁰¹ », « When a Woman Sins¹⁰⁰² », « A Self-Made Widow¹⁰⁰³ », et même si on ne connaît pas le film en question, les lire évoque des récits possibles. Le fait qu'ils soient autant destinés à la lecture qu'à l'évocation des films, ou pour encourager au visionnage d'un film, se confirme par l'inclusion de films perdus, tels que *Life's Shop Window* (1914), une adaptation de roman, produite par le studio Fox, avec J. Gordon Edwards comme réalisateur, film qui a probablement disparu dans l'incendie du studio, en 1937¹⁰⁰⁴ – le livre inclut ainsi encore une histoire de la disparition. Quant aux poèmes eux-mêmes, ils renvoient au cinéma de manière différente du reste du livre, par l'emploi d'un vocabulaire technique – comme « mercury vapor tubes¹⁰⁰⁵ » ou « Klieg eyes » – qui nécessite des recherches pour un-e lecteur-riche non-instruit-e dans la technologie du cinéma muet.

Ainsi, les quatre éléments de la page mettent en place un dispositif filmique à plusieurs niveaux, en images et en textes, tout en rejoignant les propos de l'œuvre menés jusque-là ; et dans une constellation de textes et de références, le film muet du livre développe et explicite ses questionnements sur le statut de la femme, sur la domination et sur l'auctorialité en tant que telle. Ces composants communiquent entre eux et s'intègrent dans les thématiques et le développement de la section « Shambled Fate ». Nous pouvons même aller jusqu'à dire que les deux systèmes de signes, visuel et textuel, contribuent mutuellement à l'explicitation de la poétique comprise dans l'un de l'autre système, et également de celle du livre. Leur rapport est donc spécifique, car il sert à expliciter les questionnements de l'autre système, et il montre par-delà le rapport décrit par Émile Benveniste dans son article « Sémiologie de la langue », qui affirme que « le rapport sémiotique entre systèmes » est « un rapport entre SYSTÈME

¹⁰⁰¹ Thalia Field, *ULULU. Clown Shrapnel*, op. cit., p. 155. Thalia Field inscrit ces titres entre crochets, et ne les met pas en italiques, ce qui leur confère pratiquement un statut de texte courant. En mettant des guillemets, je vise à garder ce statut de citation.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 162.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰⁰⁴ « Fire Sweeps Fox Studios. Ruins \$200,000 Worth of Films, Scenery and Equipment », *The New York Times*, le 25 janvier 1937, en ligne : <https://www.nytimes.com/1937/01/25/archives/fire-sweeps-fox-studios-ruins-200000-worth-of-films-scenery-and.html>, consulté le 14 avril 2020.

¹⁰⁰⁵ Thalia Field, *Ululu. Clown Shrapnel*, op. cit., p. 151.

INTERPRÉTANT et SYSTÈME INTERPRÉTÉ », et « les signes de la société peuvent être intégralement interprétés par la langue, et non l'inverse¹⁰⁰⁶ ». Benveniste distingue les systèmes sémiotiques qui se divisent en unités signifiantes, comme la langue, et ceux qui se composent d'unités non signifiantes, comme la musique¹⁰⁰⁷. Pour le linguiste, les « arts de la figuration » posent même la question d'une possible répartition en unités¹⁰⁰⁸, et il considère que « les relations signifiantes du "langage" artistique sont à découvrir À L'INTÉRIEUR d'une composition¹⁰⁰⁹ ». En cela, l'article de Benveniste pose déjà les caractéristiques principales des différents systèmes de signes et de leurs rapports, qui s'avère pertinent dans le cas de la partie « Shambled Fate » vis-à-vis de l'ensemble de *ULULU*.

« Shambled Fate » présente un cas particulier de rapports entre systèmes visuels et langagiers. Les photogrammes choisis par Thalia Field établissent un jeu d'interprétations avec les poèmes, et parviennent à rendre visible la poétique du livre, à travers les images. Ils ont ainsi un rôle interprétatif vis-à-vis du texte – bien que ce soit réciproque, et que l'appréhension des images nécessite une première intelligibilité du texte, qui commence nécessairement par la reconnaissance du rapport de son rapport à l'opéra d'Alban Berg.

Un nouveau regard sur des images anciennes

Le caractère hybride du livre est maintenu dans la section du film muet. Si dans le livre, l'opéra d'Alban Berg donne une structure autour de laquelle les matériaux hétérogènes s'organisent, dans ce passage, ce sont les photogrammes de *Light is Calling* et de *Misères de femmes et joies de femmes* qui jouent ce rôle. Parce qu'ils sont des photogrammes consécutifs d'une séquence, ces derniers donnent l'illusion du film et de la table du montage. Thalia Field raconte l'histoire de Lulu à partir de ces images, dans un récit réinterprété du film expérimental et du film médical. Les photogrammes d'Édouard Tissé suggèrent le thème de l'intervention chirurgicale, sans préciser de quelle intervention il s'agit dans le film ; par la répétition des images, ils insistent davantage sur son caractère séquentiel et générique, que sur une intrigue qui représenterait une seule intervention ; les poèmes accompagnés de titres de films, forment des unités syntaxico-sémantiques sur la page, qui sont moins directement liées entre elles. Elles se suivent sans qu'il y ait une linéarité dans le texte, comme cela se produit dans le reste du livre par les citations du livret d'opéra qui sert de trame. Certes, leur séquentialité est assurée

¹⁰⁰⁶ Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 54.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 59.

par le cadrage des titres de film, mais sur le plan thématique, les références au cinéma, diverses et nombreuses dans le texte poétique, font le lien.

Les photogrammes de Bill Morrison mettent en évidence un sujet crucial du livre, que l'effet homogénéisant de la mise en page fait oublier : l'origine diverse des textes. Les matériaux-source sont réutilisés et, par le même coup, réinterprétés, investis de nouveaux sens. C'est ce qui nous frappe dans ces photogrammes retravaillés, qui à chaque nouvel usage prennent un sens différent : différent chez Bill Morrison, de l'original de James Young, et différent encore chez Thalia Field, par rapport à ces deux œuvres. Cette section exemplifie visuellement le travail de retraitement du matériau que Thalia Field opère.

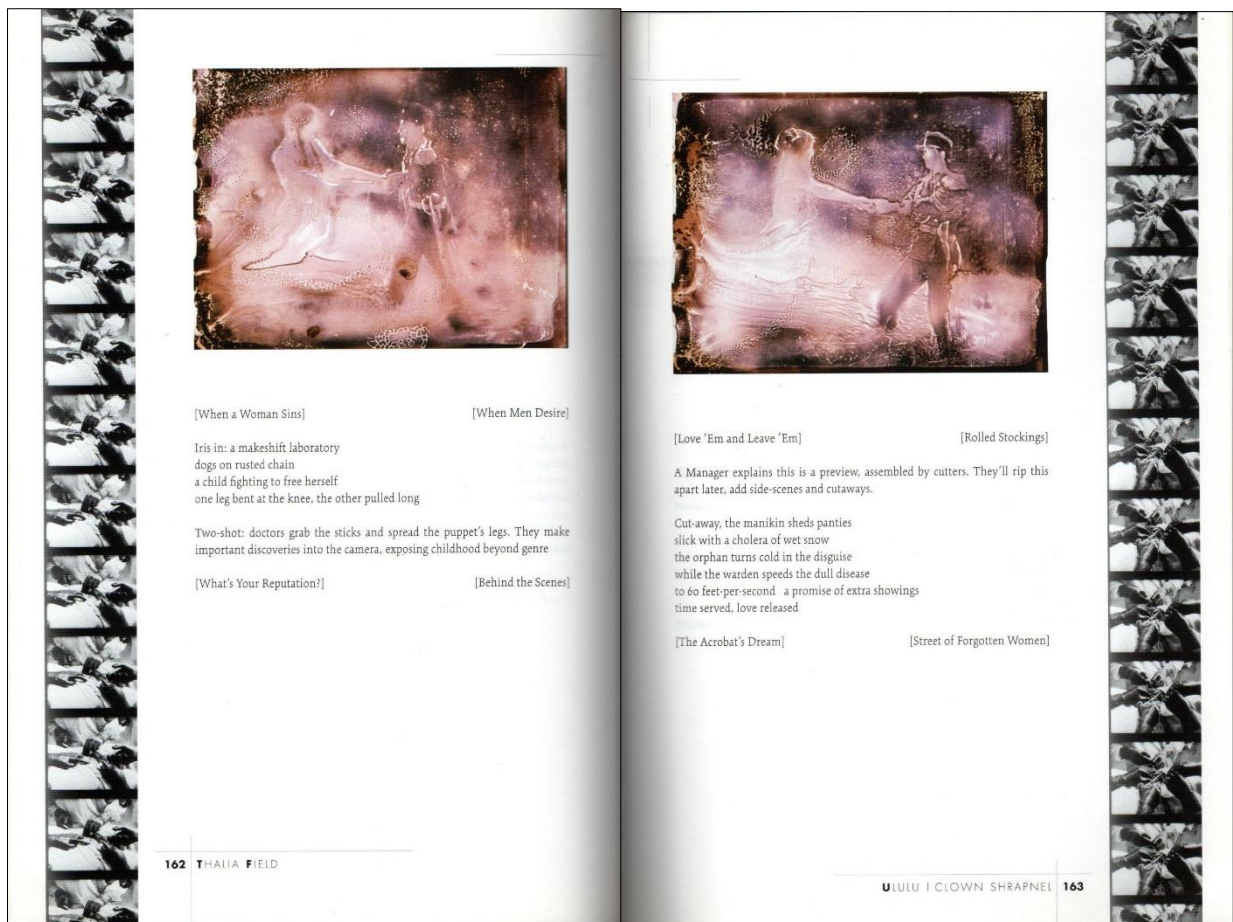


Figure XVII. Thalia Field, *Ulu. Clown Shrapnel*, avec un film muet de Bill Morrison et des illustrations d'Abbot Stranahan, Minneapolis, Coffee House Press, 2007, p. 162-163.

Tandis que dans *Light is Calling*, l'histoire d'amour se dessine, comme dans le film d'origine, Thalia Field se réapproprie ces images et adapte leur signification à un nouveau contexte. Le film de Bill Morrison crée l'impression qu'il nous est donné à voir une histoire d'amour émergeant d'un passé lointain, que la couleur sépia remplaçant le noir et blanc et les traces de la dégradation chimique de la matière soulignent encore. Le bras tendu du jeune homme qui, dans *The Bells*, offre de l'aide à la jeune fille, donne l'impression dans *ULULU*

d'un bras dominateur, on pourrait même dire d'un signe phallique. Dans la série de quinze photogrammes choisis par Thalia Field se dessine un récit. On perçoit d'abord un chaos, sur le premier photogramme, puis sur le deuxième photogramme deux figures apparaissent, une femme et un homme. Le photogramme suivant présente la femme en train d'appeler quelqu'un hors champ, et l'homme la prend par le bras. À partir du 7^e photogramme (de la page 159 à la page 161), la femme semble vouloir partir, et l'homme veut la retenir par la main. Puis, à partir du 12^e, on voit les personnages danser (aux pages 162 et 163, voir fig. XVII), et la femme ressemble souvent à un esprit ou à une irisation de la surface. À l'avant-dernier photogramme la femme se détourne et son visage semble couler d'une manière inquiétante (les pages 158 et 164). À la fin, elle se volatilise (la page 165), il ne reste plus d'elle qu'une tache : on peut imaginer qu'elle ne peut se libérer autrement. L'image se dissout et la femme meurt. La séquence doit être appréhendée dans le cadre du livre, où rappelons-le elle prend la place du film muet dans le livret de *Lulu* d'Alban Berg : en ce sens, la figure de ce personnage se projette sur celle de l'héroïne du film. Dès lors il apparaît qu'elle est présentée dans son rapport aux hommes : elle n'est jamais seule, toujours ils essaient de lui imposer leur volonté, de la forcer, et pour s'échapper, elle meurt. Ce serait un « Shambled Fate », un destin qui traîne les pieds, qui essaie de résister : celui de Ululu, danseuse, dont la vie est une suite de malheurs. Ce récit en photogrammes est plus ou moins déchiffrable, linéaire. Tout comme le texte, il offre une certaine précarité. En effet, en parallèle, nous lisons des textes fragmentaires au-dessous de chaque image, qui concernent le cinéma muet sous différents aspects : aspects techniques, question de la censure, éléments d'histoire retravaillés. Cela résume au total ce qu'est le cinéma : institution, technologie, récit, représentation. Les textes sont encadrés, à la manière d'un écran, de quatre titres de films muets dont chacun évoque des rôles et destins féminins, et dans lesquels les personnages féminins sont importants ou caractéristiques de l'époque. La spécialiste du cinéma muet Sumiko Higashi distingue trois types de femmes caractéristiques de la période : comme l'indique le titre de son livre *Virgins, Vamps and Flappers. The American Silent Movie Heroine*¹⁰¹⁰, ce sont la vierge, la vamp, et la garçonnette. Parmi les films cités dans « Shambled Fate », nous avons des exemples de ces trois types : la vamp dans *La Tentatrice* (1926) de Fred Niblo et Mauritz Stiller, avec Greta Garbo¹⁰¹¹ ; la vierge sera la jeune fille séduite, incarnée par Louise Brooks, dans *Journal d'une fille perdue* (*Tagebuch einer*

¹⁰¹⁰ Sumiko Higashi, *Virgins, Vamps and Flappers. The American Silent Movie Heroine*, Montréal, Eden Press Women's Publications, 1978.

¹⁰¹¹ Thalia Field, *ULULU. Clown Shrapnel*, op. cit., p. 155, p. 183.

*Verlorenen*¹⁰¹², 1926) de Georg W. Pabst, ou dans *Life's Shop Window*¹⁰¹³ (1914) de J. Gordon Edwards, jeune fille orpheline qui se mariera en secret ; et enfin et surtout la garçonne dans *Lulu* de Pabst, mais aussi dans *Le Requisitoire (Manslaughter)*¹⁰¹⁴, 1922) de Cecil B. DeMille. Dans *Le Fruit défendu (Forbidden Fruit)*¹⁰¹⁵, 1920) du même cinéaste, un autre type de femme encore apparaît, celle qui gagne sa vie par son travail. Les titres se réfèrent le plus souvent à des films précis, mais parfois la référence se brouille, par exemple quand il s'agit de fictions ayant été adaptées plusieurs fois, comme *Carmen* ou *Manslaughter*¹⁰¹⁶, ou quand plusieurs films différents portent le même titre, comme *Pandora's Box*¹⁰¹⁷. Le titre en soi possède une puissance évocatrice, renvoyant à des thématiques susceptibles d'être liées à la vie possible des femmes : l'amour, le péché, la liberté, la dépendance, l'indépendance, le mariage, l'adultère, la prostitution. Les titres reconstruisent les représentations féminines de l'époque du cinéma muet à Hollywood. Ce sont la jeune fille pure, la garçonne et la vamp, comme le livre de Sumiko Higashi le montre ; la considération de ces figures rend clair le regard posé sur les femmes, comme Laura Mulvey le décrit dans « Plaisir visuel et cinéma narratif¹⁰¹⁸ ».

Contrairement aux photogrammes qui figurent une continuité et une unité par la position similaire que les figures occupent sur la page, les poèmes ont des sujets divers : ce peut être des anecdotes liées à des films (par exemple la censure de *Carmen* de Cecil B. DeMille¹⁰¹⁹), la notation par les censeurs, la mention de coupes dans *Loulou*¹⁰²⁰, des énoncés relatifs au cinéma muet. L'ensemble présente une histoire fragmentaire, comme le sont les archives¹⁰²¹, de technologie, d'industrie et d'histoire de cinéma.

L'histoire cinématographique de Ululu et de Loulou

Tandis que les photogrammes exposent la méthode de composition du livre, et qu'ils présentent l'attitude et la position de Ululu dans un monde dominateur, les poèmes portent sur l'histoire de la figure, l'histoire des œuvres, le contexte de cinéma muet, dans lequel la

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 154. Mentionné avec le titre anglais, *Diary of a Lost Girl*.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 158.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰¹⁶ De nombreuses adaptations cinématographiques ont lieu de la nouvelle intitulée *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée, ainsi que du roman d'Alice Duer Miller intitulé *Manslaughter* (1921). Les deux apparaissant dans la partie « *Shambled Fate* ». *Ibid.*, p. 158 pour *Manslaughter*, p. 159 pour *Carmen*.

¹⁰¹⁷ Le plus connu est le film de Pabst, *Loulou*, avec pour titre original *Die Büchse der Pandora*, de plus, à cause du mythe de Pandore, ce titre renvoie en premier à cela, et non pas nécessairement au film de Pabst.

¹⁰¹⁸ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op. cit.*, p. 36.

¹⁰¹⁹ Thalia Field, *ULULU. Clown Shrapnel*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 158, p. 160.

¹⁰²¹ Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1997 [1989], p. 70, cité in André Habib, « Ruin, Archive and the Time of Cinema. Peter Delpet's "Lyrical Nitrate" », *SubStance*, vol. 35, n° 2, issue 110: Nothing (2006), p. 122.

représentation des femmes pose la question centrale de leur objectification, caractéristique du cinéma de cette époque.



Figure XVIII. Thalia Field, *ULULU. Clown Shrapnel*, avec un film muet de Bill Morrison et des illustrations d'Abbot Stranahan, Minneapolis, Coffee House Press, 2007, p. 151 (le premier photogramme de Bill Morrison).

Pour présenter les choix auctoriaux de Thalia Field, j'analyserai le premier poème en le comparant à sa version précédente, publiée dans la revue *Conjunctions* en 2004. Les différences entre les textes montrent bien la pensée de l'auteurice à l'œuvre : elle cherche à condenser l'expression, varier la forme. Le même photogramme de Bill Morrison est accompagné dans la première version d'un texte plus développé, plus continu sur le plan syntaxique. Dans cette première version, les poèmes sont justifiés au centre, les titres de films sont moins nombreux et sont moins systématiquement placés autour du texte. Le même dispositif d'écran figuré par les quatre titres de film n'existe pas encore. Ici, le titre de film, au dernier vers du poème, donne un cadre interprétatif à ce qui précède, en rattachant la référence théâtrale du premier vers au cinéma :

Columbine without a mask, the cuts
on movement cache the visibility
of cuts; a woman's martial quiet
thought between thoughts: a
clown's crown haunt, her obstacles

despatialized, girls from news
 from background, the fair-ground
 ensuing irrational judge
 out-damned, eternal devotion
 grabbed by hell and waking bloom
 in the perfect speechlessness of old
 dancing passing for few
 [Diary of a Lost Girl¹⁰²²]

Ce poème est caractérisé par différents modes de la récurrence sonore : répétition de mots (« cuts », « from », « thought ») ; paronomase (« clown's crown ») ; mots composés dont un élément se répète « from background, the fair-ground » ; assonance (« mask », « cache » et « cuts »). Une longue phrase se construit par juxtaposition de groupes nominaux, dans une syntaxe de l'enjambement. Ces figures, comme nous l'avons vu à propos de *Landscapes on a Train* de Cole Swensen, introduisent du mouvement dans le texte, qui est celui de la danse et celui du chaos dépeint sur le premier photogramme de Bill Morrison (Fig. XVIII).

La version finale est produite par effacement, élision d'éléments syntaxiques :

[Just as It Happened]

[Up From the Depths]

Columbine cuts on movement
 the only character
 with
 out
 a mask
cache
 the visibility of cuts
 homogeneous space: an *ostinato*
 – abyss of strict retrograde –
 new traces of an old dance

Mercury vapor tubes bounce sunlight for a close-up, incandescent soldier – *They have nothing solid to cast shadows* – mechanical arms pull civilians forward across the light, forgetting that characters get stronger behind the camera

[The Dust of Egypt]

[Ever Since Eve¹⁰²³]

La première partie du poème, celle en vers, est dérivée de la première version de « Shambled Fate ». L'énoncé est segmenté, mais constitue une phrase grammaticalement complète. Les coupes de vers, des vers d'un mot, même la division d'un mot composé « without », peuvent renvoyer à la technique du plan sur plan, très caractéristique de *Light is Calling*, produisant un effet de clignotement. Cela contredit précisément ce que Colombine fait, « Columbine cuts on

¹⁰²² Thalia Field, *ULULU, Conjunctions*, n° 42, « Cinemalingua. Writers Respond to Film », 2004, p. 185.

¹⁰²³ Thalia Field, *ULULU. Clown Shrapnel, op. cit.*, p. 151.

movement » : ce qui désigne un montage continu dissimulant les passages d'un plan à l'autre, visant à immerger le spectateur dans le déroulement de la fiction. Ce type de montage acquiert un sens métaphorique dans ce poème : c'est Colombine qui le pratique, soit une figure de la *commedia dell'arte*, associée à Ululu. Ce passage imperceptible a lieu d'une figure de femme à une autre, toutes contenues dans Ululu – on se souvient que la figure de Lulu chez Frank Wedekind et chez Alban Berg est renommée plusieurs fois au cours des œuvres par les maris successifs. « Cuts » peut aussi être compris comme le pluriel du substantif « cut », « une coupe ». Ainsi Colombine n'est plus agissante, mais par apposition, l'expression « cuts on movement » décrit la manière dont elle est présentée. Dans cette figure de femme se répète ce qui existait et ce qui se pratiquait précédemment : « new traces of an old dance ». L'expression « homogeneous space : an *ostinato* » fait référence à sa place dans l'opéra, car c'est l'*ostinato* qui « divise l'opéra en deux moitiés absolument symétriques¹⁰²⁴ », placé au tournant de la vie de Lulu, où l'ascension se change en descente – le vers entre des tirets longs s'y réfère également.

L'idée du commencement d'un récit est exprimée par les titres de films qui encadrent le poème. C'est un exemple riche de l'usage de ces titres comme texte. Ils donnent un point de départ pour la narration et établissent un lien avec le photogramme. L'inscription « Just as It Happened » encourage d'emblée le lecteur à se fier à la vérité du récit, telle qu'on nous la présentera – bien que, comme nous le verrons, cette vérité soit multiple et changeante, et que l'énoncé « just as it happened » peut être compris comme ironique, car tout est dissous. « Up From the Depths » et « The Dust of Egypt » peuvent être vus comme des interprétations de l'image : le chaos d'où les personnages émergeront, les profondeurs de l'histoire comme les photogrammes abîmés le suggèrent, ou bien, la poussière qui tourne et pourrait être celle qu'évoque le titre du film. « Ever Since Eve » comprend la première femme et le péché originel – le motif du serpent revient plusieurs fois dans *ULULU* –, et le film de ce titre qui raconte l'histoire d'une femme, très belle, qui est de ce fait toujours harcelée par ses supérieurs à son lieu de travail. Les deux connotations complètent bien la représentation de Lulu ou celle de Ululu, qui incarne une femme originelle, et que tous les hommes (et une femme) de son entourage veulent séduire et sur qui ils projettent leur désir¹⁰²⁵.

La deuxième partie du poème évoque le tournage d'un film muet, en insistant sur son caractère artificiel : à commencer par des lumières artificielles comme « mercury vapor tubes »,

¹⁰²⁴ Mosco Carner, *Alban Berg, op. cit.*, p. 319.

¹⁰²⁵ Jena Osman, « Thalia Field's *Ululu* (*Clown Shrapnel*): A series of detonations » art. cit., p. 304 : « Each man (and one woman) turns Lulu into a personification of his/her own desires. »

un type de lampe à décharge, remplaçant ici la lumière du soleil, très efficace et répandue dans les studios hollywoodiens jusqu'à la moitié des années 1920¹⁰²⁶ ; il est également fait référence à d'autres éléments artificiels pendant le filmage, notamment des mécanismes qui servent à bouger le plateau et les figurants (« mechanical arms pull civilians »), dans un film où il y a un soldat – le jeune gendarme de *The Bells* de James Young peut-être ? Ou est-ce une grue dont le « bras » bouge la caméra, et qui ainsi donne un mouvement à ce qui est enregistré ? La dernière proposition du paragraphe semble être une remarque plus générale sur le cinéma, sur le rôle de la personne derrière la caméra : comme des questions d'auctorialité sont posées dans *ULULU*, la figure d'auteur en question sera également relative à la figure de l'autrice du livre. L'autrice est plus forte que l'objet présenté, elle a pouvoir sur lui.

La figure de Ululu, dont les connotations sont étendues à des figures de femmes diverses dans le livre, comprend comme référence cinématographique principale, le film de Pabst. Les poèmes de « Shambled Fate » ne racontent pas seulement l'histoire de Ululu, mais aussi l'histoire aussi fragmentaire d'un film, *Loulou* de Pabst, auquel sont associés d'autres films qui ont été censurés, et qui mettent en scène essentiellement des figures féminines.

Le « film muet » du livre se compose de poèmes qui prennent pour sujet des films, des tournages, des décisions de la censure de films, et qui ainsi continuent à faire la biographie non seulement de l'histoire de Ululu, comme l'avait annoncé le texte préliminaire¹⁰²⁷, mais celle du film de Pabst. *Loulou* est évoqué par une citation de l'un de ses intertitres, bien que transformé : « Lawyer: "Honored Court, in a rapid string of words I have shown you a shambled destiny¹⁰²⁸" », comme on le lit chez Thalia Field, tandis que dans le film, c'est « Your Honours, I have painted a picture of a tragic life¹⁰²⁹ ». Dans *ULULU*, le titre de l'interlude fait allusion à l'appréciation par l'avocat de Lulu, qui porte sur elle un regard bienveillant.

Comme dans le livre en général, les allusions cinématographiques de « Shambled Fate » forment des réseaux étendus à l'intérieur desquels on peut déterminer trois grands thèmes : la technologie et l'industrie du cinéma muet, la censure et des courtes scènes ekphrastiques.

¹⁰²⁶ David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge, 1988, p. 509.

¹⁰²⁷ Thalia Field, *ULULU*, *op. cit.*, p. 10 : « Here, then, is a short biography of a long story. »

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰²⁹ Ce sont les paroles de l'avocat de défense dans une version de *Pandora's Box* de Georg W. Pabst, peut-être celle qui a sortie au Royaume-Uni, comme la graphie de « honours » semble le suggérer ? La phrase se trouve à 1:00:07, sur cette version, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=VuwfU2LekQY>, consultée le 17 avril 2020. 01:00:41 Encore dans une autre version : « Honored Court, in a rapid series of pictures, I have shown you a fearful destiny ». Georg W. Pabst, *Loulou* [anglais], NB, cassette vidéo, muet, Courbevoie, René Château vidéo, 1995 : 00:48:48-00:48:52.

Les exemples de films censurés mettent en scène des figures de femmes dont le comportement contrevient aux normes de la société patriarcale – la scène de bagarre dans l’usine de tabac dans *Carmen*, jugée trop violente, ou encore les scènes entre Lulu et Schön chez Pabst, « qui réduit le respect des femmes envers leur mari, et qui encourage au meurtre des hommes âgés¹⁰³⁰ ». Deux poèmes contiennent chacun un passage en prose plus long sur la censure cinématographique, sous forme d’énumération, dans un style factuel. Les poèmes nomment les éléments jugés et éliminés, pour aller contre la censure, ils les restituent pour le/la lecteur-riche. Le premier extrait montre les catégories pour lesquelles des points de censure sont donnés : « Displaying Fear (3 points) ; Making Vice Attractive (8) ; Instructing Weak in Methods of Committing Crimes (12) ; Displaying Vulgar Postures and Gestures (13) ; and for Using Salacious Subtitles (20¹⁰³¹) ». Ces éléments généraux peuvent être relatifs au film de Pabst, mais l’autre poème contient des commentaires précis par rapport à *Loulou* dont : « Reel 2: The words of *Shakespeare* must be eliminated because they suggest crossdressing and violence. Reel 2: Elim. title: "Damn his soul." Reel 4: Elim. all scenes of "indecent kicking¹⁰³²" ». Comme ces deux extraits le soulignent, le film de Pabst est aussi évoqué pour son caractère transgressif. L’actrice Louise Brooks dont le nom même est proche du nom de Lulu, est devenue vedette grâce à ce rôle dans le film de Pabst – ce que montre aussi le titre de ses écrits autobiographiques : *Lulu in Hollywood*¹⁰³³. Ce film est l’objet d’une réception globalement négative à sa sortie¹⁰³⁴, mais il est redécouvert à partir des années 1950¹⁰³⁵, avec une légende se développant autour du réalisateur et de l’actrice, dont la personne a été confondue avec le rôle¹⁰³⁶. Considérant la réception du film, à laquelle le jeu de Louise Brooks et la représentation de Lulu ont contribué, cette adaptation de Wedekind et cette figure de femme sont d’une grande puissance provocatrice. D’après l’article de Sabine Hake, l’actrice a « une persona de star » qui « ébranle le développement du caractère et la construction de l’intrigue et met en avant la force de l’image aux dépens du récit¹⁰³⁷ ». La figure de Lulu de

¹⁰³⁰ Thalia Field, *ULULU*, *op. cit.*, p. 160 : « they discourage respect to husbands and encourage murder of old men ».

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁰³² *Ibid.* p. 160. Le nom de Shakespeare est en italiques dans l’original.

¹⁰³³ Louise Brooks, *op. cit.*

¹⁰³⁴ Il y a eu plusieurs raisons dont le choix de Brooks contre Marlene Dietrich, vu comme l’intrusion de la culture américaine dans la culture allemande, l’apparition du cinéma sonore la même année, le jeu de Louise Brooks, étranger au cinéma allemand, la représentation de la sexualité féminine. Sabine Hake, « The Continuous Provocation of Louise Brooks », *German Politics & Society*, n° 32, « Cultural Transformation and Cultural Politics in Weimar Germany », (été 1994), p. 65.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 59 : « confusion of actress and role ».

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 67 : « undermines character development and plot construction an foreground the specularity of the image at the expense of the narrative ».

Louise Brooks opère une synthèse entre la femme fatale et la « fille moderne (*modern girl*¹⁰³⁸) », en bougeant ainsi les cadres de la représentation féminine. On peut penser que ce déplacement des normes a particulièrement intéressé Thalia Field, puisque Lulu défie la domination masculine.

D'autres poèmes évoquent des circonstances de fabrication du cinéma. Cela peut être du point de vue de l'apparence de l'acteur : il a une maladie des yeux, car les yeux des acteurs étaient souvent abîmés par l'éclairage des lampes Klieg ; ou encore cela peut être relatif au travail ultérieur sur la pellicule (« Klieg eyes swollen from ultraviolet arcs, his blush hand-painted¹⁰³⁹ »). Ils considèrent le processus de fabrication du cinéma comme des projections préalables des versions en cours de travail¹⁰⁴⁰. Le vocabulaire technique caractéristique renvoie également au monde du cinéma quand les poèmes décrivent des plans : « cut to¹⁰⁴¹ », « cut from [...] to¹⁰⁴² », ou « fade up on¹⁰⁴³ » – ce dernier est une expression modifiée, le fondu en anglais se dit ou « fade in », ou « fade out » –, et ou par la mention des techniques assez rares apparaissent comme l'écran divisé (« split screen¹⁰⁴⁴ »). L'une des caractéristiques de ces passages est la composition en phrases sans verbe conjugué, qui font apparaître telle scène courte comme une image arrêtée : « Cut from war-zone to a courthouse, green nightvision tint¹⁰⁴⁵ » ou « Fade up on orphan, lighting a match¹⁰⁴⁶ » ou encore « Iris in: a makeshift laboratory¹⁰⁴⁷ ». L'économie de la phrase se montre aussi dans l'élimination de certains déterminants (devant « orphan ») ou prépositions (devant « green nightvision tint »), et cette réduction lui donne un caractère imagé.

Comme clôture, le dernier poème termine sur la référence fondamentale à la figure de Lulu, avec les éléments de l'intrigue de Wedekind et d'Alban Berg. Dans les deux œuvres, à part Alva, tous les personnages veulent tirer profit de Lulu, en la vendant, en la donnant à la police, en la faisant chanter ou en lui demandant de l'argent contre des aides qu'ils lui avaient offertes auparavant :

Antsy jury: acrobat, composer, weight-lifter, clown—brides to her needy hour. Everyone's got something not to say. The audience clams up where deep-focus ends. The crowd crushes to the bench, inclined every way.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰³⁹ Thalia Field, *ULULU*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 165. Notons que la nuit a été plutôt indiquée par du bleu, et le vert servait à montrer des milieux paisibles, idylliques.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 162.

She feels her veil and the force of law, genuinely unable to speak, her last defense. She dances like a burning building forward and down; many stories difficult to count as they collapse¹⁰⁴⁸.

Le texte prend la métaphore du bâtiment à plusieurs étages (« many stories ») où le pluriel du mot « étage » (*storey*) coïncide avec le pluriel du mot « histoire » (*story*). Ainsi, Ululu, en tant que construction est non seulement une figure à plusieurs vies mais la figure littéraire-cinématographique formée dans l'œuvre de Thalia Field, un objet d'écriture, mais un objet qui échappe autant qu'il est saisi par le dispositif de capture poétique de Thalia Field. Dans le poème, elle ne peut pas parler, mais les images font ici ce que le texte n'a pas pu faire, réécrire l'histoire de Lulu-Ululu. Dans l'image, elle réussit à s'échapper des mains de l'homme en s'évaporant.

À côté des photogrammes en couleur archaisant de Bill Morrison, les citations d'Édouard Tissé représentent en noir et blanc l'hôpital, les médecins et les outils du chirurgien qui sauvent la vie des femmes. Dans ces extraits du film des réalisateurs soviétiques, l'histoire des femmes est présentée sous un autre angle : les droits de la femme sont affirmés, tels que le droit à son corps et à la santé. L'usage de ces images est un parfait exemple de l'un des défis que le livre pose à la lecture : celle-ci appelle à un régime de lecture propre à l'enquête. Nous voyons des médecins dans un hôpital, leurs outils, le bras d'un malade. Le propos féministe du film, qui joint parfaitement l'esprit du livre, est redonné à entendre quand le lecteur-riche se met en recherche, dans des constellations d'images et d'informations, et reconstruit l'archive que Thalia Field a mise en mouvement dans son archéologie éclatée ou étoilée (pour reprendre le terme de Barthes). En cela, les deux séries de photogrammes s'opposent et se complètent par une tension créatrice entre ce qui est explicite et ce qui est implicite. Ceux de Bill Morrison rendent visible le geste de recyclage et de recontextualisation de matériaux déjà existants, du sujet de la domination masculine et de la représentation des femmes, ainsi que le travail de destruction du matériau, qui reproduit visuellement et figurativement la destruction et le passage du temps sur ces images, et les rend lacunaires comme des archives. Les photogrammes d'Édouard Tissé, dont la texture n'est pas altérée comme chez Bill Morrison, entretiennent un rapport plus étroit avec la représentation. Ils créent un effet de motif répété, presque décoratif en raison de sa position sur la page. Ils font signe vers le film mais sont soustraits à son flux et leur interprétation ne peut être que lacunaire et précaire.

Comme les photogrammes de Bill Morrison, le texte résume aussi les difficultés que le livre pose : certains passages supposent de se plonger dans l'histoire des techniques

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 165.

cinématographiques, telles que celles relatives aux moyens de tournage à l'époque du muet à Hollywood ; ensuite, le texte inscrit en son sein l'instabilité et la multiplicité de Ululu, car si la section s'ouvre avec la figure de Colombine, et continue par le pronom personnel « she », la lecture produit des « she » apparemment unique et pourtant chaque « she » renvoie potentiellement au personnage changeant ; enfin la fragmentation du texte demande la participation du lecteur à la création du sens. Par la fragmentation, l'autrice décompose la narration et par là même les représentations conventionnelles des femmes de l'époque du cinéma muet. Elle met l'accent sur une figure de femme insaisissable, et qui reprendrait ainsi sa liberté. Ululu est fuyante, elle est changeante, elle a de multiples visages à la manière d'une actrice, qui passe d'un rôle à un autre. Quant à Thalia Field, l'autrice, elle s'affirme puissamment comme telle, en disant « U-lulu ». Elle conserve la liberté de cette autre, pour s'élever contre la domination et le regard masculins, les questionner, les déconstruire et les contredire.

Conclusion : la vie multiple des sujets poétiques

Dans les livres étudiés dans ce chapitre, les poètes Caroline Dubois, Thalia Field et Cécile Mainardi établissent un contexte cinématographique explicite, dans lequel la figure de l'actrice peut apparaître. Elles ont en commun un désir produit par le cinéma et que la poésie accomplit en quelque sorte. Ce désir comprend l'identification à des figures liées au cinéma, que ce soit des personnages ou des actrices qui deviennent ainsi des muses pour les poètes. Des trois autrices, Thalia Field prend la plus grande distance par rapport aux figures féminines intégrées qui parcourent *ULULU*, pour mettre en évidence l'aspect critique vis-à-vis des représentations des femmes et du regard masculin typique du cinéma : en effet, les figures de Lulu sont resaisies par l'autrice et en même temps elles échappent dans un dispositif fragmentaire à l'hétérogénéité productrice de multiplicité. Le sujet poétique dans les livres de Caroline Dubois se projette dans des figures, mais sans implication émotionnelle, plutôt à la manière d'une expérience et souvent dans le but d'apprendre. Le degré d'identification est le plus fort chez Mainardi, dont la *persona* poétique, l'« actriste » à la fois rayonne et souffre dans cet état. Entre les trois autrices, une proximité plus grande s'établit entre les œuvres de Mainardi et de Dubois, car elles posent la question de l'appartenance de la voix. Elles montrent un mouvement opposé dans le rapport entre le sujet et la figure d'actrice. Chez Mainardi, le sujet est celui en qui la voix de Monica Vitti descend, tandis que chez Caroline Dubois, le sujet entre dans le corps des autres, y compris pour voir comment ils parlent. Monica Vitti devient la muse du sujet qui parle à travers elle, et chez Dubois, les figures d'actrice transmettent au sujet leurs connaissances, y compris leur prononciation. Ainsi, la figure de l'actrice dans son rapport au sujet poétique devient l'un des comble de ce qu'on pourrait appeler un fantasme de cinéma.

**CHAPITRE V. POÈMES EN MOUVEMENT – CINÉPOÈMES,
VIDÉOPOÈMES ET « FOREIGN FILMS » (PIERRE ALFERI, ABIGAIL
CHILD, JÉRÔME GAME)**

La relation intermédiaire entre poésie et médium filmique peut non seulement se réaliser à l'intérieur des livres, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, mais aussi sous des formes hors du livre : précisément par des œuvres audiovisuelles telles que les « cinépoèmes » ou les « vidéopoèmes ». Ce dispositif offre aux poèmes ce qu'un livre ne peut produire que métaphoriquement pour la plupart : le mouvement du texte, un rythme et un temps de lecture prédéterminés, des images mouvantes.

Nous analyserons les questions soulevées par ces formes à travers le travail de deux poètes français « sous [l']influence¹⁰⁴⁹ » du cinéma et du médium filmique, Pierre Alferi et Jérôme Game, et d'une cinéaste-poète états-unienne, Abigail Child. Parmi un grand nombre et une diversité d'œuvres intermédiaires, nous avons choisi celles-là à cause de leur position dans le champ poétique et cinématographique : elles relèvent de ce qu'on pourrait appeler la néo-avant-garde¹⁰⁵⁰. Comme les livres précédemment analysés, ces œuvres ont été créées à partir des années 1990. En outre, les travaux théoriques et poétiques de ces poètes interrogent le médium du film et celui de la vidéo, ainsi que la relation intermédiaire entre des images mouvantes et des textes, dont la combinaison produit la diversité de leurs œuvres du point de vue de leur support ou de leurs moyens d'expression, justifiant ainsi des dénominations multiples, comme nous le verrons. Les œuvres multimédias de Pierre Alferi et de Jérôme Game seront comparées avec le travail cinématographique d'Abigail Child. Cette autrice a un usage professionnel du cinéma, qui confère à l'image visuelle une plus grande élaboration technique par rapport aux

¹⁰⁴⁹ V. le livre théorique de Jérôme Game *Sous influence* dont même le titre témoigne de cette influence, rendant hommage à *Une femme sous influence* de John Cassavetes, l'un des films servant de source à *Flip-Book*.

¹⁰⁵⁰ Le terme a été théorisé dans les arts par l'essai *Theory of the Avant-Garde* (1974) du théoricien Peter Bürger. Néo-avant-garde désigne les artistes et écrivains en Europe et aux États-Unis après la deuxième guerre mondiale qui se servent de nouveau des techniques appliquées par les avant-gardes historiques, notamment le collage, l'assemblage ou le ready-made. Hal Foster dans son article « What's Neo in the Neo-Avant-Garde » arrive à la conclusion que les néo-avant-gardes sont constituées de la même manière que les avant-gardes historiques, et contrairement à la thèse de Peter Bürger, cela n'implique pas une perte de nouveauté et de subversion, mais il s'agit d'un « processus continu de se tendre vers l'avant et se retenir, un relais complexe du passé reconstruit et de l'avenir anticipé [a continual process of protension and retension, a complex relay of reconstructed past and anticipated future] ». Hal Foster, « What's Neo about the Neo-Avant-Garde? », *October*, vol. 70, « The Duchamp Effect », automne, 1994, p. 30. Le groupe de recherche international ENAG (European Neo-Avant-Gardes) donne une définition dans son ouvrage à paraître, intitulé *Neo-Avant-Gardes. Post-War Literary Experiments Across Borders* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021). Dans leur introduction, les membres du groupe de recherche (Lars Bernaerts, Vincent Broqua, Dirk de Geest, Michel Delville, Thomas Eder, Brigitte Félix, Roland Innerhofer, Sabine Müller, Hans Vandevoorde, Bart Vervaeck), après avoir présenté et analysé les théories des néo-avant-gardes existantes, redéfinissent ce terme, quant à son usage en littérature. Ils soulèvent trois points majeurs pour le caractériser : ils s'intéressent aux textes dont la poétique dialogue avec les avant-gardes historiques, qui sont créés avec des techniques expérimentales issues des pratiques des avant-gardes historiques comme le collage, ou qui sont liés à la néo-avant-garde par leurs paratextes. Par ailleurs, les auteurs notent que les caractéristiques formelles d'une œuvre ne peuvent pas être séparées du contexte social et politique dans lequel elle est active. (Lars Bernaerts et al., *Neo-Avant-Gardes. Post-War Literary Experiments Across Borders*, op. cit., p. 16-17.)

œuvres précédentes, qui, elles, sont plus concentrées sur le texte inscrit sur l'écran ou lu en voix *over*.

Les œuvres de Pierre Alferi et de Jérôme Game auraient pu faire partie d'autres chapitres, tant leurs livres entrent pleinement dans la problématique des poétiques filmiques – Game, par exemple, par sa syntaxe travaillée à l'image du cinéma ou le dispositif d'écran-page très fréquent dans ses livres, et Alferi, par les allusions cinématographiques qui deviennent métapoétiques. Pourtant, dans les pages précédentes, j'ai choisi de donner de la place à des poètes moins étudiés par la critique universitaire¹⁰⁵¹, et d'inclure ces deux auteurs par le biais de leurs ciné- et vidéopoèmes qui constituent une forme spécifique de leur poétique. J'examine leurs œuvres en dialogue avec les films d'Abigail Child dont certains retravaillent des textes poétiques. Bien que la réalisatrice soit également poète, au lieu de puiser dans ses propres livres de poésie, elle travaille à partir des textes d'autrui. Alferi, Child et Game jouent avec l'autorialité, chacun à sa manière.

De la même manière qu'elle réutilise des poèmes écrits par d'autres, plusieurs films d'Abigail Child sont aussi caractérisés par le recyclage de matériaux visuels. Même si elle ne travaille pas directement avec tous, car il est question de cinéastes souvent anciens, et de textes poétiques que la réalisatrice retravaille elle-même, Abigail Child considère ces poètes et ces réalisateurs comme ses collaborateurs et collaboratrices.

Les vidéopoèmes de Game posent également la question de l'auctorialité, car il travaille avec une réalisatrice dont le nom est indiqué, Valérie Kempeneers et souvent aussi avec une plasticienne, Nehabat Avcioglu. Cependant les vidéopoèmes sont associés au poète comme son produit artistique et intellectuel et les collaboratrices passent au second plan dans la considération que le champ poétique porte à ces œuvres. Comme les travaux vidéo et les livres de Jérôme Game construisent une seule et même poétique, pour rendre plus fluide la formulation, je ne vais pas reprendre à chaque fois le nom des deux collaboratrices, mais les

¹⁰⁵¹ L'œuvre de Pierre Alferi a fait l'objet de nombreux articles, entre autres d'Agnès Disson, Michael Sheringham, Jean-Jacques Thomas, Éric Trudel, Christophe Wall-Romana, Nathalie Wourm pour en nommer quelques auteurs-e-s ; de thèses, de Kate Lermite Campbell (*Thought, Perception and the Creative Act. A Study of the Work of Four Contemporary French Poets. Pierre Alferi, Valère Novarina, Anne Portugal and Christophe Tarkos*, soutenue à l'Université d'Oxford, en 2008), Philippe Charron (*Du « métier de l'ignorance » aux savoirs-faire langagiers. De la littéralité chez Emmanuel Hocquard, Pierre Alferi et Jérôme Mauche*, soutenue à l'Université du Québec à Montréal, en 2014) et de Jeff Barda (*Experimentation and the Lyric in Contemporary French Poetry*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019). Le dernier prépare un volume collectif sur le travail du poète-écrivain. La bibliographie de Jérôme Game est disponible sur son site internet (<http://www.jeromegame.com/presse/>). Elle comprend environ cent titres actuellement, et est divisée en catégories selon les types d'œuvres recensées. Son œuvre donne lieu à des travaux universitaires et critiques, en France et dans des pays anglophones de Nathalie Wourm, Nancy Murzilli, Catherine Soulier, Nadja Cohen, Luigi Magno pour énumérer quelques-un-e-s de chercheuses, chercheurs qui lui ont consacré des articles ou des entretiens.

indiquer seulement dans la présentation de l'œuvre en question. Le poète explique en parlant des œuvres mises en scène que la collaboration :

factorise, ça met à la puissance n . Ce n'est pas $1 + 1 = 2$, c'est $x \times y = z$, x' aussi. [...] [D]ans ces moments-là, je suis plein dans le z , le nous que nous formons, et en même temps dans le x' que je serai seul [...] auteur en train de collaborer avec moi-même via la collaboration avec autrui. Un statut d'auteur en flou-dédoublé¹⁰⁵².

Le cas d'Alferi est légèrement différent, car il a fait le montage seul, après avoir été aidé par une monteuse, Cynthia Delbart, qu'il remercie dans le cahier accompagnant le DVD des *Cinépôèmes et films parlants*. Dans la série de cinépôèmes et de « films parlants » intitulée *Ça commence à Séoul* (2007), il travaille en collaboration avec le plasticien Jacques Julien. Alferi, dans tous les cinépôèmes et films parlants, et Game, dans les vidéopôèmes, construisent des esthétiques qui peuvent être qualifiées de minimale. Ce choix constitue une différence avec la cinéaste américaine qui exploite pleinement des outils de montage. Le plus souvent, Abigail Child fait elle-même non seulement le montage mais également le son. Le film que nous allons étudier de près, *Salomé* (2014), est singulier dans sa production. Indépendamment du travail de Child, la poète dont la réalisatrice utilise les textes, Adeena Karasick, a monté un spectacle accompagné de musique ; et le film reprend et adapte cette musique au film. Dans la série *Foreign Films*, la méthode de composition d'Abigail Child peut être décrite par la technique du *cut-up* en langage littéraire, et par la technique du *found footage* en langage cinématographique, car elle se sert de films, d'images fixes et de textes poétiques déjà existants qu'elle retravaille en les modifiant. Comme Redell Olsen l'affirme à propos de la série de films *Is This What You Were Born For?* :

les films et les textes poétiques d'Abigail Child présentent de nombreuses affinités et évoquent des approches critiques, telles que le montage, l'interruption et la distanciation formelle, à travers une politique de la forme, du matériel trouvé et de ce qui pourrait être désigné comme une stratégie de formalisme féministe¹⁰⁵³.

Pour parler de ses films et des « films parlants » d'Alferi, je reprends le titre de la série la plus récente d'Abigail Child, *Foreign Films*, au singulier « *foreign film* » ou « film étranger ». Par là, je désigne les œuvres dans lesquelles des images et du texte occupent l'écran en même temps, à l'image des films sous-titrés auxquels se réfère la réalisatrice par son titre.

¹⁰⁵² Nathalie Wourm, « Jérôme Game », in Nathalie Wourm, *Poètes français du 21e siècle. Entretien*, Leiden, Boston, Brill, Rodopi, 2017, p. 125.

¹⁰⁵³ Redell Olsen, « *Is This What You Were Born For?* Abigail Child et une poétique de la pâmoison », in François Bovier (dir.), *Is This What You Were Born For? Stratégies d'appropriation dans les films d'Abigail Child*, Genève, MétisPresses, 2011, p. 65.

1. Contextualisation : néo-avant-garde ; de la littérature exposée au cinéma élargi

Étant donné leur médium, les objets analysés dans ce chapitre demandent une contextualisation supplémentaire par rapport aux œuvres précédentes, qui étaient des livres. Comme nous l'avons dit dans l'introduction, ces œuvres relèvent d'une forme particulièrement « filmique » de l'intermédialité, qui peut être qualifiée par le terme plus spécifique d'« hybridation¹⁰⁵⁴ » – terme que les noms de genre utilisés pour ces œuvres représentent aussi, car ces noms sont eux-mêmes souvent hybridés, comme c'est le cas de « cinépoème ». Nancy Murzilli parle de « l'effet de retour¹⁰⁵⁵ » genettien caractéristique de la relation des deux médiums. Leur porosité et leur interdépendance « met[tent] en cause l'essentialité même des genres et des langages artistiques en question¹⁰⁵⁶ ». Depuis les avant-gardes historiques, la poésie et l'art donnent lieu à des œuvres qui se composent dans l'influence l'un de l'autre, voire l'entrecroisement – pensons à Apollinaire réinventant la tradition des calligrammes, ou encore aux nombreuses collaborations entre artistes et écrivains, telles que dans le cinéma surréaliste¹⁰⁵⁷. L'artiste américain Man Ray, qui est le premier à utiliser l'expression « cinépoème », désigne ainsi ses films non-narratifs, qui, par moments, font figurer du texte dans l'image mais le plus souvent se composent d'images créées avec des techniques diverses dont le photogramme ou la « rayographie » (*Rayograph*¹⁰⁵⁸). Son œuvre cinématographique illustre bien les rapports entre poésie et cinéma surréalistes aussi, puisque *L'Étoile de mer* est réalisé à partir d'un poème de Robert Desnos et avec sa collaboration en tant qu'acteur¹⁰⁵⁹.

L'expérimentation formelle conduisait à l'élargissement de l'expression poétique et aussi artistique. Les poètes de différentes générations étudiés ici s'insèrent d'une manière ou d'une autre dans la tradition néo-avant-gardiste française et américaine, caractérisée par des techniques de reprise de matériaux préexistants, la désacralisation de l'artiste et la mise en question des normes artistiques et sociales¹⁰⁶⁰. Abigail Child (1948) est une réalisatrice expérimentale fortement liée au mouvement *language* qu'elle considère comme sa

¹⁰⁵⁴ Nancy Murzilli, « Quand la littérature compose avec le cinéma », in Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 288.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 287.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰⁵⁷ Voir par exemple la collection « Cinéma des poètes » de Carole Aurouet chez l'éditeur Jean-Michel Place.

¹⁰⁵⁸ R. Bruce Elder, *Dada, Surrealism, and the Cinematic Effect*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013, p. 211 : « Rayographs (created by placing objects, such as pins, thumbs, and salt and pepper on a film strip, then exposing the film strip to a short burst of light) convert the impression of the natural object into an almost geometrical form, while the division of the strip into frames produces an interesting sort of continuity-with-variation, as the objects often straddle several frames. »

¹⁰⁵⁹ Voir *Ibid.* Ou encore : Carole Aurouet, *L'Étoile de mer. Poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray*, Rome, New Books, Grenelle, 2018.

¹⁰⁶⁰ Voir l'introduction du chapitre V.

communauté¹⁰⁶¹. Comme les deux poètes français, la réalisatrice mène un travail réflexif sur ses propres œuvres, et plus largement sur le cinéma expérimental ce qui la distingue de nombreuses artistes femmes¹⁰⁶². Cette écriture fait partie du travail féministe de Child qui dans son texte « Active Theory », à propos d'une table ronde entre autrices, en conclut qu'il faut « inventer un langage théorique pour les femmes¹⁰⁶³ ». Ce besoin était justifié par la réticence des femmes participant à cette table ronde au discours théorique¹⁰⁶⁴. Or, d'après Child, « les femmes parlent toujours de théorie sauf qu'elles ne la nomment pas en tant que telle¹⁰⁶⁵ ». Pour changer de langage, d'après la théoricienne, au lieu de suivre les théories qui voient le désir comme « un manque ontologique » – notamment Freud, Lacan et Hegel – ; il faut s'appuyer sur celles pour qui le désir est « une force positive » comme Spinoza, Nietzsche, Foucault et Deleuze¹⁰⁶⁶. Le désir est ainsi identifié à « une énergie toujours active et réelle » qui « crée des liens¹⁰⁶⁷ ». Child résume ainsi le rôle de la théorie : « L'acte théorique en tant que processus d'articulation, montage actif, flux construit qui combine des éléments contraires ou contradictoires ouvre à un courant de possibilités¹⁰⁶⁸. » Comme dans la poésie de Lyn Hejinian, ou plus généralement dans le mouvement *language*, la poésie ou l'art, et la poétique sont présents à la fois dans les œuvres artistiques et théoriques de Child. Son travail de cinéaste est souvent décrit par le terme de *found footage* comme nous le verrons, et elle peut être qualifiée de cinéaste « néo-constructiviste renouant avec les inspirations de l'avant-garde soviétique¹⁰⁶⁹ ».

¹⁰⁶¹ Scott MacDonald, *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2005, p. 209.

¹⁰⁶² Dans un entretien avec la réalisatrice, Charles Bernstein constate que Child est parmi les rares, voire la seule cinéaste états-unienne à écrire de la théorie et, pour comparer, elle note qu'en France, on ne connaît que deux réalisatrices qui écrivent de la théorie. Charles Bernstein, « Close Listening : readings and conversations », Abigail Child est invitée le 30 mai 2007, le sujet est abordé à 24:40 : <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Child.php>, consulté le 28 janvier 2021.

¹⁰⁶³ Abigail Child, *This Is Called Moving*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005, p. 53.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 55, souligné par l'autrice : « WOMEN ARE ALWAYS TALKING ABOUT THEORY ONLY THEY DON'T NAME IT AS SUCH ».

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 57 : « For Freud, Lacan, and Hegel desire is always marked by an ontological lack that can only be filled with the other. In this tradition desire is negative, unfillable, an absence. In contrast, the tradition of Spinoza, Nietzsche, Foucault, and Deleuze describes desire not as lack but as a positive force. Desire is no longer identified only with the psychic relations but with an energy that moves, creates links, alliances, connections. In this sense desire permeates all movement, emotional, social, and mechanical. Desire is not unactualized or latent; it is always active and real. »

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 58 : « The act of theory as a process of articulation, an active montage, constructed flux, combining antagonistic or contradictory elements, open to the stream of possibilities. »

¹⁰⁶⁹ Tom Gunning, « Abigail Child : la pulsation de la dernière machine », in François Bovier (dir.), *Is This What You Were Born For ? Stratégies d'appropriation dans les films d'Abigail Child*, op. cit., p. 17.

Comme celle de la cinéaste américaine, l'œuvre de Pierre Alferi (1963) a des aspects expérimentaux. L'auteur fait partie de la poésie française que l'on peut nommer néo-avant-gardiste, ainsi que le montre son travail de revuiste avec la co-rédaction de la *Revue de littérature générale* réunissant dans ses deux numéros des poètes très différents mais formellement novateurs. Un peu plus jeune, Jérôme Game (1971) est actif sur une scène poétique un peu différente d'Alferi, car on peut voir en lui un héritier de la poésie sonore et de la performance, autour de la revue *Java* et des éditions Al Dante. Comme il l'affirme dans un entretien, le champ poétique français depuis la fin des années 1980 s'est structuré en mouvements autour des revues dont celles citées plus haut, sans que cela produise l'unité d'une avant-garde. Ces mouvements seraient tous caractérisés par « une poétique du *débord* (capable de se déplacer dans des champs et des pratiques très divers [...]) ; mais aussi d'une poétique du *rebond* et du *reflux*¹⁰⁷⁰ ». Il maintient un contact vif à l'art contemporain et la pratique poétique de la performance qui signifie une « exposition », une présence publique en tant que poète, aspect important de son œuvre.

Ces trois auteurs développent un travail réflexif sur leurs œuvres, la poésie ou le cinéma¹⁰⁷¹ en questionnant leur propre médium mais aussi les moyens d'expression en lien avec d'autres médiums. Les œuvres des trois auteurs étudiés dans ce chapitre peuvent être approchées sous au moins trois angles, grâce à leur nature intermédiaire : celui de la littérature exposée, celui de la « médiapoésie¹⁰⁷² » et celui du cinéma élargi. C'est dans ces catégories que les questionnements formels de ces poètes ainsi que leur position dans les champs poétique et cinématographique apparaissent dans toute leur singularité.

Les œuvres intermédiaires de Pierre Alferi et de Jérôme Game se proposent deux approches similaires, mais opposées, relevant des domaines différents : la littérature exposée et le cinéma élargi (*expanded cinema*), comme synonymes de la sortie du livre ou du cinéma. Dans les deux cas, il est question de déplacement de l'expression artistique et littéraire du médium du livre et du médium filmique vers la performance, l'exposition et l'installation. Pour ce qui est des films

¹⁰⁷⁰ « Jérôme Game », in *Poètes français du 21e siècle. Entretien, op. cit.*, p. 116. Jérôme Game préfère ce terme de « reflux » par rapport à « expérimental » qui mettrait l'accent sur

¹⁰⁷¹ Pour en indiquer les plus importants :

Pierre Alferi, *Brefs*, Paris, P.O.L., 2016. et *Revue de littérature générale* 95/1, 96/2, Paris, P.O.L., 1995 et 1996.

Abigail Child, *This Is Called Movement*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005.

Jérôme Game (dir.), *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*, Oxford, New York, Peter Lang, 2007.

Jérôme Game, *Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, Chroniques muséales, 2012.

¹⁰⁷² Voir Eduardo Kac, *Media Poetry. An International Anthology*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

d'Abigail Child, ils sont projetés dans des festivals et des cinémas, reconnus par la scène du cinéma expérimental. D'un côté, ses films liés à la poésie ne sortent pas du cadre du cinéma expérimental : ils restent des films ; de l'autre, la transposition filmique conserve les poèmes, donc on peut soutenir aussi l'idée d'un déplacement hors du cadre cinématographique *stricto sensu*. Ainsi, ces films d'Abigail Child produisent un contraste avec les cinépoèmes et les vidéopoèmes, en tant que films. Ils permettent de considérer les parentés entre les films de poètes et les films de cinéastes.

Comme le remarque Marjorie Perloff dans l'introduction de *Radical Artifice*, la présence quotidienne des nouvelles technologies affecte la création poétique. Cela consiste non seulement, comme l'autrice le montre, en l'élimination de la barrière entre haute culture et culture populaire, typique du postmoderne, mais en la généralisation de nouvelles pratiques, notamment la « culture électronique¹⁰⁷³ » qui façonne nécessairement la poésie. Cet environnement produit le phénomène qu'Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel nomment « littérature exposée ». Ils désignent par là la littérature hors du livre, y compris le numérique¹⁰⁷⁴ :

« la littérature exposée », fait référence à ces pratiques littéraires multiples (performances, lectures publiques, interventions sur le territoire, travaux sonores ou visuels) pour lesquelles le livre n'est plus ni un but ni un prérequis. L'exposition y est un mode d'existence et d'expérience du littéraire qui investit des espaces, celui du musée, de la galerie, de la scène, de la rue, qui ne sont généralement pas les siens : si l'on veut être plus précis, nous pourrions dire que l'exposition déjoue le mode de reconnaissance de la littérature par l'imprimé et par le livre.

Cette notion est particulièrement pertinente pour le travail de Jérôme Game dont les poèmes sont parfois littéralement exposés : telle son exposition de photo-poèmes où les poèmes s'agencent dans un dispositif d'exposition de photographies sur le mur. Ces œuvres cherchent à sortir du cadre du livre pour y revenir ensuite : les photo-poèmes sont publiés sous forme de livre (*Développements*) ; des projets multimédias sont également publiés en livres,

¹⁰⁷³ Marjorie Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1998, p. xiii.

¹⁰⁷⁴ Voir l'article de Guy Bennett sur le roman numérique : Guy Bennett, « Ce livre qui n'en est pas un : le texte littéraire électronique », *Littérature*, 2010/4, n° 160, p. 37-43 : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-37.htm>, consulté le 29 août 2020. Mais plus généralement François Bon analyse dans *Après le livre* (Paris, Le Seuil, 2011) comment le passage au numérique a changé notre rapport au livre, que ce soit le produit fini ou un livre en préparation, donc à la fois le travail de l'écrivain et l'expérience du/de la lecteur-riche (le format du livre, son architecture, la position du corps à la lecture, à l'écriture, la marque-page, la bibliothèque). Dans *L'Écriture sans écriture*, Kenneth Goldsmith souligne l'éphémère du texte en ligne : « Le texte numérique est la doublure de l'imprimé, le fantôme dans la machine. Le fantôme devenu plus utile que son double réel ; si nous ne pouvons le télécharger, il n'existe pas. Les mots s'ajoutent, ils s'empilent sans fin, gagnent en indifférenciation, se volatilisent maintenant en éclats, se reforment là-bas en constellations de langage, uniquement pour être soufflés une fois de plus. » K. Goldsmith, « Le langage est provisoire », in *L'Écriture sans écriture, du langage à l'âge numérique*, trad. François Bon, Paris, Jean Boîte, 2018, p. 231.

accompagnés de disques audio (*Ça tire, Flip-Book, DQ/HK*) ou bien ils sont accessibles en entier sur la page du poète, comme la vidéo de « La Fille du Far West¹⁰⁷⁵ ». Dans ce dernier cas aussi, le livre est vendu en librairie. C'est ce qui explique qu'une certaine diversité des supports caractérise les objets étudiés dans ce chapitre.

Similairement à la littérature exposée, il existe un « cinéma exposé¹⁰⁷⁶ » qui désigne les œuvres d'art vidéo ou de cinéma expérimental présentées dans des musées. Ce versant du cinéma quittant sa forme de réception originelle, fait partie de ce qu'on appelle plus généralement le « cinéma élargi ». La notion de cinéma élargi a d'abord été théorisée par Gene Youngblood, théoricien de l'art des nouveaux médias états-unien. Sortant de la définition du cinéma comme art, il le définit comme « une conscience étendue » et « un processus de devenir¹⁰⁷⁷ », lié à la présence des nouveaux médias dans le quotidien. Après l'étude de la culture populaire, *Expanded Cinema* examine en effet ce qu'on pourrait voir comme l'élargissement du domaine du cinéma : le cinéma par ordinateur, le cinéma holographique ou la vidéo. Les usages subséquents du terme « cinéma élargi » montrent un écart par rapport à la définition de Youngblood. Ils illustrent qu'il s'agit d'un terme souple, difficile à définir, mais les œuvres qu'il rassemble posent des questionnements similaires à celles étudiées dans ce chapitre. D'après A. L. Rees :

Dans sa plus grande étendue, [ce terme] inclut les dimensions les plus contradictoires du cinéma et de l'art vidéo, depuis ce qui est vivement spectaculaire jusqu'à ce qui est d'un matérialisme austère. Le Movie-Drome synthétique et multimedia de Stan Vanderbeek des années 1960 présente un grand contraste au cinéma analytique et originaire des projections Filmaktion dans les années 1970 au Royaume-Uni. Certains types de cinéma élargi agrandissent le champ de vision à tel point qu'ils dissolvent le cinéma lui-même comme entité à part, en le fusionnant dans l'espace cybernétique, tel qu'il fut envisagé dans le livre pionnier de 1970 de Gene Youngblood ou dans les scénario-manifestes de performance de Carolee Schneemann à la même époque. D'autres variantes cherchent l'ontologie du cinéma dans les plus simples éléments du médium, tels que le faisceau de lumière du projecteur ou une simple ampoule. Dans le "paracinéma", la notion du médium filmique est interrogée, et le cinématographique est cherché à l'extérieur ou par delà la machine filmique. En ce sens, le cinéma élargi est une forme d'art vivant, lié plutôt au théâtre et à la performance qu'au média enregistré en tant que tel¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁵ <http://www.jeromegame.com/project/la-fille-du-far-west-2/>, consulté le 22 mars 2021.

¹⁰⁷⁶ Voir sur cette forme de cinéma élargi, en Suisse : François Bovier et Adeena Mey (dir.), *Cinéma exposé. Exhibited Cinema*, Lausanne, École cantonale d'art de Lausanne, 2014.

¹⁰⁷⁷ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970, p. 41 : « When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light [...]. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming ».

¹⁰⁷⁸ A. L. Rees, « Expanded Cinema and Narrative: A Troubled History », in A. L. Rees, Duncan White, Steven Bell et David Curtis (dir.), *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, Londres, Tate Publishing, 2011, p. 12 : « At full stretch, it embraces the most contradictory dimensions of film and video art, from the vividly spectacular to the starkly materialist. Stan Vanderbeek's synthetic multimedia Movie-Drome of the 1960s, is in high contrast to the analytic and primal cinema of 1970s Filmaktion screenings in the UK. Some kinds of expanded cinema widen the field of vision so far that they dissolve cinema itself as a separate entity, merging it into cybernetic space, as envisaged in Gene Youngblood's seminal book of 1970 or in Carolee Schneemann's manifesto-like performance scripts of the same era. Other variants seek film's ontology in the medium's simplest elements, such

Les élargissements progressifs de ce terme sont nombreux et tendent vers la prise de distance avec l'institution du cinéma. Le cinéaste expérimental américain Jonas Mekas y inclut « d'autres formes subversives du cinéma "à une image"¹⁰⁷⁹ » telles que les projections à plusieurs écrans, des spectacles de projection ou de diaporama, des films peints et grattés à la main. A. L. Rees évoque la distinction de Gene Youngblood qui identifie trois aspects dont « chacun défie les notions existantes du cinéma en tant que régime commercial de consommation passive¹⁰⁸⁰ » :

Le premier consistait à faire fondre toutes les formes d'art, y compris le film, dans des événements multimédia ou d'action en direct. Le deuxième consistait à découvrir des technologies électroniques et l'arrivée du cyberspace, telles que Marshall McLuhan les avait annoncées. Le troisième consistait à casser la barrière entre l'artiste et le public par de nouvelles formes de participation¹⁰⁸¹.

Sans entrer dans l'étude de ces œuvres qualifiées de cinéma élargi¹⁰⁸², il faut souligner que la diversité et l'intermédialité caractéristique du cinéma élargi permet de faire rentrer dans cette catégorie les vidéos faites par des poètes, projetées au cours des lectures ou des festivals. En effet, les cinépoèmes ou les vidéopoèmes montrent une parenté avec le cinéma élargi d'une part dans leur dispositif, d'autre part dans l'interrogation du médium filmique et du médium du livre. Ce questionnement a lieu d'une manière souterraine, et il implique les possibilités de l'expression artistique par l'audiovisuel, et son élargissement par l'usage poétique, la poésie de même contribuant à l'élargissement du cinéma¹⁰⁸³. Une différence se trouve dans l'approche de ces auteurs, ainsi que dans leurs connaissances et moyens techniques. Jérôme Game est un poète qui travaille avec une collaboratrice professionnelle à la fabrication de ses œuvres audiovisuelles. Quant à Alferi, il a reçu l'aide d'une monteuse pour réaliser le cinépoème « Tante Élisabeth », mais il a ensuite appris l'usage d'un logiciel de montage et il a monté lui-même d'autres cinépoèmes et films parlants. Il faut examiner en quoi cette approche produit une différence dans le rapport entre texte et image dans une comparaison avec une œuvre de cinéaste, comme celle d'Abigail Child, et examiner la mise en page au cinéma qui fournit une

as the projector lightbeam or the bare bulb. In 'paracinema', the notion of the film medium is itself questioned, and the cinematic is sought outside or beyond the filmic machine. Here, expanded cinema is a form of live art, linked to theatre and performance rather than to recorded media as such. »

¹⁰⁷⁹ *Ibid.* : « further subversions of the one-image cinema ».

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 13 : « Each of these challenged existing notions of cinema as a commercialised regime of passive consumption. »

¹⁰⁸¹ *Ibid.* : « The first was to melt down all art forms, including film, into multimedia and live-action events. The second was to explore electronic technologies and the coming of cyberspace, as heralded by Marshall McLuhan. The third was to break down the barrier between artist and audience through new kinds of participation. »

¹⁰⁸² Voir aussi Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin et Elena Biserna (dir.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010.

¹⁰⁸³ Comme Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel le constatent par rapport à la littérature exposée et l'art contemporain.

réinterprétation du poème initial. Dans les études cinématographiques, on réunit les films fondés sur du texte affiché sur l'écran sous des appellations diverses : « écritures écraniques (*screen writings*¹⁰⁸⁴) » ou « films textuels¹⁰⁸⁵ », sont des expressions courantes pour décrire des œuvres expérimentales telles que les films de Paul Sharits¹⁰⁸⁶ ou de Hollis Frampton.

Une autre possibilité de description de ces œuvres est offerte par l'expression « media poetry » de l'artiste-poète brésilien Eduardo Kac qu'on pourrait traduire par « médiapoésie », un terme hybride pour désigner des œuvres hybrides. L'auteur regroupe dans l'anthologie internationale *Media Poetry* des textes théoriques et réflexifs de poètes et de critiques – originaires surtout d'Europe et du continent américain –, accompagnés d'une « webliographie » qui donne accès aux œuvres elles-mêmes. Le terme « médiapoésie » est très large mais intéressant, car il attire l'attention sur le grand nombre et la diversité des nouvelles pratiques poétiques intermédiaires, qui apparaissent avec la généralisation des nouveaux médias, d'usage accessible aux poètes et aux artistes. « Médiapoésie » se compose de la même manière que les termes de ciné- et vidéopoème par lesquels Pierre Alferi et Jérôme Game nomment leurs œuvres, un nom composé par hybridation des genres. Comme la littérature exposée, ce terme attire également l'attention sur la question du support. Les poètes français étudiés dans ce chapitre travaillent principalement avec du numérique et de la vidéo ; quant à Abigail Child, elle se sert de supports variés¹⁰⁸⁷. Toutefois, il est important de tenir compte des transferts entre des supports différents et des origines variées des images utilisées par les auteurs (images numérisées), car cela change les conditions de réception des œuvres. Les travaux discutés par l'anthologie d'Eduardo Kac sont très différents, réalisés avec les techniques variées des nouveaux médias (l'holographie, les « poèmes virtuels » de Ladislao Pablo Györi, les vidéopoèmes d'Ernesto de Melo e Castro, ceux de Richard Kostelanetz, des poèmes sur

¹⁰⁸⁴ Voir par exemple Kim Knowles, « Performing Language, Animating Poetry: Kinetic Text in Experimental Cinema », *Journal of Film and Video*, vol. 67, n° 1, printemps 2015, p. 46.

¹⁰⁸⁵ Voir par exemple François Bovier, « La traduction verbo-iconique dans le cinéma d'avant-garde : de l'écriture "pictographique" de H. D. aux films "textuels" de Hollis Frampton », in Vincent Dussol, Adriana Șerban (dir.), *Poésie-traduction-cinéma. Poetry-translation-film*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018.

¹⁰⁸⁶ Paul Sharits (1943-1993) est un peintre et cinéaste américain. P. Adams Sitney classe ses films dans ce qu'il appelle le « cinéma structurel », « un cinéma fondé sur la structure dans lequel la forme d'ensemble, prédéterminée et simplifiée, constitue l'impression principale produite par le film », ayant les caractéristiques suivantes : « plan fixe [...], effet de clignotement, tirage en boucle et refilmage d'écran » (P. Adams Sitney, *Le Cinéma visionnaire*, trad. Pip Chodorov et Christian Lebrat, Paris, Paris Expérimental, 2002, p. 329). Ses films sont « dépourvus d'images mystiques ou cosmologiques mais ils aspirent à déclencher des changements de conscience pour leurs spectateurs » (*Ibid.*, p. 339). Pierre Alferi se réfère à *Word Movie* (1966), mais *N:O:T:H:I:N:G* (1968) et *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) sont connus et caractéristiques du travail du cinéaste. Il a également influencé l'écriture d'Olivier Cadiot. Voir Michel Gauthier, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Dijon, Les Presses du réel, 2004, p. 63-65, et Zsófia Szatmári, « Quand écrire la vitesse fait son cinéma : *Fairy queen* d'Olivier Cadiot », in Timea Gyimesi et Géza Szász (dir.), *Vitesse-Attention-Perception*, Szeged, JATEPress, 2018, p. 239-250.

¹⁰⁸⁷ Le film que nous allons étudier est originairement produit sur une pellicule de 35 mm, ensuite numérisé, mais la réalisatrice utilise du 16 mm et de la vidéo électronique et numérique également.

ordinateur de Theo Lutz ou de certains poètes de l'Atelier comme Tibor Papp), souvent caractérisés par l'aléatoire et l'éphémère, comme c'est souvent le cas dans des poésies numériques¹⁰⁸⁸. Parmi ces objets, les *Kinetic Writings* (1989) de Richard Kostelanetz montrent le plus de parentés avec les œuvres analysées dans ce chapitre. Ce sont de courtes vidéos composées de texte sur fond uni, sans accompagnement de bande sonore, qui exploitent le mouvement et le rythme du médium. Pourtant, ces vidéos se distinguent de des cinépoèmes d'Alferi par le support employé, ainsi que par le rapport à l'image. Les différences se montrent également dans l'identification générique, car l'artiste américain, même s'il écrit que nous pouvons distinguer des « Video Poems » et des « Video Fictions¹⁰⁸⁹ », préfère parler de « writings ». Ces types d'objets montrent tout de même des similarités avec les œuvres d'Alferi et de Game, qui pourraient faire partie de cet ensemble que Kac désigne comme « médiapoésie ».

Au sein même de la « mediapoetry », une multitude de termes existent que l'on peut parcourir pour mieux saisir la particularité des travaux d'Alferi et de Game. Cherchant des points d'appui pour traiter de la prolifération des noms de genre hybride, dans son article « How to Construct the Genre of Digital Poetry. A User Manual », Friedrich W. Block classe les dénominations de ce qu'il qualifie par le terme général de « poésie numérique ». Il distingue tout d'abord les termes plus universels, comme celui dont il se sert, et des appellations très spécifiques comme « l'holopoésie », qui regroupent un petit nombre d'œuvres¹⁰⁹⁰. Plusieurs des dénominations possibles identifient les « correspondances historiques » des genres intermédiaires, telles que la poésie concrète, la poésie spatiale, la poésie sonore, « concepts qui ont des significations distinctes mais connexes selon le programme poétique¹⁰⁹¹ », et donnent des « orientations dans le genre ». Ces qualificatifs de la poésie peuvent se référer « au langage et à la perception » telles que poésie visuelle, poésie sonore, ou au caractère « ouvert des fonctions artistiques » comme poésie « expérimentale », « innovatrice », ou à des « inventions

¹⁰⁸⁸ L'aléatoire et l'éphémère caractérisent beaucoup d'œuvres comme *Disztichon Alfa* (1994) de Tibor Papp, un générateur de distiques hongrois, qui en peut générer de 16 milles milliards. Ce programme, contrairement à *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, décide à notre place quel poème nous pouvons lire.

Voir aussi l'article de Philippe Bootz : « Unique-Reading Poems: a Multimedia Generator », in Eduardo Kac (dir.), *Media Poetry*, op. cit. Voir les travaux de Gwen Le Cor, par exemple « Les "fleurs mathématiques" de la poésie et la fiction américaine contemporaine : enjeux d'une intersection littérature-mathématiques pour l'étude de l'anglais scientifique », *ASp*, 66, 2014, mis en ligne le 1 novembre 2015 : <http://journals.openedition.org/asp/4605>, consulté le 1 octobre 2020.

¹⁰⁸⁹ Richard Kostelanetz, « Language-Based Videotapes and Audiovideotapes », in Eduardo Kac, op. cit., 2007, p. 185-190.

¹⁰⁹⁰ Friedrich W. Block, « How to Construct the Genre of Digital Poetry. A User Manual », in Jörgen Schäfer, Peter Gendolla (dir.), *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Bielefeld, Transcript, 2010, p. 394. Auteurs comme Richard Kostelanetz ou Eduardo Kac.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 398.

média-culturelles¹⁰⁹² » précises comme l'ordinateur, la vidéo ou le code. L'auteur conclut sur l'affirmation que ces termes contiennent la « réflexivité » du genre, la « potentialité » de l'ouverture générique et un caractère « performatif¹⁰⁹³ », pour aller au-delà de la poésie. Les distinctions sont intéressantes, mais l'adjectif « numérique » n'est pas englobant, il est même trompeur, car toutes les techniques citées dont la vidéo n'étaient pas toujours numériques. Selon d'autres approches, Giselle Beiguelman, artiste brésilienne des nouveaux médias considère que « l'art numérique » ne regroupe pas simplement les œuvres produites avec des techniques numériques mais celles qui exploitent leurs « propriétés particulières » telles que « les fonctions interactive et participative, la poétique du code et les ressources en langages de programmation¹⁰⁹⁴ ». Ses propres œuvres comme les « poèmes nomades » sont présentés sur des interfaces différentes, leur caractère « nomade » vient de leur déplacement entre le téléphone portable, des surfaces électroniques branchées à des réseaux de télécommunication¹⁰⁹⁵ et aussi des supports imprimés. Pour elle, le processus de passage d'une interface à l'autre « dématérialise le médium¹⁰⁹⁶ ». L'autrice questionne le langage, la création de la signification avec l'usage des systèmes de signes différents de l'alphabet latin. Avec des moyens différents, les auteurs étudiés dans ce chapitre questionnent également l'expression poétique, l'élargissement des limites de la poésie. Est-ce de manière générale, le propre de la poésie hors du livre ?

Connaître l'existence de ces travaux brièvement présentés nous permet de souligner leurs différences par rapport aux auteurs étudiés dans ce chapitre. Certes, de nombreux cinépoèmes de Pierre Alferi, comme « Elvin Jones¹⁰⁹⁷ », « Atman », « Lapins du soir » et « Nuitée » sont uniquement produits par des techniques numériques, ils n'utilisent pas d'image de fond qui a été numérisée comme « Ne l'oublie pas » ou « Un fantôme japonais ». La nomination ici a toute

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 399.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 400.

¹⁰⁹⁴ Giselle Beiguelman, « The Reader, the Player and the Executable Poetics. Towards a Literature Beyond the Book », in Jörgen Schäfer, Peter Gendolla (dir.), *Beyond the Screen, op. cit.*, p. 403 : « we are considering digital art those works that are not only produced and presented in digital format, but that make use of its particular attributes – among others interactive and participatory features, code poetics, and programming languages resources ».

¹⁰⁹⁵ Giselle Beiguelman, « Nomadic Poems », in Eduardo Kac, *Media Poetry, op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁹⁷ La question se pose pour l'écriture des titres de cinépoèmes, si comme pour un court métrage, il faut écrire leur titre en italiques, ou bien comme un poème, il faut les mettre entre des guillemets. J'ai choisi la dernière solution, car de nombreux d'entre eux appartiennent à une unité plus grande comme *Cinépoèmes et films parlants* ou *Rossignol manuel* d'Alferi, étant ainsi plus proches à un poème. Néanmoins, certains cinépoèmes sont plus indépendants comme *Intime* qui est une forme en images mouvantes du livre du même titre, ou bien le vidéopoème « La Fille du Far West » de Jérôme Game, aussi existant sous forme de livre. *La Fille du Far West*, Vitry-sur-Seine, Mac/Val, 2012, et le vidéopoème est disponible en ligne, sur le site du poète : <http://www.jeromegame.com/project/la-fille-du-far-west-2/>, consulté le 22 mars 2021.

son importance : les considérer comme « cinépoèmes » ouvre des connotations différentes que celles véhiculées par le terme de poèmes numériques. En effet, le préfixe « ciné- » rappelle à la fois le mouvement, par son étymologie, et le cinéma comme art et industrie. Cette double connotation fait passer au second plan la fabrication numérique des œuvres et souligne le fantasme cinématographique qui les accompagne. Sur le principe, les cinépoèmes d'Alferi s'apparentent aux *Kinetic Writings* de Richard Kostelanetz, mais les œuvres de l'artiste américain évoquent le cinéma de plus loin que celles d'Alferi. Le poète français lui-même se réfère à deux films en particulier : *Word Movie* (1966) de Paul Sharits et *Anémic cinéma* (1925) de Marcel Duchamp. Dans son article intitulé « Qu'est-ce qu'un cinépoème ? », Alferi affirme avoir ignoré l'existence du mot « cinépoème » au moment de son premier usage de ce terme, qu'il pensait fabriquer pour « une écriture cinématique, c'est-à-dire une façon d'inscrire les mots et d'en rythmer la lecture qui appartienne au cinéma et à nul autre médium¹⁰⁹⁸ ». Il vise « l'animation et la partition verbale de cinéma filmé¹⁰⁹⁹ ». Pour lui, il s'agit « d'animer des mots, de les faire circuler sur l'écran, avec ou sans images, et donc de prolonger par transcription l'écriture comme pratique matérielle¹¹⁰⁰ ». Le poète refuse l'usage purement décoratif des images et de la voix comme « expédients illustratifs », ainsi non nécessaires à côté des mots, car « un poème est fait de mots¹¹⁰¹ ». Par son rejet de la voix et du poème lu, sa position est opposée à celle de Jérôme Game dont l'arrière-plan de poésie sonore et de poésie performée donne naturellement de la place à la lecture de poèmes au sein des œuvres vidéographiques. Cela dit les vidéopoèmes de Game partagent avec les cinépoèmes le travail d'un support impliquant à la fois une esthétique minimale et l'appropriation et le détournement d'un médium. L'appropriation et le détournement passent par l'extension de la poésie au médium, et très spécifiquement chez Jérôme Game, par la création d'un romanque cinématographique reposant sur l'absence ou la réduction des images. Son choix du terme « vidéopoème » vient de la fabrication de ce type d'œuvre et de l'aspect du produit fini :

J'emploie le terme « vidéopoème » car même si l'esthétique cinématographique est très présente dans l'inspiration et les motifs de mon travail visuel (jusque dans la version vidéopoème de « La Fille du Far

¹⁰⁹⁸ Pierre Alferi, « Qu'est-ce qu'un cinépoème ? », *Action poétique*, n° 201, « Cinéma & poésie », septembre 2010, p. 20-22. Article repris *Revue Fixxion*, Écrivains-cinéastes, n° 7, 2013, p. 171, accessible en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.18/774>, consulté le 30 octobre 2020.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*

¹¹⁰⁰ Éric Trudel, « “Un grand livre d'images ouvert”, entretien avec Pierre Alferi », *Revue Fixxion*, n° 7, 2013, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.17/775>, consulté le 30 octobre 2020.

¹¹⁰¹ Pierre Alferi, « Qu'est-ce qu'un cinépoème ? », art. cit., p. 22.

West »), en termes de méthode de production (software de montage, outils de captation d'images, instruments de monstration/projection), c'est bien le modèle de l'art vidéo qui domine.

Une seconde raison pour cette appellation, liée à la précédente, est que le thème de la surface pure d'une image vidéo (comme surface d'un moniteur TV, comme aplat de pixels) est directement en rapport avec les enjeux de mise à plat littérale des choses, des sensations et du sens que mon écriture poétique prend en charge. Comme si se jouaient dans les deux – art proprement vidéo et mon écriture poétique – des tentatives constructivistes qui se font écho l'une à l'autre¹¹⁰².

Le mot « vidéopoème » par ailleurs est aussi un terme récurrent que certains artistes cherchent à théoriser comme Tom Konyves, un vidéaste canadien d'origine hongroise. Dans son texte *Vidéopoésie : un manifeste*, il définit la « vidéopoésie » comme « l'intégration calculée de récit, de juxtapositions non-narratives et antinarratives d'image, de texte et de son débouchant sur une expérience poétique¹¹⁰³ ». Sans d'autres précisions, l'expérience poétique est une expression vague, mais les caractéristiques formelles font signe vers des œuvres de cinéma d'avant-garde. Konyves réalise d'ailleurs de nombreux vidéopoèmes, souvent avec du texte disposé à la place des sous-titres – en quoi ils sont semblables aux cinépoèmes et « films parlants » d'Alferi qui utilisent des images mouvantes. Selon notre analyse, ces œuvres font partie de ce que nous appelons des « *foreign films* », reprenant les mots d'Abigail Child.

La question se pose de savoir si les œuvres audio-visuelles de ces poètes constituent la plus filmique des rencontres entre poésie et film de toutes les œuvres de notre corpus. On pourrait répondre par l'affirmative, dans le sens où le médium filmique est conservé comme médium, même si ces poèmes intermédiaires travaillent souvent à le détourner. Ces œuvres rejoignent les tentatives de sortie du livre, nombreuses au cours du XX^e siècle, telles que la poésie sonore ou la poésie-action. Mon analyse se concentre sur des cinépoèmes et vidéopoèmes qui se servent du texte visuel, au lieu de ceux accompagnés de paroles, pour m'intéresser aux correspondances et oppositions qui peuvent avoir lieu entre page et écran. L'écran qui figure la page constituera le rapport complémentaire de la page qui imitait l'écran, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, par exemple dans *comment ça je dis pas dors* de Caroline Dubois où l'écran est évoqué par la mise en page et le sujet du texte. Les nouvelles contraintes du texte animé comme le temps de lecture déterminé donnent de nouvelles libertés aux poèmes.

¹¹⁰² Entretien avec l'auteur par e-mail, message du 26 janvier 2015.

¹¹⁰³ Tom Konyves, « Vidéopoésie : un manifeste », trad. Vincent Dussol, 2011, publication en ligne, l'original : https://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf et la traduction : https://www.academia.edu/40770716/VID%C3%89OPO%C3%89SIE_UN_MANIFESTE, les deux pages consultées le 27 octobre 2017. L'original et la traduction ont également paru depuis. Vincent Dussol, Adriana Șerban (dir.), *op. cit.*, p. 114.

Le grand nombre de dénominations n'est pas la seule difficulté de la classification des œuvres : leur support qui détermine les circonstances de présentation et de consultation peut être très divers et peut également changer au cours de la vie d'une œuvre. Ce qui était à un moment donné une nouveauté, puis un objet courant, peut devenir désuet avec les années, tel est le DVD, le support initial des cinépoèmes d'Alferi. Presque vingt ans plus tard, non seulement que les DVDs n'ont pas de la place au détriment des livres par commodité comme l'auteur l'avait suggéré¹¹⁰⁴, mais avec l'accroissement des possibilités de regarder des films sous forme dématérialisée, on achète moins de DVDs, et certaines œuvres de poètes-artistes commencent à être disponibles aussi en ligne. Presque l'intégralité du disque d'Alferi est accessible désormais sur la plateforme de ressources de poésie et de cinéma avant-gardes de Kenneth Goldsmith, UbuWeb¹¹⁰⁵.

Le support est en relation avec le genre et la dénomination du genre. Les questions génériques se posent ainsi par rapport aux formes créées et/ou pratiquées par chaque poète. La forme des cinépoèmes et des vidéopoèmes montre des variations au sein du travail de chaque auteur : l'hybridité du genre s'étend sur les spécimens, car les œuvres sont elles-mêmes variées au sein du travail d'un auteur. Les œuvres multimédias de Pierre Alferi se divisent en deux types principaux, il les nomme : « cinépoèmes » et « films parlants ». Les « cinépoèmes » sont pour la plupart des poèmes animés. Le texte apparaît généralement devant un fond noir¹¹⁰⁶, avec quelques variations de couleur dans les lettres, travaillant principalement le montage des mots. Pourtant certains comportent des images mouvantes et de la voix, tels que les films sous-titrés par le poète comme « Tante Élisabeth », « Litany » ou « Intime ». L'usage d'images visuelles et du matériau recyclé les met en rapport avec les films d'Abigail Child, ainsi que les « films parlants ». Ces derniers quant à eux utilisent toujours des images autres que celles créées par l'ordinateur : ils se composent d'extraits d'un ou de plusieurs films remontés (« La protection des animaux », « Élenfant », « Ce qui arrive à Lon Chaney ») avec une voix *over*, ou sont le produit de l'union d'un extrait de film et d'un poème d'Alferi écrit à cet effet qui y est disposé en sous-titres (« La Berceuse de Broadway »). L'origine du mot « cinépoème », utilisé par Pierre Alferi, remonte au surréalisme français, comme il le dit lui-même dans un entretien avec Éric Trudel¹¹⁰⁷. Qu'il le connaisse avant d'avoir composé ses propres cinépoèmes ou non, cela

¹¹⁰⁴ Il en a parlé pendant l'atelier d'Anne Portugal, qui l'avait invité le 25 mars 2014, à l'ENS.

¹¹⁰⁵ Ils sont accessibles en ligne : <https://www.ubu.com/film/alferi.html>, consulté le 8 octobre 2020.

¹¹⁰⁶ Parmi les cinépoèmes ayant un fond foncé, la seule exception est « Pomme » qui est sur un fond blanc.

¹¹⁰⁷ Éric Trudel, « “Un grand livre d'images ouvert”, entretien avec Pierre Alferi », *Revue Fixxion*, n° 7, 2013, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcff/article/view/fx07.17/775>, consulté le 30 octobre 2020. Cf. chapitre I de la thèse.

produit une réappropriation du mot et de la catégorie avant-gardistes. L'artiste américain Man Ray qualifie ainsi deux de ses films, *Emak Bakia* (1926) et *L'Étoile de mer* (1928), mais le poète français donne un nouvel usage au terme. Les cinépoèmes de Man Ray se composent d'images dans lesquelles par moments l'artiste intègre du texte défilant. D'après le cinéaste et critique R. Bruce Elder, la « qualité poétique » de ces cinépoèmes est soulignée par « la continuité entre l'état d'âme poétique (dans lequel les objets quotidiens sont dotés de qualités imaginatives) et le rêve¹¹⁰⁸ ». Autrement dit, la poéticité est censée venir de l'objection à la représentation du réel qui est accompagnée du caractère non-narratif, mais abstrait du film. Les formes et le rythme priment sur les bribes de narrativité que les textes y introduisent. Selon R. Bruce Elder, le style paratactique des films de Man Ray est un héritage, d'une part, du cubisme, d'autre part, de l'écriture d'Ezra Pound et des observations du philosophe Ernest Fenollosa sur la langue chinoise¹¹⁰⁹. L'image est faite avec des techniques variées : filmage, techniques photographiques comme des « rayographies » faites sans appareil de prise de vue¹¹¹⁰, animation en volume des sculptures et l'animation de dessins. En somme, les œuvres de Man Ray, pour qui le cinéma est « une machine à transformer¹¹¹¹ » selon R. Bruce Elder, témoignent d'un véritable travail artistique de l'image, plus proches de celles d'Abigail Child, tandis que les cinépoèmes de Pierre Alferi ne travaillent pas la texture de l'image, mais se servent du médium comme une sorte de page de livre numérique. Le préfixe « ciné- » regagne sa signification originelle de mouvement, tout en gardant l'idée du cinéma que l'écran noir continue à suggérer, ainsi que de nombreux livres de l'auteur, à partir du *Chemin familial du poisson combatif* (1992), et tout particulièrement dans *Kub Or* (1994) et *Sentimentale journée* (1997). Le rôle du cinéma dans les livres de poésie d'Alferi est entre autres étudié de près par Michael Sheringham qui, à propos du dernier, résume ainsi « les aspects de la fabrication du cinéma » présents dans les poèmes :

[le jeu d'acteur au tournage,] des doublures, des sons à simuler, à éliminer ou à enregistrer avec soin ; décors artificiels, studios ; le montage et ses ellipses, ses flashbacks et ses rythmes qui produisent et présentent

¹¹⁰⁸ R. Bruce Elder, *op. cit.*, p. 214 : « This poetic quality emphasizes film's affinity with dream and suggests that continuity between the poetic state of mind (in which everyday objects are charged with imaginative qualities) and dream. »

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 213-214. François Bovier a pu mettre en avant le rapport de la poésie de H. D. au montage à travers cette théorie. Voir François Bovier, *H. D. et le group Pool. Des avant-gardes littéraires au cinéma « visionnaire »*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.

¹¹¹⁰ Sur la composition de ses films voir aussi : Carl Belz, « The Film Poetry of Man Ray », *Criticism*, printemps 1965, vol. 7, n° 2, printemps 1965, p. 118-119.

¹¹¹¹ R. Bruce Elder, *op. cit.*, p. 210.

l'expérience autrement ; le montage qui fonctionne comme souvent la poésie, par choix, combinaison et juxtaposition¹¹¹².

Et la poétique filmique d'Alferi ne s'arrête pas là. L'usage du vers libre à la fois continu et coupé revient également à la question du cinéma : la continuité comme la métaphore du mouvement. Les poèmes dotent d'une fonction métapoétique les nombreuses références aux films, qui d'ailleurs, dans son œuvre, sont soutenues par son travail de critique pour le blog des *Cahiers du cinéma*, qui donnera lieu au volume de critiques cinématographiques *Des enfants et des monstres* (2004). À côté des cinépoèmes avec images, pour Alferi, la différence par rapport à l'écran-page ayant un fond uni, se trouve dans les œuvres qu'il nomme « films parlants ». Toutes ces œuvres se servent d'extraits de films, mais le texte qui les accompagne est soit lu par le poète, soit affiché en tant que sous-titres. Le texte poétique uniquement lu des « films parlants » les met en dialogue avec plusieurs vidéopoèmes de Jérôme Game qui sont composés très souvent de la même manière, avec une lecture seule en voix *off*, sans recours à l'affichage du texte sur l'écran. Les films d'Abigail Child quant à eux, comme certains cinépoèmes et vidéopoèmes, combinent du texte inscrit sur l'écran et des images visuelles – et, à part (*I'd Sing a Song About*) *Ligatures*, ce sont des images mouvantes qui constituent le matériau de départ. L'usage du son est très important chez la réalisatrice, mais elle ne lit pas ni ne fait lire les textes utilisés dans la série *Foreign Films*, même si elle intègre des moments de lecture-performance d'Adeena Karasick dans la bande son.

Ce chapitre prend donc pour sujet l'influence du médium filmique sur les poèmes sous forme de cinépoèmes, de vidéopoèmes et de « films étrangers ». Il cherche à examiner d'abord les poétiques filmiques de deux poètes français et ensuite comment leurs cinépoèmes et vidéopoèmes peuvent être rapprochés des œuvres d'une cinéaste-poète états-unienne. On s'intéressera aux aspects filmiques propres à ces œuvres, et notamment à la présence du texte sur l'écran. Ce dispositif fait surgir la question que nous aborderons en premier, l'idée de l'écran-page, qui à la fois est une métaphore et ne l'est pas. Par métaphore, l'écran devient une page, et il commence à fonctionner en tant que tel dans ces œuvres, des textes sur l'écran. Ensuite, nous étudierons ce que Jérôme Game appelle le « devenir-écran » des textes, en rapport

¹¹¹² Michael Sheringham, « Pierre Alferi and the Poetics of the Dissolve: Film and Visual Media in *Sentimentale Journée* », in Gill Rye, Naomi Segal (dir.), *When Familiar Meanings Dissolve. Essays for Malcolm Bowie*. Londres, IGRS, 2010, p. 53 : « Many aspects of film production are cited in the poems, including movie acting where you have to shoot scenes without having read the whole script; body doubles; sounds that need to be simulated, eradicated or laboriously captured; artificial sets and film lots; editing, with its ellipses, flashbacks and rhythms that process and package experience in different ways; montage, which works, as poetry so often does, by selection, combination and juxtaposition. »

avec ses vidéopoèmes. Finalement, nous nous concentrerons sur une forme d'écran-page, celui sur lequel les mots se joignent à des images visuelles, pour lequel l'expression de « *foreign film* », adaptée d'un titre d'Abigail Child me servira non seulement pour parler de son travail, mais pour étudier des cinépoèmes et des vidéopoèmes manipulant à la fois des images et des mots s'y imprimant.

2. L'écran-page

Par l'expression inverse, la page-écran, utilisée aux chapitres III et IV, nous comprenions l'aspect de la page poétique qui imitait par sa forme le grand ou le petit écran, avec mention du médium filmique. Nous avons analysé un tel dispositif dans *comment ça je dis pas dors* de Caroline Dubois, dont la mise en page en rectangle rappelle la forme d'un écran, référence soulignée par la mention d'un écran dans le texte ; telles sont encore les pages qui, par l'alternance entre la présence et l'absence des photogrammes, créent la place laissée vacante des photogrammes d'un film fantôme dans *L'amour est plus froid que le lac* de Liliane Giraudon. La page-écran suppose ainsi un écran virtuel, évoqué par le livre. L'écran-page en est l'équivalent à l'inverse : l'écran du cinépoème, du vidéopoème ou du « foreign film », qui fonctionne comme page. Cet effet est le plus caractérisé dans les cinépoèmes de Pierre Alferi, mais on peut également décrire ainsi l'un des vidéopoèmes de Jérôme Game, « La Fille du Far West ». Pour ce qui est des films d'Abigail Child, ses écrans-pages sont plus complexes, car ils comportent des images mouvantes, et dans ce cas, il est indispensable d'examiner ensemble les trois composants : l'image, le texte et le rôle de l'écran. Certains cinépoèmes, comme « Er », « Litany » ou « Intime » d'Alferi présentent plusieurs images, mouvantes ou fixes, et se rapprochent ainsi davantage des œuvres d'Abigail Child.

Comme le formule Jean-Jacques Thomas à propos des cinépoèmes d'Alferi, ces œuvres peuvent être considérées soit comme un résultat de leur médium si « l'expression verbale est formée par la nature matérielle de son support », soit comme « une vraie rupture dans la tradition poétique¹¹¹³ ». La réponse doit se situer entre les deux : le support détermine en effet l'œuvre mais l'usage d'un nouveau média n'assure pas en soi un usage original.

Les cinépoèmes « Ne l'oublie pas » et « Un fantôme japonais », à la différence des autres, se déroulent sur le fond d'une image ; à première vue, la fonction de cette image peut sembler illustrative ; cependant cette fonction évolue au cours de la projection. Dans « Un fantôme japonais », sur un dessin graphiquement modifié, figure d'abord un homme dont les contours seront soulignés avec du bleu au cours du déroulement du cinépoème ; puis le fantôme, sous l'apparence d'une femme à la fenêtre, se dessine également en bleu. L'aspect fantomal du dessin fait plus qu'illustrer, il imite la présence incertaine de l'esprit qui se trouve au centre du texte. La simplicité, l'absence de mouvement de l'image de fond d'« Un fantôme japonais »

¹¹¹³ Jean-Jacques Thomas, « Introduction: Pierre Alferi: A Bountiful Surface of Blues », *SubStance*, vol. 39, n° 3, Issue 123: Pierre Alferi: Literature's Cinematic Turn, 2010, p. 14 : « For some it is simply an extension / a continuation of what has always existed (verbal expression is shaped by the physical nature of its support and, for others (as Alferi seems to agree, with his notion of "accident") it is a true break in the poetic tradition. »

fait fonctionner le cinépoème comme un écran-page simple. De plus, cette image de fond – pour « Un fantôme japonais », un dessin, pour « Ne l’oublie pas », une photographie floue – ne vient ni d’un film, ni d’une vidéo ; ni elle n’imite ni ne produit un mouvement.

Le mot « écran-page » peut décrire adéquatement la manière dont les poèmes prennent place dans le médium filmique : ce nouveau type de page permet le mouvement, les couleurs¹¹¹⁴, le rythme et la vitesse de lecture déterminés par le médium, ainsi que l’usage des images mouvantes (ou fixes) – ce cas sera étudié ultérieurement. Son format est différent par rapport à la forme d’un livre de poésie, en général plus haut que large et avec un écart plus grand entre les deux dimensions. Chez Alferi, le format est de 4:3, ce qui correspond au format de l’écran de télévision classique, à celui d’un certain nombre de films anciens, et se trouve proche aussi de celui du film Super 8. Le fond noir fait clairement référence à l’écran de cinéma, c’est ce qui encadre le film et qui dans certains cas sépare des scènes, donnant lieu aux intertitres. Parmi les aspects cinématographiques, nous devons souligner l’usage de la musique qui ponctue le rythme d’apparition et de disparition des vers sur l’écran.

Dans le premier sous-chapitre consacré à l’écran-page, je me concentre sur les œuvres qui ne comportent pas d’images mouvantes issues d’un film ou enregistrées par les poètes, mais qui sont principalement fondées sur du texte affiché sur l’écran. Si image il y a dans ces œuvres, elle est fixe, et le texte y est inscrit. Néanmoins, le poème produit des effets visuels par sa mise en page, une mise en page renouvelée à chaque cinépoème. Pour Pierre Alferi, les cinépoèmes réalisent à mon sens une forme de mise en marche de la « mécanique lyrique » annoncée dans le premier numéro de *Revue de littérature générale*. Les œuvres vidéo de Jérôme Game sont pour la plupart très différentes, centrées sur la voix, mais « La Fille du Far West » fait exception, car le film est muet. Ainsi, ce vidéopoème constitue une comparaison pertinente puisqu’il consiste uniquement en projection de texte sur écran. Il évoque de nombreux aspects du médium filmique et de l’environnement numérique, dont le générique de fin de film est le plus caractéristique. Les œuvres d’Abigail Child ne relèvent pas de ce type d’écran-page, mais elles dialoguent avec d’autres cinépoèmes ou vidéopoèmes des deux poètes français.

¹¹¹⁴ Il existe des livres de poésie avec du texte en couleur : nous pouvons penser à certains livres de Jacques Roubaud comme *Grande Kyrielle du Sentiment des choses* (Paris, Nous, 2003) ou *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* (Paris, Attila, 2013) ou *CoVaRu* (Paris, Martine Aboucaya, 2020) de Jacques Roubaud. *Ouija Board* (Genève, Héros-Limite, 2008) de David Lespiau est en livre en trois langues : le texte de Lespiau est traduit en anglais (par Cole Swensen) et en allemand (par Cosima Weiter), et les traductions figurent vers par vers en couleurs différentes, chaque couleur étant associée à une langue. Ces exemples restent relativement rares, en partie certainement du fait des coûts d’impression.

2.1 Mettre en marche la mécanique lyrique

En analysant la poésie de Caroline Dubois, nous avons déjà abordé la question de la « mécanique lyrique », terme opératoire qui donne le titre du texte liminaire de Pierre Alferi et Olivier Cadiot au premier numéro de la *Revue de littérature générale* en 1995/1996. Même si leur introduction-manifeste ne donne pas de définition établie, l'expression qui donne son titre à la revue caractérise effectivement leur écriture poétique – qu'ils décrivent avec les métaphores de « la construction d'un barrage, ou d'un moulin, ou d'un moteur¹¹¹⁵ ». Ces auteurs cherchent à produire une théorie « fictive, jetable¹¹¹⁶ » et ont recours à des techniques comme le *cut-up*, car « il faut "arrêter" : couper, cadrer¹¹¹⁷ ». L'idée du cinépoème est présente dans ces verbes qui s'appliquent tout autant à la fabrication d'un film, même si Alferi compose véritablement ses premiers poèmes dans ce genre cinq ans plus tard. De fait on peut se référer à la mécanique lyrique pour décrire le fonctionnement de certains cinépoèmes, tels que « Blablabla¹¹¹⁸ », « Elvin Jones » ou « Ne l'oublie pas », dans lesquels la répétition et la variation jouent un rôle important. La forme de ces poèmes rappelle un type de poèmes générés selon une formule, comme *Disztichon alfa* de Tibor Papp cité plus haut, ou pour prendre un exemple devenu classique de la poésie française, la potentialité des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Les strophes possibles des cinépoèmes d'Alferi qui apparaissent sur l'écran, sont plus nombreuses que ce qui est imprimé. Cette caractéristique d'un écran-page actualisant les groupes de vers est impliquée dans le texte préliminaire d'Alferi et Cadiot, où l'on peut lire : « couper, cadrer. [...] Comme au cinéma, où il faut "24 fois la vérité par seconde", dans 24 fois la même fenêtre et le même laps¹¹¹⁹. » Il s'agit d'une citation de Jean-Luc Godard, issue du *Petit Soldat* : « La photographie, c'est la vérité, et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde¹¹²⁰. » Cet énoncé vaut pour le cinéma analogique : le poète, lui, travaille avec le numérique, technique grâce à laquelle il peut lui-même déterminer le rythme de lecture, réglant le temps d'affichage des vers sur l'écran. Cependant, du fait du nom du genre, de l'écran noir, du rythme d'apparition, le parallèle de la « mécanique lyrique » des cinépoèmes avec le cinéma analogique reste valable.

¹¹¹⁵ Pierre Alferi et Olivier Cadiot, « La mécanique lyrique », art. cit., p. 3.

¹¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹¹¹⁸ Ce cinépoème se trouve sous le titre de « Blablabla » sur Vimeo, mais « Blabla » sur Ubuweb. Pierre Alferi, « Blablabla », numérique, 2001, 1 min 30 s, publié sur la chaîne Vimeo de l'auteur : <https://vimeo.com/40772435>, consulté le 10 octobre 2020, et https://ubu.com/film/alferi_blabla.html, consulté le 2 mars 2020.

¹¹¹⁹ Pierre Alferi et Olivier Cadiot, « La mécanique lyrique », art. cit., p. 14.

¹¹²⁰ Jean-Luc Godard, *Le Petit Soldat*, 35 mm, NB, sonore, France, Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1960 : 00:24:23-00:24:27.

Il s'agit désormais d'examiner les composants empruntés au médium filmique et les caractéristiques stylistiques des cinépoèmes qui mettent en œuvre une mécanique lyrique. Nous observerons les points suivants : la structure de la phrase, la mise en page, la typographie (choix de police et de couleurs) et la musique d'accompagnement des cinépoèmes. Pour cela, nous analyserons plusieurs cinépoèmes qui présentent des cas différents : « Blablabla », « Ne l'oublie pas », « Lapins du soir », « Atman » et « Elvin Jones¹¹²¹ ».

Dans ces cinépoèmes, chaque constellation de mots donne une strophe éphémère et les mots posés sur l'écran-page, comme sur une page imprimée, forment des vers. « Ne l'oublie pas » rappelle aussi la technique du cadavre exquis des surréalistes – écrire une phrase à plusieurs, en ajoutant tour à tour un élément, connaître seulement la classe grammaticale du mot qui précède



Figure XIX. Pierre Alferi, « Blablabla ». 00:23.

le mot à ajouter, mais sans connaître le contenu de ce qui a été écrit. Dans ces cinépoèmes, la structure de la phrase est également conservée, mais chaque fonction grammaticale est remplie par un nouveau mot ou expression, chaque phrase étant une variante des précédentes. Le même type de terminaison peut revenir, en donnant ainsi des rimes, souvent plates – comme dans « Blablabla » où les rimes soulignent ainsi dans leur sonorité le bavardage suggéré par le titre. L'apparition des mots « bla / bla / bla » sur l'écran-page commence à habiter l'espace et détermine la disposition des vers suivants. Le cinépoème se compose de trois séries de vers : en haut, un peu à gauche, un complément circonstanciel ; au milieu, centré, le syntagme « on te

¹¹²¹ À part « Blablabla », ils ont tous été publiés sur *Cinépoèmes et films parlants*, op. cit. et sont également disponibles en ligne : <https://ubu.com/film/alferi.html>, consulté le 5 avril 2020.

parle » ; en bas, un peu décalé vers la droite, un substantif qui indique de quoi on parle. Les compléments circonstanciels sont à chaque fois composés d'un substantif, ils indiquent des états d'âme et de corps négatifs (tels que la tristesse, la détresse, la peur, la sueur, l'hébétude) ou une situation qui comprend aussi une forme métaphorique de ces états (« dans la nuit », « dans le noir »). Les deux derniers compléments de phrase font en même temps référence à l'écran-page du poème qui est également noir, et à partir duquel les mots apparaissent, le poème fait ce qu'il dit, en s'adressant à nous. Du haut en bas on va d'une couleur bleu-violâtre vers du violet, et ce choix du bleuâtre rappelle le code couleur du cinéma muet, le bleu signifiant la nuit. Jusqu'à 0:19 seuls les compléments circonstanciels s'affichent, puis le deuxième vers de la séquence débutant par « on te parle » qui, à part un clignotement reste constamment sur l'écran-page, et à 0:21 le troisième vers s'affiche également. Le premier écran-page complet donne : « dans les pleurs / on te parle / emballage ». Le contraste entre le premier et le troisième vers est marqué, et cela produit un effet grotesque, renforcé par la disposition des vers, en haut pour le contenu émotionnel et en bas pour les sujets quotidiens – cette disposition est même didactique, ce qui ajoute un trait d'ironie. La syntaxe à son tour souligne le même contraste : au lieu d'avoir recours à la structure de complément d'objet indirect habituel, « parler de quelque chose », Alferi se sert d'une structure plus rarement employée, quand le verbe « parler » est transitif direct, et le déterminant est éliminé devant le substantif – le sujet de la discussion. Cet usage du verbe parler plutôt rare, soutenu et généralisant pour le sujet de conversation crée de l'humour avec la série de substantifs liés au quotidien : « emballage », « habillage », « bricolage », « jardinage », « recentrage », « nettoyage », « essorage ». Leur terminaison similaire les dote d'une rime plate, également à effet critique et humoristique. Malgré la fragmentation due à la structure sans préposition ni déterminant, des associations d'idées se créent entre les éléments successifs. En même temps, cette série de mots indiquant les sujets de conversation du « blabla », la série elle-même forme une masse de bruits sur l'écran du fait du changement rapide des mots. Cette masse de bruits est accompagnée de la bande sonore également composée de bruits de paroles indéchiffrables qui est mise en parallèle avec le rythme de l'apparition des vers. C'est le même rôle que la musique remplit en général dans les cinépoèmes. Ces apparitions rythment non seulement le texte, mais créent un effet de rythme dans l'image également par l'apparition des mots ou des phrases.

Un effet similaire se produit dans *Word Movie*, film de Paul Sharits que Pierre Alferi indique comme œuvre exemplaire pour lui lors de la composition de ses cinépoèmes¹¹²². Chez

¹¹²² Pierre Alferi, « Qu'est-ce qu'un cinépoème ? », art. cit., p. 20.

le cinéaste américain, les mots sur écran changent véritablement sous nos yeux, la vitesse et le rythme propres au film sont exploités. Le rythme dicte une lecture en vitesse qui nous laisse à peine le temps de nous rendre compte du poème en entier sur la page, il nous immerge plutôt dans la multitude des mots. Alferi nous laisse un peu plus de temps pourtant que Sharits. Chez ce dernier, l'effet de clignotement caractérise l'apparition des mots mêmes : chacun d'entre eux se forme autour d'une lettre fixe, inchangée pendant une série de quelques mots. Chaque mot apparaît isolé, mais leur défilé ultra-rapide laisse supposer qu'ils pourraient former une phrase, impossible à saisir. Dans les cinépoèmes d'Alferi, on n'a pas toujours la possibilité de relire l'ensemble des vers inchangés sur l'écran-page, on se concentre sur le nouvel élément qui surgit – par exemple, il se peut que sur huit vers deux changent rapidement, deux autres à une vitesse moyenne, et le reste plus lentement. Cette vitesse et cette prolifération des mots rappellent la masse d'informations procurée par les nouveaux médias. La quantité de texte peut changer au cours d'un cinépoème. Ainsi l'écran-page de « Ne l'oublie pas » se densifie-t-il avec l'avancement du poème (voir fig. XX-XXI). Par ailleurs, le titre qui est d'abord maintenu

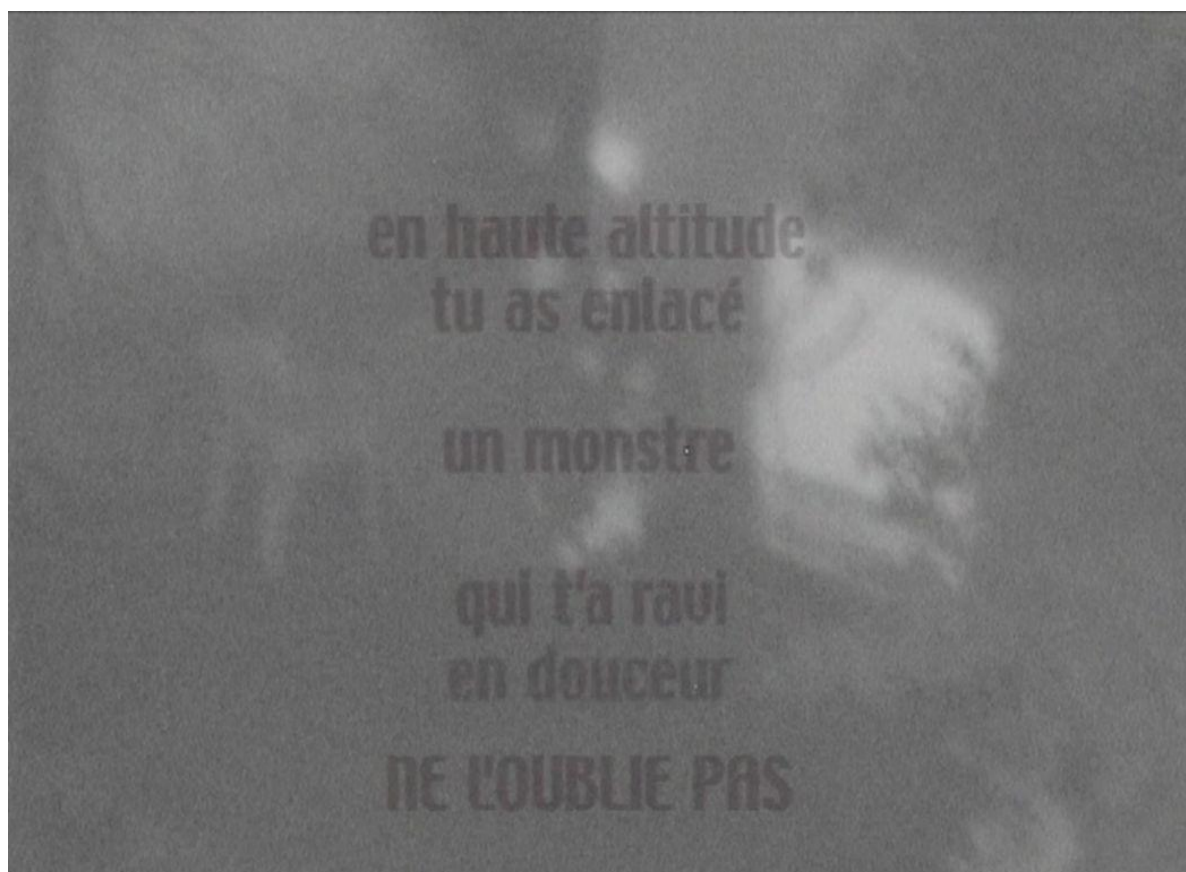


Figure XX. Pierre Alferi, « Ne l'oublie pas », 00:50.

comme premier vers de chaque strophe sur l'écran, s'estompe progressivement, et à partir de 0:45, pour le dernier vers de la strophe, la même expression se dessine, avec comme seule

différence des majuscules – sont-elles là pour souligner plus encore l’impératif ? Ou est-ce une manière de distinguer ce vers comme un écho ? Le cinépoème joue sur les tons de la couleur grise, et l’arrière-plan est constitué par une image en noir et blanc sur laquelle on peut distinguer une chaise et des taches de lumière dans l’ombre. Le degré de profondeur de ce gris change, et c’est ce qui fait ressortir davantage le vers du bas. Ce cinépoème formule des sentiments changeants et indéfinissables, tel l’arrière-plan de l’écran qui passe d’un degré de gris à un autre, permettant de visualiser l’apparition rythmée des vers et aussi l’instabilité, le changement de l’événement intérieur qui est décrit. « Ne l’oublie pas » constitue l’exemple même de la mécanique lyrique, car il est question de thèmes propres à la poésie lyrique (les émotions et la perception, ici notamment les remords et les impressions du monde qui nous entoure). La mécanique lyrique est mise en œuvre dans une machine à strophes, composée d’une structure fixe et de variables (ces derniers sont les verbes, substantifs, adjectifs et adverbes qui s’alternent

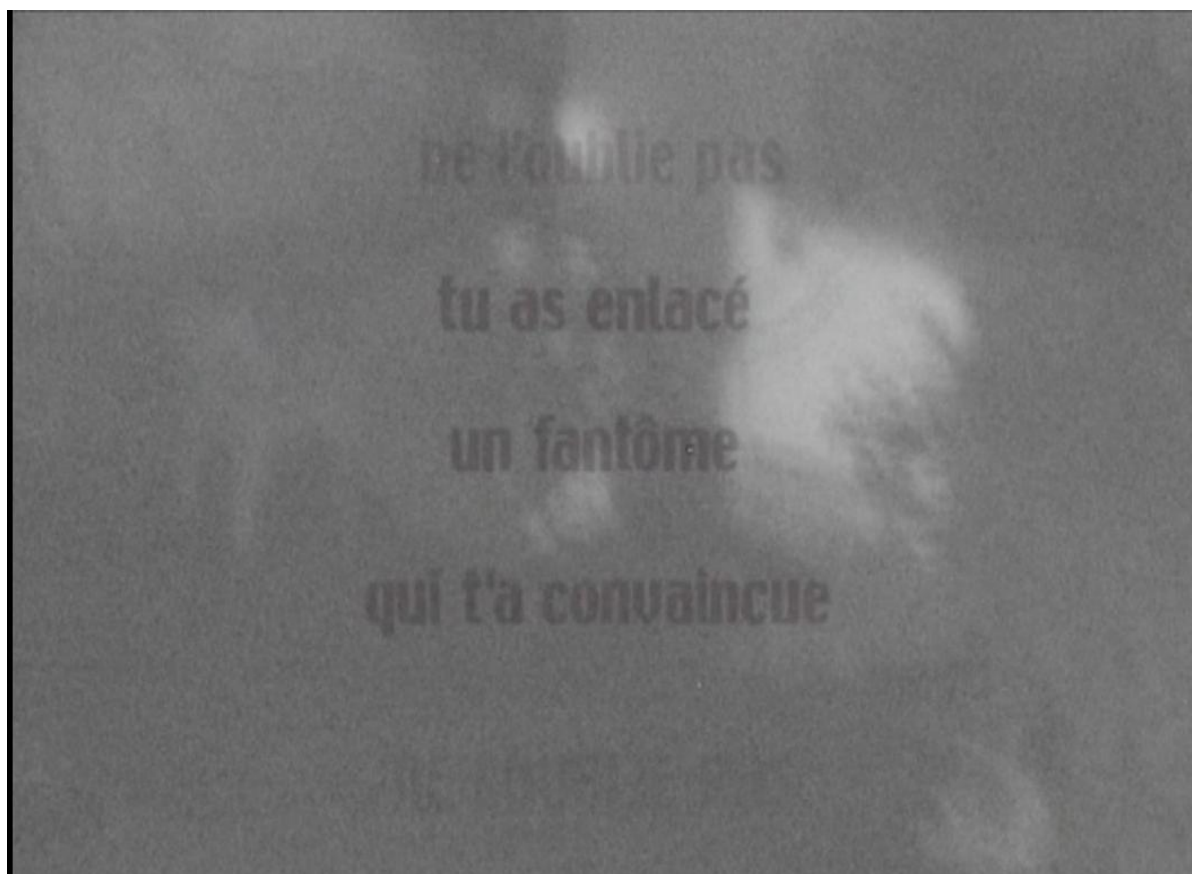


Figure XXI. Pierre Alferi, « Ne l’oublie pas », 02:43.

dans la structure préétablie). Bref, c’est une « machine à émouvoir¹¹²³ » comme le disent Olivier Cadiot et Pierre Alferi. Agnès Disson voit ce poème comme :

¹¹²³ Pierre Alferi et Olivier Cadiot, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 1, 1995, p. 14.

une horloge temporelle fait défiler des souvenirs sous forme d'une simple liste de phrases au passé, lettres blanches sur fond noir, inventaire minimal d'une mémoire imaginée dont le déploiement et l'effacement successifs sur l'écran renvoient à la combinatoire des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau¹¹²⁴.

La référence à Queneau me semble plus largement comprise dans la mécanique lyrique, mais l'image de l'horloge est très juste par rapport à « Ne l'oublie pas », étant donné le temps de lecture déterminé par le médium, et le thème de l'évocation du passé. Les vers disparaissant et apparaissant figurent le passage du temps, et certains d'entre eux nous avertissent de sa vitesse, car nous pouvons à peine les lire. La saisie de l'ensemble nous est ainsi rendue difficile. Le cinépoème rappelle l'importance de l'instant (chaque strophe résumant un moment où le sujet est touché par les personnes et les choses qui l'entourent) et de la mémoire (par l'injonction que formule l'énoncé : « Ne l'oublie pas »).

Les différents composants de la phrase (compléments de lieu et de temps, sujet, verbe, objet, phrase subordonnée, adverbe) changent selon des rythmes différents, certains plus vite, d'autres plus lentement. La phrase subordonnée est composée d'un verbe au passé composé dont l'objet est la deuxième personne du singulier, sous forme de pronom. L'accord alterne de vers en vers entre masculin et féminin, ce qui rend le sujet encore plus insaisissable et multiple.

L'écran-page tient du cinéma un autre trait : la couleur. Les poèmes d'Alferi jouent de couleurs différentes pour les mots, ce qui leur confère une force suggestive. Dans « Ne l'oublie pas », le gris marque l'oubli ; dans « Blablabla », le fond noir figure le noir dans lequel on parle (« dans le noir / on te parle »). L'écran-page chez Alferi peut être noir et blanc, mais il ne l'est pas uniquement. L'usage des couleurs, par leur force de suggestion, donne aux cinépoèmes une autre caractéristique formelle à exploiter, qui converge avec le sens du texte. Ainsi, « Lapins du soir » est un court cinépoème composé de lettres grises sur un fond noir : les mots apparaissent l'un après l'autre, accompagnés d'un bruit rythmique qui rappelle à la fois une machine à écrire et un fusil. Le poème utilise la métaphore d'« une pluie de balles de tennis » en parlant de la vue des animaux courant, et cette connotation s'ajoute aussi à la bande sonore¹¹²⁵. Il est question de la couleur grise des animaux dans le crépuscule. La couleur grise des lettres, le fond noir de l'écran (« gris dans le noir du pré ») en sont la représentation. De ce fait, l'écran-page de « Lapins du soir » forme également une image, celle de mots avançant par bonds, comme les lapins.

¹¹²⁴ Agnès Disson, « Façonner des minutes réelles », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, septembre 2005, p. 258.

¹¹²⁵ Ce poème existe sous forme de poème imprimé, paru dans le recueil *petit petit* (2002), repris dans le volume *divers chaos*, Paris, P.O.L, 2020, le poème figurant à la p. 64. Dans cette édition, au lieu de « une pluie de balles de tennis », il figure « sauf pluie de balles de tennis », qui est presque le contraire. Pourtant cela ne change pas beaucoup le poème parce que les connotations évoquées restent les mêmes.

« Atman » fait partie des rares cinépoèmes faisant usage de couleurs vives : sur un fond bleu foncé, des mots en rouge sont inscrits. Le titre signifie « souffle » en sanskrit. Et en effet, le cinépoème commence par une sorte d'exercice de respiration et conserve un caractère méditatif tout du long. Le poème vient des *Upanishad*, textes religieux, philosophiques et poétiques hindous¹¹²⁶, et selon Agnès Disson, le vocabulaire (« arc », « cible ») ainsi que la musique du sakuhachi (de Susumu Yokota) manifestent une influence japonaise¹¹²⁷.

Le rouge et le bleu, deux couleurs qu'on oppose conventionnellement comme le chaud et le froid, font allusion aussi, par la couleur du sang, au corps et à la vie, ainsi qu'au monde extérieur, comme à leurs entrelacements, comme l'est le souffle qui passe entre le dehors et le dedans. D'autres effets visuels du cinépoème appuient également le thème du poème : les vers, dès le premier (« tu respirez »), vibrent comme si le souffle les remuait, et restent longtemps affichés sur l'écran, environ 10-12 secondes chacun. Dans ce rythme méditatif, les vers apparaissent et disparaissent en fondu. Un son de cor les prolonge à chaque nouveau vers, lui-même étant un souffle. Cette musique est aussi rythmée selon les vibrations des vers, qui font répéter le vers sur l'écran-page. Comme le dit le vers « arc est le mot », le mot sert à atteindre la cible, parce qu'il est bandé, prêt à tirer. L'inversion, peu utilisée hors du langage poétique, met ce vers en relief, par un effet d'emphase. L'un des buts de la méditation est la concentration, et les vers sont justifiés au centre dans la page, qui se trouve être également le centre de l'attention. À la fin, la méditation s'avère efficace : le sujet est « débarrassé / de [s]on visage » ; plus loin il n'y a « plus une image » et « [s]on souffle fond // sur ce qui reste // ouvert ». Le sujet réussit à se détacher de son moi et son souffle circule librement, sans qu'il vise plus quoi que ce soit. C'est ainsi que le cinépoème se termine sur le mot « ouvert ».

Comme nous l'avons vu, Alferi rejette vivement l'usage de la parole et des images illustratives dans les cinépoèmes, deux éléments qui auraient pu porter eux aussi une caractéristique cinématographique. Il le fait en faveur d'une source plus ancienne, le cinéma muet, et crée des poèmes en intertitres continus. Cette attirance pour le cinéma muet justifie également son choix d'avoir recours à la musique. Cet élément pourrait avoir un attrait similaire aux belles images, mais la musique accompagne véritablement le poème, confère un caractère cinématographique à l'écran-page par la réapparition continue, et en souligne le rythme.

L'écran-page est également modulé par la typographie. Dans les cinépoèmes, ainsi que dans les vidéopoèmes, la typographie est variée : elle peut rappeler les polices répandues dans les logiciels de traitement de texte. C'est le cas chez Game ou dans « Yodel », d'Alferi. À plusieurs

¹¹²⁶ Le cahier d'accompagnement du DVD précise qu'il s'agit de *Svetasvatara Upanishad*, IV. 6.

¹¹²⁷ Agnès Disson, « Façonner des minutes réelles », art. cit., p. 259.



Figure XXII. Pierre Alferi, « Rossignol manuel 1 », 00:22.

reprises en revanche, les polices des cinépoèmes d'Alferi s'affranchissent de ces normes : la police de « Blablabla » évoque la bande dessinée, et les deux premiers cinépoèmes de la série *Rossignol manuel* déjouent le dispositif du logiciel de montage par l'usage de mots et d'expressions écrits à la main, disposés sur l'écran-page (voir fig. XXII). La question se pose malgré tout de savoir si le poète les a écrits lui-même ou bien il s'agit d'une police déjà existante, dans un logiciel de montage. L'auteur me l'a précisé : il a travaillé « à la main sur PhotoShop, avec le stylo d'une palette graphique¹¹²⁸ ». Cette combinaison de l'écriture manuscrite et de l'écriture à l'ordinateur ajoute à l'ironie caractéristique des cinépoèmes. Ici, il s'agit de celle de l'opposition entre la technologie et une manière de plus en plus archaïque, qui se conjugue avec le sujet du poème. Ce dernier évoque en effet la représentation romantique du poète en oiseau – que ce soit l'aigle, le pélican ou l'albatros – ce qui rend ce cinépoème métopoétique. (L'allusion au rossignol apparaît dans un autre texte d'Alferi, en réaction à un poème d'Emmanuel Hocquard sur un rossignol insupportable chantant à sa fenêtre¹¹²⁹.)

¹¹²⁸ Pierre Alferi me donne cette information dans un e-mail du 17 janvier 2021.

¹¹²⁹ Pierre Alferi, « Le rossignol d'Emmanuel », in *Brefs*, Paris, P.O.L., 2016, p. 78-88.

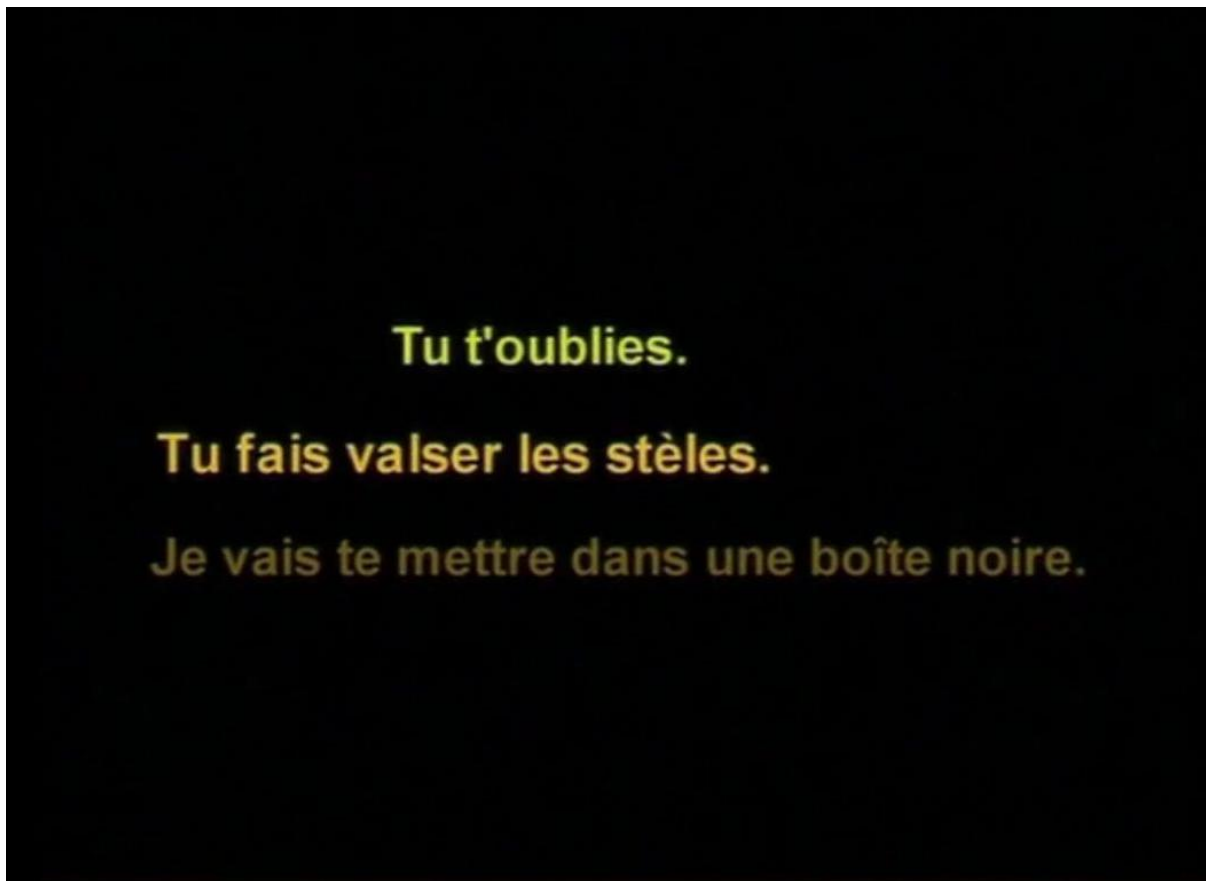


Figure XXIII. Pierre Alferi, « Elvin Jones », 01:20.

« Elvin Jones » est un cas typique, dans lequel la force performative du cinépoème est exploitée par le sujet. Le cahier du DVD présente « Elvin Jones » comme un cinépoème sur le batteur de jazz qui « suit sans effort plusieurs lignes déphasées¹¹³⁰ ». La musique électronique très dynamique de Rodolphe Burger reprend cette énergie. La description continue ainsi : « La première série d'affirmations s'adresse à cette puissance. Une deuxième, plus lente et plus sombre, veut lui résister. Une troisième, plus rapide et plus lumineuse, renchérit sur la première et l'emporte¹¹³¹. » L'admiration vouée au batteur raconte la relation à l'œuvre d'art et à l'œuvre de manière plus générale, et le/la lecteur-riche peut aisément le transposer sur le lien entre poète et poème. Cette relation, comme Agnès Disson l'interprète, peut être aussi vue comme « un corps à corps que l'on suppose amoureux¹¹³² » ; Gaëlle Théval la considère de même comme un « combat amoureux¹¹³³ ». Nous pouvons avoir une telle impression, mais d'autres

¹¹³⁰ Pierre Alferi, *Cinépoèmes et films parlants*, [cahier], Aubervilliers, Les laboratoires d'Aubervilliers, 2003, p. 34.

¹¹³¹ *Ibid.*

¹¹³² Agnès Disson, « Façonner des minutes réelles », art. cit., p. 259.

¹¹³³ Gaëlle Théval, « Le rossignol mécanique de Pierre Alferi (à propos des cinépoèmes) » [article à paraître, mis à ma disposition par l'autrice], p. (11).

interprétations sont également possibles. Éric Trudel voit « dans [ce] dialogue entre un "je" et un "tu", un échange dans lequel Alferi, l'enfant, s'adresse à tour à tour à la poésie, et au monstre dévastateur qui y est à l'œuvre déjà¹¹³⁴ ». Ma lecture va dans le sens de cette dernière interprétation : ce combat est celui entre le créateur et l'œuvre. Il se tisse une métaphore de lutte contre une force qui est en fin de compte créatrice, la passion amoureuse est celle du poète, envers le poème en train d'être créé.

Sur la plateforme d'archives littéraires, artistiques et cinématographiques *Ubuweb.com* où certains cinépoèmes se trouvent, les transcriptions distinguent trois voix dans le cas d'« Elvin Jones ». Nous pouvons en effet lire ce texte de plusieurs façons, comme trois voix, ou bien comme d'abord la description d'un acte, ensuite la réaction de la voix qui l'a décrit, et puis encore une affirmation par rapport à ce qui est vu. Les trois étapes ou les trois voix sont également distinguées par le choix de couleurs. La présentation du cinépoème (fig. XXIII) identifie ces suites de textes comme trois rythmes que le batteur du titre chercherait à accorder, sans y parvenir. En effet, la polyrythmie est une caractéristique essentielle de la technique d'Elvin Jones¹¹³⁵. Comme dans « Ne l'oublie pas », la structure grammaticale des énoncés est stable : les trois voix se composent chacune d'un type d'énoncé similaire, avec quelques variations. La première et la troisième série se composent de sujet, verbe et objet, l'objet de la deuxième est toujours une deuxième personne pronominale. La première décrit une action de cet agent, qui est souvent destructrice (« Tu concasses le minéral. », et qui parfois s'approche de la force d'un héros (« Tu divises les atomes. / Tu fais valser les stèles. »)). La deuxième série de phrases est prononcée à la première personne, son objet est le « tu » que le « je » dirige, souvent sous forme de menaces : « Je vais te faire descendre. / ... / Je vais te profaner. » Dans la troisième suite de phrases, en jaune plus clair, la voix décrivant les actions de la deuxième personne revient. Le « tu » est encore destructeur et autodestructeur, mais à la fin, il se « reconstitu[e] ». Chacune des voix atteint finalement un point de construction : « Tu ranimes. » ; « Je vais te mettre en accès libre. » ; « Tu te reconstitues ». Ces phrases donnent l'impression d'être à la fois des ordres et l'affirmation de ces ordres disant que telle action a eu lieu. Leur apparition abrupte souligne le caractère performatif qu'ils suggèrent.

Des effets de répétition se présentent également dans la sonorité comme l'allitération : « grattes les gravats », ou la rime riche, parfois interne : « Tu te tues. / Tu te reconstitues. ».

¹¹³⁴ Éric Trudel, « Poems and Monsters: Pierre Alferi's "Cinépoésie" », *SubStance*, vol. 39, *op. cit.*, p. 48 : in this dialog between a « je » and a « tu » we are witnessing an exchange where Pierre Alferi, the child, is addressing in turn poetry, and the cataclysmic monster already at work within it. »

¹¹³⁵ Patrick Villanueva, « Jazz et mode : une renaissance ? », *Musurgia*, vol. 4, n° 3, « La modalité revisitée », 1997, p. 141.

Les poèmes du DVD *Cinépôèmes et films parlants*, ne se présentent pas dans le livret d'accompagnement, sous une forme qui renverrait à l'image de l'écran-page : les énoncés sont juxtaposés et regroupés par séries selon leur place sur l'écran. Le livret donne le matériau que le cinépôème va activer. Ce que nous avons identifié comme des vers est qualifié de « titre ». C'est donc l'écran qui prend l'aspect de la page, et sur laquelle se composent les strophes du poème, qui sont multipliées et actualisées tour à tour selon sa combinatoire.

En somme, nous pouvons constater que chaque cinépôème est fondé sur une trouvaille qui le différencie des autres, et exploite cette idée en fonction de son sujet. L'esthétique minimale réussit également à éviter le superflu : la mise en page, les couleurs, les sons, les répétitions entrent dans le fonctionnement du système interne, et les ressemblances comme dans la mécanique de « Ne l'oublie pas » et de « Blablabla », n'empêchent pas l'originalité de chacun des morceaux. Leurs effets performatifs et mécaniques construisent une forme proprement poétique, dont le fondement est le médium filmique.

2.2 Le « devenir-écran » du texte

Dans son article sur cinéma et littérature, Nancy Murzilli souligne que très souvent dans les œuvres littéraires, le cinéma apparaît « in absentia » en une « projection intime¹¹³⁶ ». C'est une propriété commune au texte poétique que de produire dans l'esprit de celui qui le lit des images. Cette propriété soutient l'analogie établie par certains auteurs entre le poème sur la page et un écran de cinéma. Nous l'avons constaté, sur des modes différents, chez Caroline Dubois et chez Liliane Giraudon. *Flip-Book* de Jérôme Game cherche à produire le même effet, par des *ekphrasis* de films ou d'expériences de spectateur qui tiennent sur une seule page, mais qui ne cherchent cependant pas à imiter la forme d'un écran par des blocs de texte. Plus récemment, d'autres livres de Game jouent avec le dispositif de la photographie, comme *Album photo*, qui contient des textes évoquant la forme d'une photo faite par un téléphone. Ce livre se place à la fois dans la continuité de *Développements*, car c'est aussi le catalogue d'une exposition de textes (d'une exposition dont les « images » exposées sont des textes de forme rectangulaire), et de *Flip-Book*, ouvrage retranscrivant des expériences de cinéma. Ce dernier, comme *Album photo*, porte un titre désignant un type de cahier avec des images, alors qu'aucun des deux ne contient d'images visuelles. On pourrait légitimement considérer, comme Mathias Kusnierz, que les œuvres de Jérôme Game deviennent au cours du temps, de moins en moins

¹¹³⁶ Nancy Murzilli, « Quand la littérature compose avec le cinéma », art. cit., p. 296.

cinéphiles, et s'intéressent de plus en plus aux médiums¹¹³⁷. Mais cela me semble une apparence donnée par ses deux derniers livres : le cinéma n'est pas davantage présent dans les premiers livres de l'auteur : par exemple *ça tire* (2008) porte autant au médium que les suivants ; le livret *tout un travail* (2003) ne parle pas du tout de cinéma. *Sans palmes et sans tuba* (2007) est la première publication se situant dans l'esprit de *Flip-Book*. L'évolution se passe ailleurs. Jérôme Game a publié des livres plus ou moins cinéphiles, mais travaille aussi de manière générale sur la sortie du livre et le retour au livre dans la littérature, que ce soit par le cinéma, par l'exposition ou par des écritures influencées par les réseaux sociaux. Son écriture, dans le dernier livre est autant travaillée par le médium filmique que dans *Flip-Book*, mais comme nous le verrons, il devient encore plus conscient de cet usage. L'enjeu pour Game se trouve dès le départ dans le jeu avec des dispositifs et des médiums, mais qui le reconduit toujours au livre. Les stratégies des auteurs sont différentes ici. Pierre Alferi n'hésite pas à reprendre l'extrait de rêverie spectaculaire des *Chercheuses d'or de 1935* (1934) de Busby Berkeley et à se l'approprier dans ses cinépoèmes, ou encore à accompagner ses livres de photos et de dessins. Jérôme Game pour sa part, dans le vidéopoème « La Fille du Far West » remplace l'image cinématographique par un texte inscrit sur la page-écran. Le texte vaut pour l'image : des traits formels comme le fond noir de la page et la disposition en carrés et en rectangles l'indiquent, sur le même principe analogique que chez Caroline Dubois.

Dans l'ensemble de ses vidéopoèmes, le poète vise à une esthétique du banal, en utilisant des images neutres, parfois évocatrices, mais qui constituent dans l'ensemble un contraste avec les éléments d'un romanesque cinématographique figurant dans certains textes publiés par ailleurs. Ses récits cinématographiques relèvent de la fiction, et le poète se contente de leur évocation par la parole, sans jamais montrer des images.

Dans son livre écrit au cours de sa résidence au Musée du Mac/Val, *Sous influence*, Jérôme Game théorise le rapport de l'écrivain à l'art :

Qu'est-ce qu'une écriture sous influence de l'art, affectée par ce qu'elle n'est pas *a priori* (une installation, une projection, un volume, une image, une surface, un objet, un dispositif sonore, un espace, une manutention), et dont les moyens fuient, fondent, et se reforment aux frontières, sur les bords qu'elle partage avec toutes ces pratiques par la grâce du dispositif muséal ? Et qu'en est-il au musée, précisément, comme lieu d'une telle écriture¹¹³⁸ ?

¹¹³⁷ Mathias Kusnierz, « L'acinéma de poésie. De quelques transactions entre texte et image animée dans l'œuvre de Jérôme Game », p. (1). [texte mis à ma disposition par Jérôme Game, à paraître] in Ludovic Curtade et Guillaume Soulez, *Littérature et cinéma. La culture visuelle en partage*, Berne, Berlin, Oxford, Peter Lang, [à paraître].

¹¹³⁸ Jérôme Game, *Sous influence*, *op. cit.*, p. 6.

Le poète explique le développement de cette influence qui, pour lui, prend la forme d'œuvres processuelles qu'il décrit avec le concept deleuzien du devenir : « comme des œuvres se font processuelles, fluides et incertaines, passent les unes dans les autres jusqu'à assembler de ces nuages où les devenirs se forment : devenir-installation, devenir-archive, devenir-écran, devenir-espace, devenir-corps, et dans lesquels l'écriture est prise¹¹³⁹ ».

Outre les vidéopoèmes, les livres de Jérôme Game cités ci-dessus présentent des « pages-écrans » qui, pour l'auteur, sont des « devenirs-écran ». Un « devenir-écran » se réalise par l'accord de la mise en page en forme d'écran, du sujet qui implique des écrans (ou des photographies, ou des films) et du style dans lequel les techniques de prise de vue sont en quelque sorte adaptées. Les trois titres cités plus haut font explicitement allusion d'abord à une forme pré-cinématographique (*Flip-Book*), ensuite à la fabrication des photos et du film (*Développements*) et enfin à des collections d'images (*Album photo*).

Le concept deleuzo-guattarien du devenir a été discuté à propos des livres de Caroline Dubois, ainsi que celui de la ligne de fuite. Ils sont importants pour l'œuvre de Jérôme Game. Le devenir et la fuite sont rendus visibles dans la syntaxe. L'espace intermédiaire cherché par Game se présente dans les glissements syntaxiques des phrases, un trait de style qui devient de plus en plus propre à Game : « Elle est toute seule dans l'appartement parquet. Elle téléphone lumière. Elle change de pièce marron foncé¹¹⁴⁰. » Dans les trois phrases, les substantifs indiquent une fonction autre que les fonctions de sujet et d'objet habituelles, et sans la préposition qui les aurait intégrés dans des structures de compléments. « Le ciel a mangé presque toute l'image est pleine de nuages plats flottant dans le bleu pâle¹¹⁴¹. » Par cette syntaxe glissante et cette écriture imagée, ces textes réalisent une écriture filmique. Comme le poète le formule dans un entretien, devant certains films, il a eu « l'impression d'apprendre à écrire à nouveau¹¹⁴² ».

La mise en page de *Flip-Book* est moins explicite encore : les textes se composent de plusieurs paragraphes, séparés par un blanc. La forme carrée de la page ressemble à des images de cinéma. La même écriture se prolonge dans *Album photo* : « En plein contre-jour, on voit la fenêtre du ferry-boat est énorme en biais, suréclairée de ciel azur avec la mer emplissent l'image au centre, repoussant le crâne des passagers sur les bords, en ombres chinoises¹¹⁴³. »

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁴⁰ Jérôme Game, *Flip-Book*, Bordeaux, L'Attente, 2007, n. p.

¹¹⁴¹ Jérôme Game, *Développements*, Paris, Manucius, 2015, p. 13.

¹¹⁴² Nathalie Wourm, « Jérôme Game », in *Poètes français du 21e siècle. Entretiens, op. cit.*, p. 122.

¹¹⁴³ Jérôme Game, *Album photo*, Bordeaux, L'Attente, 2020, p. 29.

Parmi les vidéopoèmes de Jérôme Game, « La Fille du Far West » est l'exemple le plus caractéristique de l'écran-page ; également en dialogue avec l'œuvre d'art plastique intitulée *Paramour* de Jean-Luc Verna. Le travail de Jérôme Game existe sous une forme double, un cinépoème numérique et un livre – que l'artiste signe avec lui, dans la collection « fictions » du musée d'art contemporain du Mac/Val, réunissant « des textes commandés à des écrivains, [pour] offri[r] un autre regard sur les artistes [qui y sont] exposés¹¹⁴⁴ ». Jérôme Game, en résidence au Mac/Val a dû composer un texte en dialogue avec une œuvre. Il a choisi celle de Verna, et comme le contenu et la structure du texte le suggèrent, c'est après avoir composé le livre qu'il a mis au point le vidéopoème. Le livre nous renseigne sur l'œuvre qui déclenche le travail du poète : un disque en bois de 6 mètres de diamètre, représentant le logo du studio Paramount, entouré de globes lumineux. Ce studio américain a inspiré l'artiste, et le poète à la fois s'appuie sur l'œuvre de Verna et remonte jusqu'à ses sources, l'histoire de Paramount. Par sa simplicité formelle, l'œuvre *Paramour* fait la critique de l'appareillage technique du cinéma, et résume son histoire dans la reproduction du logo, éclairé par des luminaires. Cette posture est en même temps critique et également joueuse et amatrice du cinéma hollywoodien comme le titre le suggère, avec le choix de l'un des plus anciens studios toujours en activité.

En ce qui concerne les œuvres de Jérôme Game, la cinéphilie est évidente, avec une préférence particulière pour le cinéma américain. Celle-ci trouve à s'exprimer dans *La Fille du Far West*, livre dans lequel Game se livre à un inventaire de films, complété par des informations sur la fabrication, et d'une liste de personnes ayant travaillé dans les films Paramount. Les deux versions de *La Fille du Far West* ont une structure similaire, même si le vidéopoème se compose de plus d'éléments. Mon analyse concernera principalement cette version de l'œuvre. Le vidéopoème se divise en douze unités qui de manières différentes présentent ou sont en rapport avec le studio Paramount et qui évoquent le médium filmique et le cinéma grand public.

Au début, un écran blanc apparaît sur un fond noir, écran dans l'écran, et le titre de l'œuvre s'affiche. Ce titre est l'une des premières adaptations cinématographiques de l'opéra homonyme de Puccini, par Cecil B. DeMille. Des éléments narratifs, des noms de personnages et d'acteurs et d'actrices rappellent les récits de cinéma, ce qui nourrit un imaginaire romanesque, caractéristique de l'écriture de Jérôme Game.

¹¹⁴⁴ La quatrième de couverture de *La Fille du Far West* (op. cit.).

Comme dans son livre suivant, *DQ/HK*, l'auteur cherche des points d'approche pour donner

Avec par ordre d'apparition à l'écran :

La Fille du Far West (Cecil B. DeMille, 1915), *Le Mari de l'Indienne* (Cecil B. DeMille, 1918), *Le Cheik* (George Melford, 1921), *Les Dix Commandements* (Cecil B. DeMille, 1923), *Peter Pan* (Herbert Brenon, 1924), *Shanghai Express* (Josef von Sternberg, 1932), *Cléopâtre* (Cecil B. DeMille, 1934), *L'Impératrice rouge* (Josef von Sternberg, 1934), *Les Trois Lanciers du Bengale* (Henry Hathaway, 1935), *En route vers Singapour* (Victor Schertzinger, 1940), *Le Mystère du château maudit* (George Marshall, 1940), *Nuits birmanes* (Louis King, 1940), *Les Tuniques*

Figure XXIV. Jérôme Game, « La Fille du Far West », 00:30.

une description et des indications évocatrices de son objet. Il s'agit de données diverses. Certaines rappellent la fabrication, elles peuvent être vues comme métatextuelles, par exemple la localisation du studio, la fiche technique des films ou le nom des acteurs et actrices. D'autres évoquent un univers fictionnel, comme les résumés d'intrigues ou les noms de personnages. Dans le « star system » hollywoodien, en vérité les deux se rejoignent : chaque évocation d'acteur ou d'actrice fait vivre un romanesque, un fantasme de cinéma que le nom évoque dans la mémoire collective, et que le nom d'Hollywood emblématise. Une tension productive se crée ainsi entre les données parce qu'à la fois elles nous encomrent et en même temps elles nous font rêver par leurs connotations. Parmi les bribes de récits, par deux fois des questions d'ordre métatextuel s'affichent en jaune : « Ici qu'est-ce qu'on voit ? » ; « On est où là ? ». Elles produisent un effet de distanciation, et construisent ainsi le récit propre du vidéopoème qui nous fait parcourir l'histoire du studio, histoire à laquelle les grands titres de la page Wikipédia de Paramount s'ajoutent également. En dehors des allusions par les récits et les acteurs du milieu du cinéma hollywoodien, dans « La Fille du Far West », plusieurs techniques de montage évoquent le cinéma.

Le début prend pour modèle le défilement des génériques de fin¹¹⁴⁵, et évoque le studio par une accumulation de titres de films (Fig. XXIV). Cette partie du vidéopoème est introduite par la phrase : « Avec par ordre d'apparition à l'écran : » qui fait référence à l'ordre chronologique des films réalisés dans ce studio jusqu'au moment de la création du projet de Jérôme Game, en 2013 (de 00:16 à 1:50), et produit un jeu, car l'« ordre d'apparition » vaut à la fois pour les titres sur l'écran du vidéopoème et pour l'écran des salles de cinéma. Par une sorte de devenir-archive, l'œuvre présente l'histoire du studio dont le premier film est *La Fille du Far West* (*The Girl of the Golden West*, 1915) de Cecil B. DeMille, qui est aussi le réalisateur le plus important du studio à l'époque du muet et de l'âge classique d'Hollywood. Le défilement est suivi par

On voit Jules Furthman au scénario, Karl Hajos à la musique, Lee Garmes à la photo. Anne Bauchens au montage, Travis Banton aux costumes, Western Recording au son (Mono). On voit Claudette Colbert (Cléopâtre) Warren William (Jules César) Henry Wilcoxon (Marc Antoine) Ian Keith (Octave) John Carradine (Un officier romain) David Niven (Un esclave) Jeff Mollie (Un jeune patricien) Gary Cooper (le Légionnaire Tom Brown) Marlene Dietrich (Amy Jolly) Douglass Dumbrille (Mohammed Khan) J. Carrol Naish (le grand vizir) Mischa Auer (un prisonnier) Leonid Kinskey (un charmeur de serpent) Barbara Stanwyck (Mollie Mohanan) Joel McCrea (Jeff - Bucko - Butler) Russell Hicks (le sergent) Noble Johnson (l'indien tirant sur le piano) Ray Mala (l'indien au cigare) Nestor Paiva (un conducteur de train) George Regas (l'indien écoutant le télégraphe) Anna May Wong (Lan Ying Lin) Charles Bickford (Otto Hartman) Paulita Arvizu (une danseuse, non créditée) Carmen Bailey (une danseuse, non créditée) Agostino Borgato (un gitan, non crédité) Marie Burton (une fille, non créditée) Wong Chung

Figure XXV. Jérôme Game, « La Fille du Far West », 02:10.

l'une des questions rappelant la position de spectateur : « Ici qu'est-ce qu'on voit ? ». Des phrases indiquant le nom et le travail des personnes qui ont contribué à la fabrication des films en question (« On voit Jules Furthman au scénario, Karl Hajos à la musique¹¹⁴⁶ », voir fig. XXV) y répondent, en s'inscrivant progressivement sur les informations à l'arrière-plan, qui sont des noms d'acteurs et et leur rôle. Le texte sur fond noir est flou, mais nous y distinguons la même structure. Ces images dévoilent le fonctionnement par palimpseste du vidéopoème : l'histoire et les acteurs du studio apparaissent en superposition, dans des strates différentes,

¹¹⁴⁵ Comme le note aussi Catherine Soulier dans son article « Une poésie "sous influence" ? (ou quand la poésie fait son cinéma) », *Recherches & Travaux*, n° 84, 2014, p. 156, et mis en ligne le 1 avril 2016 : <http://recherchestravaux.revues.org/687>, consulté le 7 novembre 2020.

¹¹⁴⁶ Jérôme Game, *La Fille du Far West*, op. cit., n. p.

mais liées ensemble. Les films ne sont pas toujours faciles à reconnaître, car ce ne sont pas nécessairement les participant-es les plus connu-es qui sont cités, voire souvent les acteurs et actrices de rôles mineurs ont leur place dans ces énumérations. Après une recherche nous identifions plusieurs longs métrages de Cecil B. DeMille comme *Cléopâtre* (1934), *Pacific Express* (1938) ou *Les Dix Commandements* (1923 et 1954h), et *Morocco* (1930) de Josef von Sternberg (en français, le film s'intitule *Cœurs brûlés* mais Game le cite par son titre original) auquel la première phrase fait référence. Par la suite, quelques résumés d'intrigues s'affichent sur l'écran, films produits par Paramount, qui s'écrivent progressivement, à la manière d'un traitement de texte. Dans un premier temps, par une saturation, la présence de ces données nous noie véritablement dans une masse d'informations ; cependant, les titres et les noms sont aussi dotés d'une force évocatrice. Ainsi, cette archive en mouvement nous renvoie à l'imaginaire cinématographique, et les intrigues possèdent éminemment cette capacité. Jérôme Game parle de l'imaginaire nourri par le texte, typique de son écriture, comme le « devenir-écran » du texte dont il sera question un peu plus loin. Le défilement à la manière d'un générique et les effets de fondu sont les plus fréquents parmi les techniques de montage vidéo rappelant leurs équivalents filmiques, mais le vidéopoème zoome aussi parfois sur des mots. D'autres traits comme certaines typographies évoquent plus clairement l'esthétique du numérique, à laquelle l'expression de vidéopoème fait allusion selon l'auteur.



Figure XXVI. Jérôme Game, « La Fille du Far West », 06:13.

Pour montrer les différentes facettes du studio et se livrer ainsi à une généalogie multiforme, le poète collectionne et réarrange des informations différentes décrivant son sujet d'étude, sur un écran-page. L'un des écrans-pages est dédié aux acteurs, actrices et personnages de cinéma connus (de Mary Pickford à Leonardo Di Caprio en passant par Betty Boop), le suivant (fig. XXVI) réunit des genres et des éléments d'intrigues ou personnages liés à un genre ou issus d'un récit souvent mis en scène (« Robin des Bois »). Un écran-page ultérieur résume les trajectoires en alternance d'un acteur et d'une actrice sans donner leur nom. Cette séquence fait apparaître le texte mot après mot, gardant toujours un seul mot au milieu de l'écran où notre attention se concentre, à la manière de *Word Movie* de Paul Sharits cité plus haut. Les mots qui apparaissent par un clignotement nous obligent à les lire selon la vitesse dictée par le vidéopoème, dans un espace neutralisé de l'écran-page. L'effet d'écran est doublement présent, car l'écran continue à être indéniablement un écran qui change, mais aussi à cause des mots qui se remplacent l'un l'autre comme les suites d'images d'une pellicule.

L'écran-page de Jérôme Game cache autant qu'il montre. À de nombreuses reprises, les mots nous transmettent ce qu'on doit voir, comme l'exemple de l'écran-page réunissant les noms de genres cinématographiques l'illustre. Le résumé de *Blue Velvet* (1986) de David Lynch se trouve dans une situation similaire, les indications textuelles visent nos souvenirs ou notre imagination. Le film est présenté en anglais, et le texte correspond à une présentation d'une phrase très fréquente sur Internet à propos du film (« After finding a severed human ear in a field, a young man soon discovers a sinister underworld lying just beneath his idyllic suburban home town¹¹⁴⁷. ») et à une description dans une base de données de cinéma états-unienne, IMDb¹¹⁴⁸.

On le constate donc : ce vidéopoème de Jérôme Game est majoritairement constitué par une collecte d'informations, qui sont ensuite ordonnées et dirigées par les questions et les commentaires métatextuels tels que « On voit ». L'intégration d'un récit plus développé a pour effet de nous plonger un temps dans l'imaginaire au milieu de l'accumulation de données, et le fait que Game se serve de la langue anglaise nous situe de plain-pied dans le monde du cinéma américain, représenté par le film de David Lynch.

Par ailleurs, le lien de *Blue Velvet* au studio Paramount est assez ténu (Paramount est le distributeur canadien des films de De Laurentiis Entertainment Group qui a produit le film) ;

¹¹⁴⁷ Chez Game, la phrase apparaît à deux écrans-pages.

¹¹⁴⁸ IMDb, box-office de *Blue Velvet* (*Blue Velvet*, 35 mm, couleur, sonore, États-Unis, De Laurentiis Entertainment Group, 1986) de David Lynch : https://www.imdb.com/title/tt0090756/?ref=nm_sr_srg_0, consulté le 4 novembre 2020.

par cette référence cependant Jérôme Game marque un intérêt personnel pour le cinéma indépendant américain. La langue anglaise rappelle le contexte linguistique du cinéma dont il était toujours question en français dans ce vidéopoème. L'anglais attire l'attention sur l'immersion de l'auteur dans cette langue comme d'autres de ses œuvres le montrent également. Dans l'un de ses vidéopoèmes, « je gagne du terrain je renchéris je », il réfléchit sur la question d'être entre plusieurs langues et sur l'expérience de la difficulté et du naturel dans une langue étrangère.

Contrairement aux vidéopoèmes de *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*, « La Fille du Far West » n'a pas de bande-son, ce qui peut référer au muet et aux débuts du cinéma, mais qui résulte dans le primat du texte et de l'image sur la voix, celle-ci étant pourtant très caractéristique des autres vidéopoèmes de l'auteur. Ce contraste souligne le rapport que Jérôme Game maintient avec la page et la forme du livre. Ce vidéopoème est en effet celui qui existe sous la double forme de vidéopoème et de livre – ouvrage transposant et adaptant la forme et le contenu de la première version en livre. Les autres vidéopoèmes, comme nous le verrons, sont plus en lien avec le travail de performeur de Game, puisque la voix gagne sur l'écrit, et qu'elle ne s'approprie pas ni n'unifie les textes divers que les œuvres rassemblent.

En effet, le cinépoème « La Fille du Far West » de Jérôme Game produit des écrans-pages. Mais ceux-ci diffèrent de leur mise en œuvre dans les cinépoèmes, car certains sont plus proches de l'usage du texte au cinéma que sur une page de poésie. Les techniques de montage construisent des écrans-pages plus flexibles : le défilement les rallonge, les surimpressions et les zooms les rendent plus souples. Les écrans-pages emplis de texte, faisant écran à une image possible sont très caractéristiques de ce travail, et dans leur forme se rapprochent de la page-écran vue dans la poésie de Caroline Dubois. Ces écrans-pages très semblables à ceux des livres, arrivent à mettre en œuvre des « devenir-écran » qui deviennent véritablement écrans, en s'annulant progressivement, au fur et à mesure du déroulement du texte.

2.3 Le cinépoème en cut-up

Bien qu'il réutilise de nombreux textes existants, « La Fille du Far West » de Jérôme Game pose tout sur un écran qui, malgré une certaine hétérogénéité, est également unificateur. Le sujet principal du studio Paramount tient ensemble les éléments divers. À l'inverse, le cinépoème « Er » (2008) d'Alferi garde visible la source des unités textuelles. Il réalise ce qu'on pourrait appeler un cinépoème en *cut-up* où les mots « découpés » sont visibles dans leur contexte initial à l'intérieur d'une image. Dans « Er », Alferi réunit des mots qui existent « en liberté » dans la ville, affichés sur des panneaux, inscrits sur des murs – à l'aide d'un appareil

photo. Cette œuvre d'ailleurs montre beaucoup de parentés avec « Sign Language » (1985) de Tom Konyves à la différence que le vidéaste filme les inscriptions (à Toronto), tandis qu'Alferi les prend en photo, et les assemble ensuite, avec un accompagnement musical. Cet exemple, étant finalement un diaporama, relève du cinéma élargi selon Jonas Mekas, cité plus haut¹¹⁴⁹. L'impression cinématographique est créée par la technique du fondu enchaîné qui lie certaines images et par l'usage de la musique donnant une continuité à l'ensemble. Le parcours du poète dans la ville compose des phrases, qui sont comme des augures sur des dangers et des bonheurs, mais avec une touche d'ironie. (Son parcours rappelle celui d'Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry dans *Le Commanditaire*.) L'humour provient souvent aussi de la source du mot, et des connotations qu'elle évoque : l'expression « histoire esthétique » est figurée par une boîte de nuit nommé Histoire (fig. XXVII) et l'inscription « Esthétique », d'après sa couleur rose et sa typographie ondulée, provient très probablement de l'enseigne d'un salon de beauté. Nous devons lire les affiches comme dans des films de Godard, par exemple celui de la compagnie pétrolière « Esso » dans *Pierrot le fou* que nous voyons au cours de la scène de théâtre où Belmondo imite Humphrey Bogart et la guerre de Vietnam¹¹⁵⁰.

« Er » est la terminaison de Mahler, nom d'une marque de cosmétique, mais qui renvoie également immédiatement au compositeur, et au pronom allemand « Er », signifiant « il ». Après une série de photos de l'inscription « er » et ses homophones (« air », « aire », le verbe « errer » et toutes les terminaisons qui se prononcent de la même façon) sous forme de graffiti ou de mot imprimé, découpé par le cadrage, le cinépoème montre aussi des inscriptions tronquées qu'on peut compléter par « er » ou par un équivalent homophone – l'inverse du jeu suivi par Anne Portugal dans son livre *voyer en l'air* (2001) dans lequel le début des mots manque, le lecteur pouvant le compléter pour reformer l'expression. Nous lisons des mots que la continuité et la technique du fondu enchaîné mettent en relation. Vers 1:00, le cinépoème commence à composer des phrases : « Voyelles » « sont » « un pur plaisir » « phonétique ». Les unités se trouvent sur des surfaces variées avec des typographies différentes. Cette phrase décrit en décalé le plaisir de trouver des mots dans la ville, qui par le choix du poète viennent constituer un poème. Cette technique est une forme de *cut-up*, par l'usage et le choix parmi des matériaux préexistants. Comme Gaëlle Théval l'observe, « Er » est caractérisé par le « retour de termes comme "lettrage", "logo", "voyelles", [qui renvoient] au poème lui-même, comme

¹¹⁴⁹ A. L. Rees, « Expanded Cinema and Narrative: A Troubled History », art. cit., p. 12.

¹¹⁵⁰ Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, 35 mm, couleur, sonore, France, Italie, Rome-Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), Dino de Laurentiis Cinematografica (Roma), 1965 : 00:54:08-00:56:30.

pure jouissance de la matérialité de la langue¹¹⁵¹ ». Notre lecture est pourtant également caractérisée par une discontinuité, puisque parfois la photographie rend difficile la lecture de l'inscription : par exemple une enseigne lumineuse vue de derrière en contre-plongée (02:28). Nous trouvons même quelques images sans inscription, telles que l'Opéra Garnier vu depuis les marches de la sortie du métro. Les phrases trouvées sont ainsi souvent lacunaires, amusantes et surprenantes : « Passage d'Enfer » « ouvert » « aux enfants » « aux animaux » « sauf police » (03:57). Connaissant l'engagement politique du poète, le geste d'écarter la police n'étonne guère, et les enfants et les animaux nous font penser à l'imaginaire de certains « films parlants » d'Alferi comme « La protection des animaux » et « L'Élémentaire » ou encore ses critiques rassemblées sous le titre de *Des enfants et des monstres*. Ensuite, nous lisons : « Ne pas » « être » « Champion ». « Champion » en l'occurrence est l'enseigne lumineuse d'un magasin, occupée par des pigeons. Cette chaîne de magasins disparaît progressivement à partir du moment où le cinépoème est créé. L'usage de son nom est humoristique et formule une critique des techniques commerciales et des aspirations à la victoire – donner un nom flatteur qui en soi



Figure XXVII. Pierre Alferi, « Er », 01:24.

¹¹⁵¹ Gaëlle Théval, art. cit., p. (7). [à paraître]

ne garantit rien. Comme souvent dans la poésie d'Alferi, par exemple avec *et la rue* (2018) mais aussi plusieurs poèmes de *Sentimentale journée*, ce cinépoème met en scène le quotidien de la ville où le poète passe, comme le narrateur dans *Le Chemin familial du poisson combattif*, et observe la vie, la vie bourgeoise entre autres, qu'il critique : « Un jour, peut-être, vous serez grands » « petits bourgeois » « mouchard » « chasseur de bobos ». Le fait de chercher du sens dans ce qu'on voit nous encourage à ne prendre en compte que ce qui s'insère dans la phrase en prenant chaque image comme un morceau de papier découpé. « La maison du miel » « maison brûlée » (photo d'une carte de restaurant écrite à la main, originairement « fait maison » et « crème brûlée » doivent y figurer) « garde » « le charme ». Comme nous l'avons vu avec les cinépoèmes se présentant sur un écran-page simple, les mots qui apparaissent créent un effet de surprise, encore une fois presque à la manière d'un cadavre exquis. Les phrases et les poèmes construits à partir des mots trouvés donnent une contrainte qui implique une certaine étrangeté du résultat. L'effet est celui d'une condensation, annoncé dans « La mécanique lyrique¹¹⁵² », et caractéristique de l'écriture de Pierre Alferi dans le recueil *Kub Or* (1994), comme le remarque Agnès Disson¹¹⁵³. Cet effet caractérise aussi d'autres œuvres, et l'autrice le met en lien avec le mécanisme du rêve chez Freud (la condensation et le déplacement¹¹⁵⁴, rappelant ici la définition de l'effet du réel du cinéma par François Niney¹¹⁵⁵). Il ne s'agit pas seulement d'une réduction, le « travail du rêve consiste à changer la localisation [d]es intensités fragmentaires¹¹⁵⁶ », écrit Laurent Danon-Boileau. Il faut développer l'idée d'Agnès Disson, selon laquelle le poète compose d'une manière similaire au mécanisme du rêve. Les mots qu'il photographie dans la rue portent en eux leur contexte originel, mais ils seront également soulignés par ce choix.

pour parler de l'effet de la condensation, Freud utilise la métaphore de la « mise en italique ». Un maillon représentatif dont l'intensité s'est trouvée renforcée par condensation a un statut comparable à celui d'un mot mis en italique dans un texte. Cette métaphore appelle deux remarques : la première, que l'intensité ajoutée par condensation à un fragment de représentation permet, comme l'italique, d'en souligner l'importance. [...] Mais par ailleurs, tout changement de typographie introduit une solution de continuité dans la trame d'un texte et invite à la recherche d'autres liens que ceux que propose l'enchaînement des énoncés successifs.

La métaphore du mot en italiques peut être vue ici dans un sens littéral. Chaque mot est singularisé par sa présentation visuelle, et en même temps qu'il constitue une certaine

¹¹⁵² Pierre Alferi et Olivier Cadiot, « La mécanique lyrique », art., cit., p. 17, sous le titre de « Compression ».

¹¹⁵³ Agnès Disson, « Pierre Alferi : Compressing and Disconnecting », trad. Roxane Lapidus, *SubStance*, vol. 39, *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 88.

¹¹⁵⁵ Cf. le chapitre II de la thèse.

¹¹⁵⁶ Laurent Danon-Boileau, « Condensation », in Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 362-363.

continuité, et qu'il ouvre sur un contexte (comme c'est le cas dans les chaînes de représentation). Ce contexte contient des sens possibles, donne une ouverture au texte, encore plus grande grâce aux images, car dans la condensation propre au rêve nous retrouvons l'analogie entre le rêve et le cinéma¹¹⁵⁷.

Le poème donné par une ville reflète toujours le style du poète. Alferi est obligé de faire les liens dans cette collection, il ne peut pas ajouter des mots ou des signes d'accord. Le lecteur, la lectrice est libre de construire les vers, les phrases, car seule la durée de lecture est déterminée, les suites de mots peuvent se diviser librement. Cette caractéristique éloigne ce cinépoème de ceux qui reconstruisent une page sur l'écran, car ceux-ci mettent en continuité le texte. Avec « Er », nous devons composer notre propre mise en page. Cette forme se situe à mi-chemin entre les vers disposés en forme de jeu de Mikado dans *L'amour est plus froid que le lac* de Liliane Giraudon – qui sont des vers complets, mais qui reçoivent un ordre définitif dans une autre partie du livre, donc qui ont, entre autres, une fonction démonstrative – et les cinépoèmes comme « Elvin Jones » ou « Ne l'oublie pas » – dans lesquels la disposition des vers est visible. Ce cinépoème rejoint littéralement ce qu'Agnès Disson formule comme caractéristiques générales de la poésie d'Alferi : « l'usage naturel du langage ordinaire, quotidien, le floutage des frontières de poésie et prose, mais aussi une grande rigueur formelle et une préférence pour l'exploration syntaxique¹¹⁵⁸ ». Cela vaut pour ce cinépoème qui repose sur un équilibre entre phrases complètes et lacunaires, jeux de mots et devises fictifs.

Nous pourrions résumer le fonctionnement de l'ensemble du cinépoème à l'aide d'une expression de Jean-Jacques Thomas, appliquée à l'écriture du poète : « le regard de l'expression » (*the gaze of expression*). Ce regard écrit s'articule de la manière suivante : « le journal de l'exploration et de l'expérimentation perceptuelle produit une expression verbale, dans laquelle l'observation trouve son organisation, sa forme et sa portée¹¹⁵⁹ ». Ce cinépoème implique ce processus. Dans un premier temps, un regard actif se manifeste par la saisie de mots dans un contexte ; dans un second temps leur assemblage s'opère, comme dans un *cut-up*, par construction de phrases, souvent ironiques, qui donnent un sens à l'expérience.

¹¹⁵⁷ Voir le chapitre II, 1.1 de la thèse.

¹¹⁵⁸ Agnès Disson, « Pierre Alferi : Compressing and Disconnecting », art. cit., p. 78 : « the casual use of ordinary, quotidian language, the blurring of prose and poetry, but also a great formal stringency and a priority given to syntactic exploration ».

¹¹⁵⁹ Jean-Jacques Thomas, « Introduction: Pierre Alferi. A Bountiful Surface of Blues », art. cit., p. 9 : « the gaze of expression : the diary of exploration and perceptual experimentation produces a verbal expression, where the observation finds its organization, its form and its significance ».

3. Fuir l'écran, fuir vers l'écran

Par rapport au « devenir-écran » devenu véritablement écran de « La Fille du Far West », la poétique filmique de Jérôme Game trouve une autre forme d'accomplissement filmique (c'est-à-dire ayant lieu dans le médium filmique), dans la série de vidéopoèmes rassemblés sous le titre de *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce* (2007¹¹⁶⁰), dont les textes ont été écrits par le poète, mais qui ont été réalisés par Valérie Kempeneers. Le poète met en œuvre plusieurs formes du concept de ligne de fuite de Deleuze et Guattari. Ce concept a été présenté dans le chapitre précédent, au sujet de la poésie de Caroline Dubois, mais pour rappel, « la ligne de fuite est une *déterritorialisation*¹¹⁶¹ » et elle implique « une variation continue¹¹⁶² » disent les auteurs.

Dans un entretien avec Nathalie Wourm, Jérôme Game formule son projet créatif qui, vraisemblablement, détermine toujours ses œuvres : « figurer des devenirs¹¹⁶³ ». Il explique cet oxymore volontairement choisi :

Le devenir, comment pourrait-on le figurer puisque par principe, c'est ce qui échappe ? Mais c'est précisément ça ce que je veux faire : figurer le devenir, c'est-à-dire faire saisir dans une vie (des vies) comme quelque chose de très intense en termes de perception, de captation, d'effets de sens produits, mais qui pourtant n'est jamais au-dessus de la vie¹¹⁶⁴.

On se souvient de la formule de Deleuze dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet : « Écrire, c'est tracer des lignes de fuite, qui ne sont pas imaginaires, et qu'on est bien forcé de suivre, parce que l'écriture nous y engage, nous y embarque en réalité. Écrire, c'est devenir, mais ce n'est pas du tout devenir écrivain¹¹⁶⁵. » Jérôme Game intègre ce concept philosophique à plusieurs niveaux dans son travail poétique (et artistique). Les images et le texte des vidéopoèmes thématisent et réalisent également la fuite, mais aucun ne l'illustre.

Dans le texte, cette fuite apparaît par un bégaiement qu'on pourrait qualifier de général, car il s'étend, comme nous l'avons vu à propos du « devenir-écran », à la syntaxe même. C'est une forme de ce que Nadja Cohen décrit comme « une tension à l'œuvre [...] entre hiatus (une succession d'images distinctes) et fluidité (l'impression de mouvement due à la persistance

¹¹⁶⁰ Jérôme Game et Valérie Kempeneers, *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*, Marseille, Incidences, 2007. Les vidéopoèmes cités dans ce sous-chapitre viennent de cette édition : « encore plan que in-plan », « un pur objet volant », « ceci n'est pas une légende ipe pe ce », « je gagne u terrain, j'enchéris je », « _le skiroom est un peu son mon royaume le_ », « ss urf », « fluid e lease roose p ».

¹¹⁶¹ Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet*, Paris, Flammarion, 1996 [1977], p. 47.

¹¹⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 137.

¹¹⁶³ Nathalie Wourm, « Jérôme Game », in *Poètes français du 21e siècle. Entretien, op. cit.*, p. 123.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*

¹¹⁶⁵ Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet, op. cit.*, p. 54.

rétinienne¹¹⁶⁶) », au sujet de *Flip-Book*. Cette observation s'étend à d'autres œuvres et d'autres formes d'expression que l'écriture.

Comme Deleuze le dit dans ses *Dialogues avec Claire Parnet*, « fuir n'est pas exactement voyager, ni même bouger¹¹⁶⁷ », mais la manière dont Jérôme Game utilise ces thèmes par le médium filmique, les œuvres seront caractérisées par le mouvement, dû à la présence du médium filmique. Dans *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*, plusieurs vidéopoèmes thématisent le déplacement, avec des moyens de transport : dans « un pur objet volant », nous voyons un avion, dans « ceci n'est pas une légende ipe pe ce », des rails de train, dans « je gagne u terrain, j'enchéris je », une voiture roule dans un tunnel, puis sur l'autoroute, la prise de vue étant faite à partir du véhicule. D'autres font référence au mouvement par le sport comme « _le skiroom est un peu son mon royaume le_ » ou bien des mots rappelant un sport comme « ssurf » qui semble flotter en plongée sur une rue¹¹⁶⁸. Dans d'autres vidéopoèmes de l'ensemble, le texte parle de la surface d'une image, même s'il n'y a pas de lien étymologique entre « surf » et « surface », le glissement de « surf » à « surface » inscrit dans le mouvement de la langue le rapport entre le glissement de la planche sur la surface de l'eau et celui de nos yeux sur l'image. Il faut ajouter qu'il y a un décalage entre le poème lu par Game, les images et le titre : le titre désigne un « skiroom », le poète parle d'avions et nous voyons une gare. Dans « un pur objet volant », le voyage aérien est virtuel, comme le signale le bruit autoréférentiel des pages que le poète tourne en lisant.

Avec cet accent mis sur deux vidéopoèmes, nous allons résumer la poétique filmique de la fuite, qui est, pourrait-on dire, une fuite de l'écran : à la fois le vidéopoème fuit l'écran et ses connotations comme le cinéma, et étant un vidéopoème, il met en œuvre une fuite vers l'écran. Dans la plupart des vidéopoèmes de *Ceci n'est pas une légende ipepece*, le texte migre dans la bande son, et l'image est souvent indicative. L'image constitue toujours un écran, une surface impénétrable.

Le premier mouvement de cette fuite se présente de la manière suivante : les vidéopoèmes reposent largement sur la voix, et contrairement à « La Fille du Far West », il y a très peu de texte inscrit sur l'écran. Les images évitent le spectaculaire, elles restent dans le quotidien, les clichés du monde contemporain occidental comme le bonheur (et le luxe) des voyages long-

¹¹⁶⁶ Nadja Cohen, « Le flip-book poétique ou l'écriture sous influence de Jérôme Game », in Sabine Haupt et Oliver Ruf (dir.), *Projektion & Reflexion. Das Medium Film. Kino im Spiegel von Literatur und Kunst. Le Cinéma dans l'art et la littérature*, Bielefeld, Transcript, 2018, p. 87.

¹¹⁶⁷ Gilles Deleuze, *Dialogues, avec Claire Parnet*, op.cit., p. 48.

¹¹⁶⁸ Voir l'analyse de ce vidéopoème de Laurent Zimmermann, « Les vidéopoèmes de Jérôme Game », in Hugues Azérad et al. (dir.), *Chantiers du poème. Prémisses et pratiques de la création poétique moderne et contemporaine*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 235.

courriers. En revanche, les images montrent une volonté de composition, se servent d'effets de montage comme la surimpression, ou d'effets uniquement réalisables en numérique, comme l'écran divisé d'une taille qui change au cours du vidéopoème.

Le mouvement de caméra significatif de la fuite est le travelling, qui revient souvent. Dans « un mince filet qui accompagne arfaitement tous les rôtis vos repas les », l'image est presque entièrement constituée d'un travelling, pris de toute apparence d'un train. Les gouttes de pluie sur la vitre renvoient à la position de spectateur du poète qui regarde le paysage, mais contrairement au livre *Landscapes on a Train* de Cole Swensen, dont le dispositif est similaire, le poème de Game ne prend pas contact avec le paysage. La vue continue crée plutôt une opposition entre l'image et le texte, car celui-là bégaye – c'est une manière particulière de le faire, des lettres disparaissent des mots – et parle de l'étouffement, avec un commencement de récit – une aventure amoureuse. La continuité du bégaiement et la continuité de l'image fluide (avec quelques moments d'autres images insérées) forment une unité dans le changement continu. La caméra est en mouvement constant, en travelling ou à la main, ou si on ne remarque pas qu'elle bouge, l'objet filmé est en mouvement comme la bouteille qui roule tout au long de « encore plan que in-plan ».

La pratique du bégaiement chez le poète relève encore une fois de l'influence de Deleuze. Pour le philosophe, l'écrivain manifeste des affects non pas en les décrivant ou en les exprimant, mais dans la matière sensible de son langage, qui le fait devenir langue étrangère par rapport à une langue majeure, même s'il écrit dans sa langue natale¹¹⁶⁹.

[L]e bégaiement ne porte plus sur des mots préexistants, mais introduit lui-même les mots qu'il affecte ; ceux-ci n'existent plus indépendamment du bégaiement qui les sélectionne et les relie par lui-même. Ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain lui-même, il fait bégayer la langue en tant que telle¹¹⁷⁰.

Ce geste contient une conception du langage : « c'est comme si la langue tendait une ligne abstraite infiniment variée¹¹⁷¹ ». En cela, le bégaiement est particulièrement constructif, car il crée « une ligne syntaxique, la syntaxe étant constituée par les courbures, les anneaux, les tournants, les déviations de cette ligne dynamique en tant qu'elle passe par des positions du double point de vue des disjonctions et des connexions¹¹⁷² ». Nous voyons ainsi que le bégaiement suit lui-même une ligne de fuite, dans la langue, et contribue ainsi à l'élaboration d'un langage poétique.

¹¹⁶⁹ Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 138.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 137.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 140-141.

Nous pouvons observer plusieurs niveaux de fuite dans le vidéopoème « encore plan que in-plan ». D'abord, la disposition du texte : il défile sur l'écran, à la manière des informations



Figure XXVIII. Jérôme Game, « encore plan que in-plan », 00:18.

importantes à la télévision, il défile à une telle vitesse qu'il est difficile de le suivre, comme s'il se défilait. Ensuite, l'aspect du texte : les lettres sont de grande taille, les mots sont collés les uns aux autres, et l'ensemble forme donc une ligne continue (*scriptio continua*). Enfin, même si la voix le prononce en parallèle, le texte se dissipe au/à la lecteur-riche à cause de sa présentation peu lisible. Le poème se divise en trois parties, la première étant introductive. Elle souligne l'« incongru » et la « coïncidence » dans le texte. Les deux autres parties sont indiquées par des titres internes qui s'affichent lettre par lettre : « l'activité » et « préparation physique », ainsi que dans les paroles. Une pause marque leur fonction de titre. Le titre « encore plan que in-plan » annonce énigmatiquement peut-être un plan implanté (« in-plan ») dans un autre, et aussi un plan qui atteint les limites de ce qui peut être appelé plan, comme le suggère l'adverbe « encore ». Est-ce l'écran divisé qui apparaît à 0:17 (voir fig. XXVIII) ? Le son projette en avant la bouteille roulant par terre qui sera dans l'image de l'écran divisé qui, représentant le sol, écrase l'image précédente, sur laquelle on croit voir un bâtiment orangeâtre

avec le ciel en arrière-plan. L'inversion du haut et du bas est troublante pour le spectateur, et cette image semble malgré tout refléter le sujet du texte : « comme si notre vie dépendait, [...] de tous les sentiments que nous ne devons pas avoir. L'art de s'échapper. Peut-être peut-on définir les individus par leur issue, ce à quoi ils échappent afin de mener la vie qu'ils veulent¹¹⁷³. » La partie suivante narre la « préparation physique » du sujet à une acte de bravoure, il est question de sport, de tremplin. À nous de décider si la bouteille qui roule par terre, le fait par hasard ou par l'intention de celui qui l'a lancée. À part la division de l'écran et du travelling, la fuite est encore figurée par l'alternance entre images rendues tantôt floues, tantôt nettes par le zoom, comme ce qui cherche quelque chose, comme le regard de la caméra qui s'arrête sur un point. Cette alternance peut se trouver dans la régularité des images, comme des formes qui se répètent, et l'accord entre les images joue sur la continuité ou la rupture de ces formes, produisent des rythmes visuels différents du débit de la lecture, comme dans « je gagne u terrain, j'enchéris je ». Le caractère peu informatif des images est également une forme de fuite. De temps à autre, elles établissent une relation métaphorique avec le texte du poème.

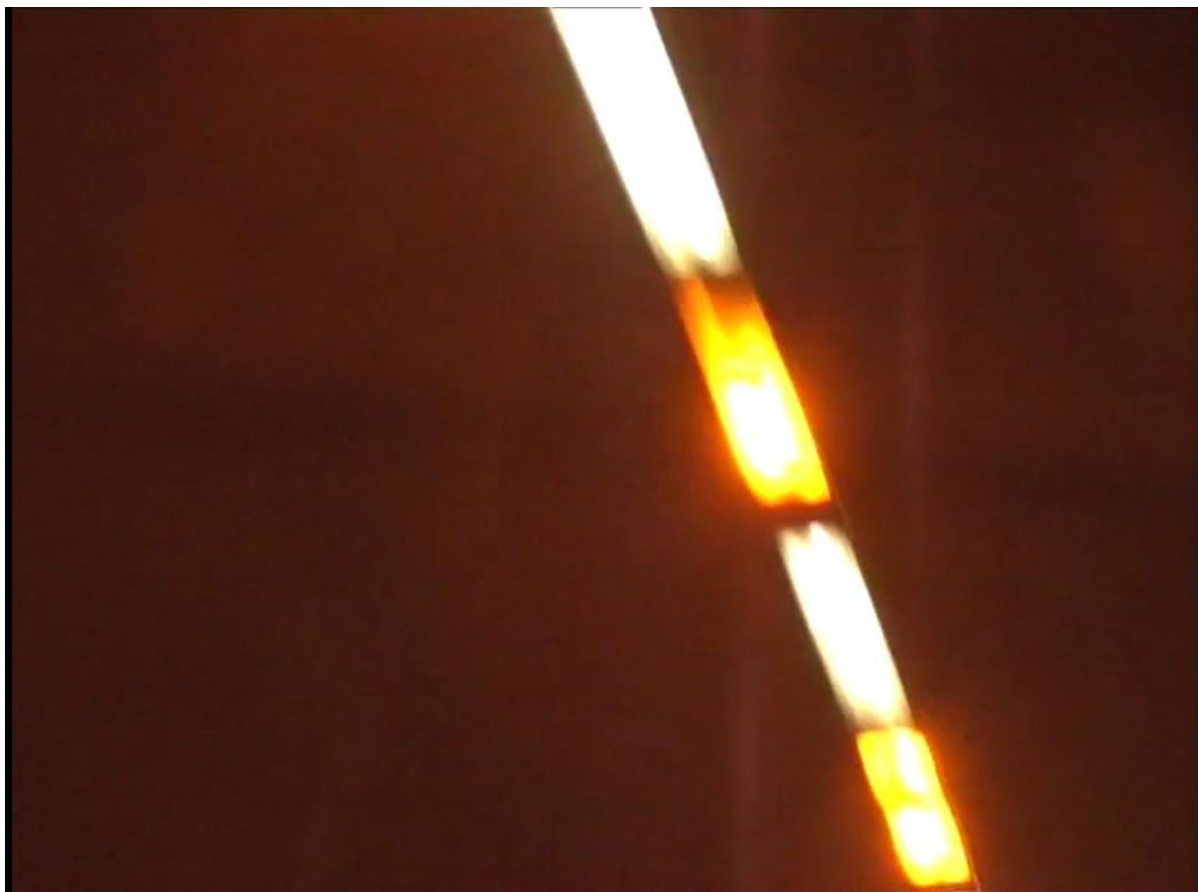


Figure XXIX. Jérôme Game, « *je gagne u terrain, j'enchéris je* », 00:12.

¹¹⁷³ Jérôme Game, « encore plan que in-plan » : 0:33-0:56 [ma transcription]. Il y a eu quelques sons engloutis dans la prononciation, mais la performance bégayée caractérise beaucoup moins ce vidéopoème, et encore moins ce passage que de nombreux autres de la série.

Dans ce vidéopoème, il est question de l'usage d'une langue étrangère, l'anglais, à quel niveau de langue et quel usage que ce soit (quotidien, scientifique ou encore poétique), pour un poète qui commence à l'incorporer dans son écriture, les degrés d'influence que cela peut avoir, de vivre dans un pays étranger et d'écrire dans ce pays. Le glissement d'une langue à une autre, typique chez Jérôme Game, les mots d'origines similaires et les anglicismes en français incarnent une forme de la fuite, de l'éloignement et du retour dans la langue maternelle – et le fameux élargissement du champ de l'écriture. L'anglais, de plus, est connecté à la cinéphilie du poète, car rappelons-nous que la plupart des films cités dans *Flip-Book* sont des films indépendants américains. De la même manière, ceux qui sont évoqués dans « La Fille du Far West » sont américains, mais cette fois-ci hollywoodiens. Les lignes de fuite tracées par les phrases dans d'autres langues, comme dit le sujet « gagne du terrain, comme on dit selon l'expression de E. H¹¹⁷⁴. ». Game fait allusion à la théorie de traduction d'Emmanuel Hocquard, selon laquelle la traduction est comme gagner du terrain sur la langue¹¹⁷⁵, et à son propre travail d'auto-traduction. L'anglais a deux autres fonctions pour le poète : la recherche de la fluidité et la création de fantasmés¹¹⁷⁶. Ce sont deux choses qui lient l'auteur au médium filmique et au cinéma. Elles rendent explicite la question de la traduction, qu'on peut comprendre d'une manière plus large, dans le cadre d'une possible relation entre image et texte dans un vidéopoème ou un cinépoème.

Néanmoins l'anglais condense aussi la rivalité entre fluidité et caractère saccadé, comme nous le voyons dans le vidéopoème intitulé « fluid e lease roose p ». Les mots suggèrent une sorte de franglais, qui en effet caractérise le début du poème, rappelant immédiatement un film fictif, peut-être américain : « ity at night hrases, port roads to cars, b / bodies at air, rose, grey blue c'est¹¹⁷⁷ » (Fig. XXX). Il est question de fluidité, mais les mots sont rompus, la fluidité vient de l'image en continu. La particularité de ce texte est qu'il est extrait du livre *ça tire*. On peut donc le lire sous forme imprimée. Cela donne accès à l'aspect de la page, manquant si nous ne pouvons qu'écouter le poème, car il n'est plus question d'écran-page comme dans « La Fille du Far-West ». Les pauses sont plus ou moins longues, marquées par des blancs dans la phrase, dans le mot ou par des enjambements. Le poème joue en effet sur les mots « prose », « rose », « vers », et leurs homophones. Par moments, le texte du vidéopoème est en rose, défilant

¹¹⁷⁴ Jérôme Game, « je gagne u terrain j'enchéris je », 01:17.

¹¹⁷⁵ Emmanuel Hocquard, *ma haie. Un privé à Tanger II*, Paris, P.O.L, 2001, p. 523 : « Je pense aujourd'hui que la traduction pourrait faire surgir une langue inouïe en marge de la langue dans laquelle on traduit. C'est ce que j'avais appelé une "tache blanche". [...] la traduction consisterait moins à opérer un rapprochement entre deux langues qu'à fabriquer de la distance. Autrement dit, à gagner du terrain. »

¹¹⁷⁶ Nathalie Wourm, « Jérôme Game », art. cit., p. 121.

¹¹⁷⁷ Jérôme Game, *ça tire*, suivi de *ceci n'est pas une liste*, Marseille, Al Dante, 2010, p. 10-11.

comme les actualités importantes à la télévision et d'autres s'inscrivant sur l'écran lettre par lettre comme on représente des ordinateurs. Le parallèle entre image et texte se produit avec l'effet d'hésitation créé par le bégaiement qui omet des lettres et le mouvement de caméra. La caméra est à la main, les mouvements sont un peu rapides, mais ils sont montrés au ralenti, avec des prises relativement courtes, ce qui donne un aspect titubant à l'image – est-ce la fuite ? Cherche-t-on un chemin ?

La fluidité de l'image d'une part, agit contre le texte qui est en train de défaire la langue : « ort du champ c / reeuse en rofondeur, en surface, en dedans, en volume, ar derrière¹¹⁷⁸ » ; d'autre part, elle a ses propres arrêts. Ensuite, contrairement au texte qui parle de creuser en

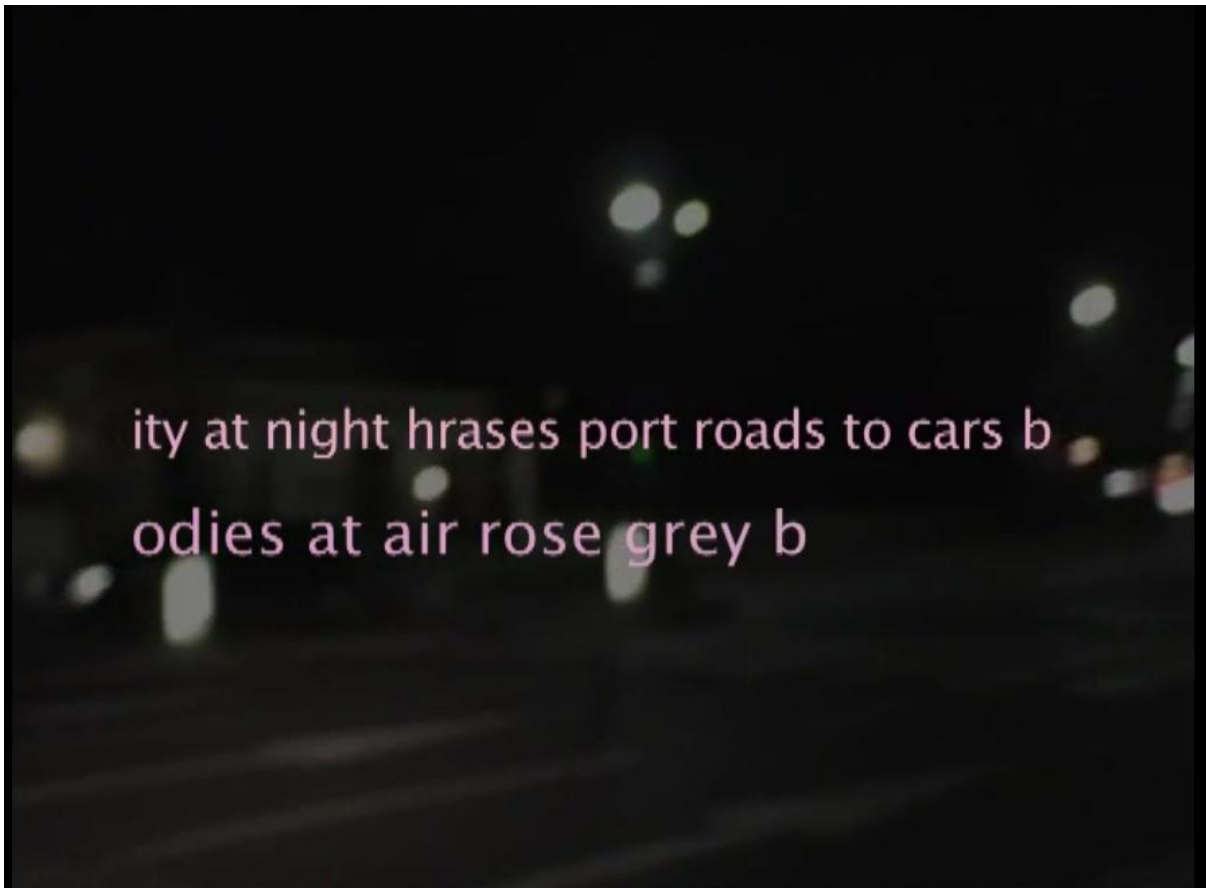


Figure XXX. Jérôme Game, « fluid e lease roose p », 00:11.

profondeur – pour le traduire –, l'image, quant à elle, produit une surface, un écran cachant les profondeurs possibles. L'effet de page qui caractérisait « La Fille du Far West » est pratiquement annulé dans les vidéopoèmes de *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*, car comme le titre le suggère dans sa référence à Magritte, il ne faut pas chercher de correspondance

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

illustrative entre le texte et l'image. Le cinépoème repose sur une disjonction du langage et du visible, que seul ajointe le mouvement de fuite.

Comme les exemples précédents l'ont montré, les vidéopoèmes de Jérôme Game mettent en marche des fuites parallèles dans une poétique paradoxale de la tension entre fluidité et rupture : eux-mêmes fuient de l'usage spectaculaire, attrayant ou informatif de l'image, d'une parole fluide et impeccable, de la présence du récit ; en même temps, ils thématisent et réalisent la fuite grâce aux moyens offerts par l'écran, à plusieurs niveaux de l'image (sujet, définition, montage, mouvements de caméra).

4. « Foreign films »

Jusqu'ici, nous avons étudié des écrans-pages de cinépoèmes et de vidéopoèmes qui avaient recours à des images fixes ou à un petit nombre d'images, au profit du texte. Chez Jérôme Game, il arrive que le texte laisse la place à la parole.

Je vais ici m'intéresser à un type d'écran-page qui se compose à la fois de texte (souvent préexistant) et d'images mouvantes (souvent préexistantes) ou visant un effet de mouvement par leur sérialité. Plusieurs possibilités se présentent pour le décrire, pour faire référence au cinéma dont il emprunte les images. On pourrait le nommer le « grand-écran-page » ou « cinéma-page », si l'on pense aux « films parlants » d'Alferi, par la référence commune aux films de cinéma ; ou bien le nom générique devrait inclure le mot « image », puisque toutes les images ne proviennent pas de films de cinéma dans les œuvres de ces auteurs. Jérôme Game ne reprend pratiquement jamais de séquences de films, et Abigail Child réutilise souvent des films trouvés¹¹⁷⁹ (en 16 mm la plupart du temps, mais parfois ils sont enregistrés sur une pellicule comme le Super 8, lorsqu'il s'agit de cinéma amateur), même si l'œuvre que nous avons choisie pour l'étude retravaille un film de cinéma (en 35 mm). Étant donné ces paramètres, il m'a semblé pertinent de reprendre le titre de la série d'Abigail Child, *Foreign Films*, en le transformant en nom commun, pour désigner ainsi les films mettant en relation images et texte poétique, manifestant un rapport complexe entre traduction, fausse traduction, commentaire et interprétation. Pour le dire d'un mot, s'y opère la rencontre de deux langages.

Sur ce modèle du « film étranger », dont nous présenterons l'origine plus bas, nous allons comparer un cinépoème avec images mouvantes d'Abigail Child avec certains « films parlants » de Pierre Alferi. La raison pour laquelle ce cinépoème n'a pas été discuté plus tôt se trouve dans sa composition : le rapport entre son texte et ses images se rapproche de celui des films de la réalisatrice américaine. C'est une forme d'écran-page, mais nous allons observer en quoi il est différent de l'écran-page sur un fond stable, vu plus haut. Les œuvres de Jérôme Game sont également écartées de ce sous-chapitre, car même si elles opèrent avec du texte sur des images mouvantes par moment, le rôle de la voix est essentiel, alors que nous nous concentrerons ici sur des œuvres dans lesquelles le texte n'est pas lu (par l'auteur). Il est tout

¹¹⁷⁹ Par exemple *Covert Action* (1984) dans la série *Is This What You Were Born For?* utilise plusieurs sources, ou *The Future Is Behind You* (2004-2005) intègre les vidéos familiales. La cinéaste considère que le son au cinéma souvent ne sert qu'à accompagner, reste imperceptible, alors qu'il devrait avoir de l'autonomie. Comme elle l'écrit dans « Sound Talk » : « Too often we let films do the work for us—sound tracks are used to animate the film image. The sound was so perfect you don't even notice it. In my series *Is This What You Were Born For?* sound is demanding, obvious, at odds, impermeable. » Abigail Child, « Sound Talk », in *This Is Called Moving. A Critical Poetics of Film*, op. cit., p. 137.

de même intéressant de mentionner les deux « films parlants » d'Alferi qui se composent d'images de cinéma remontées, mais que l'écrivain accompagne de lectures de son roman, *Le Cinéma des familles*. C'est le dispositif le plus proche, dans l'œuvre d'Alferi, de la technique de Jérôme Game. Nous trouvons d'autres parentés entre les vidéopoèmes de Game et d'Alferi : pour Game, le vers n'est pas une préoccupation centrale, et particulièrement depuis qu'il compose des écrans-pages, il ne travaille plus du tout sur le vers, et dans le cas d'Alferi, le texte de « La protection des animaux » et de « L'Élément » est à chaque fois un extrait de roman, lu comme tel. Ainsi, nous nous référerons à « Intime » et aux deux « films parlants » qui fonctionnent similairement aux *Foreign Films* d'Abigail Child.

Les films de la réalisatrice sont en général très complexes, dans l'image comme dans le son, et ils mettent en œuvre de nombreuses images, ainsi que plusieurs couches de sons, issus de diverses origines. Des quatre titres actuellement achevés de la série *Foreign Films*¹¹⁸⁰ (*To And No Fro* (2005), *Mirror World* (2006), *I'd Sing a Song About (Ligatures)* (2009) et *Salomé* (2014)), c'est *Salomé* qui est le plus facilement appréhendable dans le cadre de ce chapitre.

4.1 Ce que c'est un qu'un « foreign film »

Le titre de « foreign film » provient de l'expérience d'Abigail Child comme jeune spectatrice :

Ayant grandi dans une banlieue résidentielle, j'ai été exposée à la combinaison du texte et du film sous la forme de « films étrangers » et leurs sous-titres dans le cinéma d'art local d'East Orange à New Jersey. On était diverti(e)s par un fouillis de disjonctions : par l'absence de compréhension, par la discordance fréquente des langues, souvent mal traduites qu'on pouvait voir quand le public connaissait au moins un peu la langue sous-titrée. Cette sorte de visionnage rendait le public actif : nous étions à l'intérieur et à l'extérieur du film à la fois, dans la fiction et dans la salle. Cette expérience précoce de synesthésie poreuse, ou d'une manière plus enthousiaste, l'incertitude ou la capacité négative, ou le glissement et l'irrégularité, font partie de ce qui me fait le plus plaisir dans l'art. En tant qu'écrivaine et cinéaste, j'ai conçu un ensemble de collaborations afin de réunir ces deux arts. J'étais intéressée de savoir comment le son peut être en dehors du cadre et comment le texte peut déformer le visuel. Comment le texte peut faire du bruit¹¹⁸¹.

¹¹⁸⁰ Comme la réalisatrice l'explique dans un entretien, après un cinquième morceau la série sera finalisée, et les cinq films projetés dans le cadre d'une installation.

¹¹⁸¹ Anne Lesley Selcer, « Image + Texte : Monica de la Torre and Abigail Child Collaborate », [entretien], OpenSpace, mis en ligne le 17 décembre 2013 : <https://openspace.sfmoma.org/2013/12/image-text-monica-de-la-torre-and-abigail-child-collaborate/>, consulté le 22 octobre 2020 : « As a child in suburbia, my introduction to a conjunction of text and film came in the form of “foreign films” and their subtitles in the local art theatre of East Orange, New Jersey. One was entertained by the welter of disjunctions: the not understanding, the oft unparallel languages and mistranslations that one could see/hear when the audience knew even a bit of the subtitled language. This kind of viewing led to *activity* on the part of the audience: we were inside and outside the movie at the same time, in the fiction and in the theater. This early experience of porous synesthesia, or more avidly, uncertainty, or negative capability, or slippage and unevenness, are part of what I most enjoy in art. As a writer and filmmaker, I conceived a series of collaborations to bring these two art practices together. I was interested in how sound could be outside the frame, how text could bend the visual. How text could make noise. »

Les films originaux que la réalisatrice emploie comme matériau de départ pour cette série sont en effet des films présentés avec des titres (sous-titres ou intertitres) : soit des films étrangers (un bollywoodien et un espagnol), soit un film muet dont les auteurs ne sont pas originaires des États-Unis et dont le récit présente un temps archaïque, car il met en scène un mythe. Dans un entretien avec Charles Bernstein, Child affirme ne pas vouloir faire des « films poétiques¹¹⁸² » dans le sens où cet adjectif désignerait une qualité soi-disant « poétique » sans rapport au langage de la poésie. Plusieurs de ses films sont liés à la poésie : la série *Foreign Films* se construit autour de textes poétiques de différents auteurs. Chaque film emploie le texte poétique d'une seule personne, et la réalisatrice recompose un poème à partir de ce texte.

En ce qui concerne l'image, les quatre films de cette série travaillent des matériaux déjà existants (trois films, et des peintures et photographies pour la quatrième œuvre servent de base à chacun des courts-métrages). La cinéaste tient ces œuvres pour des collaborations, avec les cinéastes d'origine et avec les poètes dont elle emprunte le texte, car elle se sert d'œuvres poétiques et cinématographiques qu'elle modifie, remonte, découpe. Parfois même les poètes interviennent dans ce processus¹¹⁸³.

Ces films unissent des procédés qui sont séparés chez Alferi, chez qui l'on rencontre d'une part des mots disposés sur un fond d'images fixes, d'autre part un texte accompagnant un film, tout en étant indépendant, et, de ce fait, le réinterprétant. *Salomé* d'Abigail Child unit ces deux manières, que nous trouvons d'un côté dans « Intime », et de l'autre, dans « Les Coincés » et « La Berceuse de Broadway ». L'expression de « film étranger » correspond bien au cinépoème et aux « films parlants » d'Alferi : le premier thématise un voyage dans des pays étrangers ; les deux autres retravaillent un matériau filmique étranger, plus précisément hollywoodien. Ces œuvres hybrident ainsi poésie et film.

4.2 Faire des films par « détournement »

La composition ainsi que l'usage du texte et de l'image apparentent la cinéaste et le poète, par l'emprunt de la technique situationniste du « détournement ». Pour Alferi, c'est

La réalisatrice en parle également dans l'un de ses propres textes sur la création cinématographique. Abigail Child, « Une poétique du piratage », trad. François Bovier, *Décadrages*, n° 34-36, « Cinéma de re-montage », automne 2016, printemps 2017, p. 238.

¹¹⁸² Dans la série d'entretiens et de lectures de Charles Bernstein, « Close Listening : readings and conversations », Abigail Child est invitée le 30 mai 2007 : <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Child.php>, consulté le 28 janvier 2021.

¹¹⁸³ Dans le même entretien, elle affirme que les poètes ont vu le film en cours de préparation et dans un e-mail où elle répondait à mes questions, elle insistait sur le fait de travailler indépendamment.

principalement le cas des « films parlants », car « Intime » a été tourné par le poète lui-même, ce qui suppose une expression plus directe.

Bien que dans les écrits théoriques d'Abigail Child, *This Is Called Moving*, il n'y ait de référence ni au situationnisme ni à des films détournés comme *La Dialectique peut-elle casser des briques ?* (1973) de René Viénet – l'un des plus connus – ce courant a influencé la réalisatrice – qui a également mentionné le film de Viénet dans un e-mail, en réponse à mes questions¹¹⁸⁴. Récemment, elle a publié deux articles dans le numéro « Cinéma de re-montage » de la revue *Décadrages*, dont l'un porte sur son propre travail, sous le titre de « La poétique du piratage : appropriation et processus d'expérimentation¹¹⁸⁵ ». Dans ce texte, elle se réfère à Guy Debord. Pour Alferi, je n'ai pas connaissance de la mention du situationnisme dans ses propres travaux, mais cela apparaît dans la critique. Dans son introduction au numéro 123 de la revue *SubStance*, consacré aux œuvres de Pierre Alferi¹¹⁸⁶, Jean-Jacques Thomas déduit la présence de la même méthode dans les « films parlants » d'Alferi, à travers l'analyse d'Heidi Peeters.

Cette technique est identifiée et théorisée par Guy Debord et Gil J. Wolman dans le manifeste *Le Mode d'emploi du détournement* (1956¹¹⁸⁷), où ils déclarent que « l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane¹¹⁸⁸ ». Pour eux, cette technique cherche moins le scandale qu'une critique éducative, et « [t]ous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux¹¹⁸⁹ ». Ils en distinguent deux formes : le « détournement mineur » et le « détournement abusif ». Le premier « n'a pas d'importance propre et [...] tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir » ; le second est « celui dont un élément significatif en soi fait l'objet ; élément qui tirera du nouveau rapprochement une portée différente¹¹⁹⁰ ». Comme le résume Loïc Millot, il s'agit de « se réapproprier ce qui a été préalablement séparé dans la sphère de l'économie, de la politique et du droit¹¹⁹¹ ». Debord et Wolman considèrent qu'ils théorisent une pratique déjà existante¹¹⁹², mais leur exemple d'une œuvre à détourner est encore plus intéressant. Ils

¹¹⁸⁴ Entretien par e-mail avec Abigail Child, réponse du 1^{er} mai 2020.

¹¹⁸⁵ Abigail Child, « La poétique du piratage : appropriation et processus d'expérimentation », *Décadrages*, n° 34-36, « Cinéma de re-montage », automne 2016, printemps 2017, p. 228-247.

¹¹⁸⁶ Jean-Jacques Thomas, *art. cit.*, p. 15. L'article auquel il fait référence : Heidi Peeters, « Visual Poetry, Poetic Visions and the Visionary Poetics of Pierre Alferi », *SubStance*, vol. 39, *op. cit.*, p. 52-65.

¹¹⁸⁷ Le texte a originellement paru dans revue belge *Les lèvres nues* n° 8 (mai 1956), il est accessible en facsimile. Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Inter*, n° 117, 2014, p. 23-26.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁹¹ Loïc Millot, « Le détournement cinématographique, du lettrisme au situationnisme », *Décadrages*, n° 34-36, « Cinéma de re-montage », *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁹² Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, *art. cit.*, p. 28. Cette pratique remonte en effet jusqu'aux années 1920/30 dans le cinéma soviétique. Voir *Décadrages*, n° 34-36, « Cinéma de re-montage », *op. cit.*

affirment que le cinéma se prête le mieux au détournement, et il est question de *La Naissance d'une nation* de D. W. Griffith, qui du point de vue formel est un film novateur et important, mais dont le propos raciste nécessite une critique, qui pourrait être inscrite dans la bande sonore sans entraîner des modifications pour l'ensemble du montage¹¹⁹³. L'exemple du détournement abusif fourni par Abigail Child est l'un des films le plus connus réalisés par cette technique et dans cet esprit. Comme le note François Bovier : « le principal intérêt des films de détournement de Viénet repose sur un geste d'appropriation de la culture de masse dans la perspective d'une critique du régime "spectaculaire-marchand"¹¹⁹⁴ ». Comme Bovier le souligne, pour René Viénet, « le cinéma – plus précisément, "ses exemples les plus achevés, les plus modernes, ceux qui ont échappé à l'idéologie artistique plus encore que les séries B américaines : les actualités, les bandes-annonces, et surtout le cinéma publicitaire"¹¹⁹⁵ » constitue un matériau pertinent pour la réappropriation. Pour situer la technique du détournement dans l'histoire du cinéma, François Bovier note qu'il s'agit d'une variation à partir de la technique du *found footage*¹¹⁹⁶, par ailleurs beaucoup pratiquée par Abigail Child, qui me semble proche du *cut-up* en littérature, dans le sens où l'hétérogénéité des matériaux originels peut venir de la disjonction entre image, son, et texte inscrit dans l'image. À propos de cinémas comme celui d'Abigail Child, nous pouvons aussi évoquer le lien au « cinéma de compilation », comme François Bovier le fait parmi les cinémas de re-montage : « Le matériau de départ, souvent issu d'actualités, est remis en scène, ré-agencé ou ré-ouvert, dans une structure déterminée, suivant une perspective qui recoupe la théorie vertovienne de la "fabrique du fait", ou plus largement la notion de "document"¹¹⁹⁷. » Ces films (souvent soviétiques, des années 20 et 30) étaient donc fabriqués dans une visée de propagande politique. Si *Salomé* d'Abigail Child peut y être associé, c'est à cause du retravail d'une même œuvre, qui ne relève pas de matériau trouvé au sens des films anonymes du *found footage*. Pourtant ses œuvres sont artistiques (n'ayant aucun lien à la propagande), et pour ce qui est de la politique, ses objectifs sont opposés aux « films de compilation » : au lieu de construire une réalité factice, les films

¹¹⁹³ Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, art. cit., p. 23.

¹¹⁹⁴ François Bovier, « Doublage et détournement. "Un film peut en cacher un autre" », *Décadrages*, n° 23-24, 2013, mis en ligne le 10 avril 2014 : <http://journals.openedition.org/decadrages/707>, consulté le 10 novembre 2020.

¹¹⁹⁵ *Ibid.* L'auteur cite : René Viénet, « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art », *Internationale situationniste*, n° 11, octobre 1967, rééd. Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 528-532.

¹¹⁹⁶ *Ibid.* L'auteur indique comme repères les travaux suivants : William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993 ; Yann Beauvais, « Films d'archives », *1895*, AFRHC, n° 41, octobre 2003, p. 57-70.

¹¹⁹⁷ François Bovier, « Joseph Cornell : le film de re-montage et la séance cinématographique comme forme de ready-made aidé », *Décadrages*, n° 34-36, 2017, mis en ligne le 19 août 2019, p. 97 : <http://journals.openedition.org/decadrages/1068>, consulté le 21 février 2021.

d'Abigail Child veulent déconstruire, mettre ainsi en question les représentations. Comme François Bovier le dit en citant un essai de Douglas Crimp sur le lien entre représentation et signification dans l'art contemporain : « nous ne sommes pas en quête de sources ou d'origines, mais de structures de signification : une image en masque toujours un autre¹¹⁹⁸ ». C'est le cas de *Salomé* aussi, car la méthode du détournement abusif est une manière d'opérer une critique, et nous allons voir comment elle intervient dans la relation entre poésie et film, à travers les œuvres analysées dans cette sous-partie. Comme ces œuvres relèvent en même temps de deux médiums, la technique du détournement s'y applique doublement.

4.3 *Salomé en mots et images remontés*

Salomé (2016) d'Abigail Child et *Salomé. Woman of Valor* (2014) d'Adeena Karasick (1965) sont des œuvres comparables à certains égards à *Ululu* de Thalia Field. Ces livres et ce film sont centrés sur une figure féminine controversée, transgressive, dérangeante (dans le sens positif). Cette figure a une longue histoire, et elle sera réhabilitée par le geste propre à la critique féministe que les autrices, respectivement, lui appliquent. Ces trois œuvres sont également similaires par l'assemblage des versions d'un même récit, par les formes et les considérations superposées, ainsi que des différentes étapes de travail et les différents états d'existence des matériaux. *Salomé* d'Abigail Child est tout entier le produit de plusieurs œuvres déjà existantes qu'il remonte et détourne. Pour comprendre ce travail d'Abigail Child sur son matériau, il convient d'abord de le présenter. Ses deux sources sont le livre *Salomé. Woman of Valor* d'Adeena Karasick et le film *Salomé* de Charles Bryant.

Adeena Karasick est contactée par le musicien Frank London qui lui propose de travailler sur un projet autour de la figure biblique de Salomé¹¹⁹⁹. Au cours de ses recherches, cette poète juive canadienne vivant à New York découvre une adaptation cinématographique de la tragédie d'Oscar Wilde, de 1922, signée par Charles Bryant, qui la marque particulièrement. En travaillant sur ces matériaux, la poète produit un premier retravail audiovisuel : elle réécrit une chanson du groupe de rock Jefferson Airplane, « White Rabbit », qu'elle chante elle-même avec de nouvelles paroles à propos de la figure biblique de Salomé¹²⁰⁰ – au lieu d'*Alice au pays des*

¹¹⁹⁸ François Bovier, « Stratégies d'appropriation dans *Is This What You Were Born For ?* », in François Bovier (dir.), *Is This What You Were Born For ? Stratégies d'appropriation dans les films d'Abigail Child*, op. cit., p. 8. L'auteur cite Douglas Crimp, « Pictures » in Brian Willis (dir.), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New York, Boston, The New Museum of Contemporary Art, David R. Godine, 1984, p. 186. Traduction de François Bovier.

¹¹⁹⁹ « Salomé's rightful place », [article du journal en ligne *Jewish Independent* sans indication d'auteur] : <http://www.jewishindependent.ca/salomes-rightful-place/>, consulté le 12 novembre 2020.

¹²⁰⁰ Accessible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=kbctnhTHuwg>, consulté le 12 novembre 2020.

merveilles, le thème d'origine de la chanson. La réécriture, intitulée « White Abbot » est accompagnée d'un montage d'images fixes (des peintures représentant ce mythe) et d'images mouvantes (extraites du film muet cité ci-dessus et de prises de vue de peintures représentant le mythe de Salomé). Son travail autour de la figure de Salomé se déroule sur plusieurs plans. En parallèle de l'écriture du texte poétique, l'autrice se tourne vers Abigail Child et lui suggère de faire un film, à partir de celui de Charles Bryant¹²⁰¹. Avec Frank London, Karasick crée un spectacle dont son livre *Salomé. Woman of Valor* sera le livret, et qui donne le matériau de base de la bande son du film d'Abigail Child.

Salomé. Woman of Valor d'Adeena Karasick est caractérisé par une écriture effervescente : le texte met en œuvre de manière récurrente des figures stylistiques de sonorité, que la poète exploite pendant ses performances, et il brasse des allusions hétérogènes (historiques, culturelles, y compris à la culture pop, à la tradition juive dont surtout à la Kabbale). Son style discursif reflète une énergie, à l'image de la danse qui est l'un de ses thèmes centraux, y compris dans la langue. Les poèmes ne suivent pas de formes strictes, ils sont généralement composés en vers libre, mais parfois des passages de prose s'y adjoignent, ainsi que des images produites par l'autrice et photogrammes du film de Charles Bryant. La poète, universitaire également, rédige une préface et des notes à son livre pour rendre plus efficace et peut-être plus crédible la réhabilitation de la figure de Salomé – notes réunies par l'autrice, avec humour, « header[o]glossia ». Salomé dont le nom signifie « paix » et « accomplissement¹²⁰² » est historiquement stigmatisée comme « meurtrière cruelle de Jean-Baptiste ». Celle-ci sera vue en tant qu'« héroïne » qui se bat pour la liberté et qui « prend plaisir à sa sexualité, à sa passion transgressive et à son érotisme féminin¹²⁰³ ». Salomé, tout en étant une figure, vit tout autant dans le langage du livre, comme le dit l'essai de Peter Valente : « Salomé est un Signe¹²⁰⁴ », et elle réalise ses désirs dans le langage, en tant que « libératrice du signe patriarcal/phallogocentrique [et] une sorte de potion injectée dans le langage¹²⁰⁵ ». Dans cette constellation, l'auteur voit le lien de la poète au poème : « Suffer me to touch thy body¹²⁰⁶ ». Comme il s'agit d'un poème performé, le toucher vient par la bouche, la poète, comme Salomé embrasse l'objet de son désir – cette relation rappelant celle de l'« actrisme » de Cécile Mainardi

¹²⁰¹ Information dans un e-mail d'Abigail Child, reçu le 1^{er} mai 2020.

¹²⁰² Adeena Karasick, *Salomé. Woman of Valor*, Toronto, Gap Riot Press, 2017, p. 10.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 3 : « rejoices in her sexuality, in transgressive passion and female eroticism ».

¹²⁰⁴ Peter Valente, « "Poesis of sweet disorder": On Adeena Karasick's *Salomé. A Woman of Valor* », *Boundary 2*, Duke University Press, n° 49, 2021, disponible en ligne : <https://www.talismanmag.net/valentekarasick.html#>, consulté le 21 janvier 2021.

¹²⁰⁵ *Ibid.*

¹²⁰⁶ *Ibid.*

vis-à-vis de ses mots et de son lecteur, ou encore le sujet poétique des œuvres de Caroline Dubois qui expérimente la connaissance des autres.

Lorsqu'elle a contacté Abigail Child, Adeena Karasick lui a suggéré de travailler avec le film *Salomé* de Charles Bryant et d'Alla Nazimova¹²⁰⁷. Ce n'est pas seulement un très beau film muet, mais un film très particulier dans sa fabrication, comme nous le verrons. Il s'agit de bien plus que d'une œuvre qui donnerait une image faussement cruelle de Salomé, comme la préface de Karasick le laisse penser¹²⁰⁸. D'ailleurs, Salomé y est montrée innocente, comme chez Wilde où elle sera corrompue par la cour d'Hérode. C'est une adaptation de Wilde considérée comme très fidèle dans son esprit¹²⁰⁹, fruit du travail de l'actrice d'origine russe, Alla Nazimova, qui est au cœur du projet. Actrice, comédienne à grand succès – spécialisée dans des grands rôles féminins d'Ibsen – Nazimova monte sa propre compagnie, Nazimova Productions pour financer ses projets de film¹²¹⁰. À l'époque du muet, elle est l'une des premières femmes à Hollywood à jouir d'une si grande influence et d'un pouvoir d'agir indépendamment. Son mari, l'Anglais Charles Bryant est le réalisateur officiel du film, mais il s'agissait vraisemblablement d'un accord entre eux – comme pour leur mariage qui leur permettait de cacher leurs relations homosexuelles –, car si Nazimova s'occupait de la mise en scène, elle voulait éviter qu'on dise qu'elle faisait « tout¹²¹¹ ». Le film ne vise pas de présentation « réaliste » des temps anciens¹²¹² : le réalisateur chorégraphie les mouvements, le jeu d'Alla Nazimova est inexpressif, Natacha Rambova conçoit les décors d'après les illustrations d'Aubrey Beardsley de la pièce d'Oscar Wilde, en style art nouveau. Tout en maintenant une esthétique qui anticipe le queer, Nazimova transforme l'original en une œuvre féministe, ayant pour personnage principal une femme déterminée qui va contre la misogynie¹²¹³, même s'il s'agit de faire face à l'homme qu'elle aime avec passion, et ensuite de le tuer. Le film se termine sur la phrase « Le mystère de l'amour est plus grand que celui de la mort ». Cette Salomé est à la fois une vamp et une garçonne¹²¹⁴, une figure un peu androgyne, encore un élément qui la rend fidèle à celle créée par Wilde¹²¹⁵. L'une des particularités de cette

¹²⁰⁷ Entretien par e-mail avec Abigail Child, réponse du 1^{er} mai 2020.

¹²⁰⁸ Adeena Karasick *op. cit.*, p. 3.

¹²⁰⁹ Petra Dierkes-Thrun, *Salomé's Modernity*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014, p. 142.

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 139.

¹²¹² Pantelis Michelakis et Maria Wyke (dir.), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 107.

¹²¹³ Le film déplace certaines phrases de Jokanaan, prononcées contre Hérodiade, par rapport à la pièce de théâtre, ainsi Salomé hésitant à se retirer de sa demande, tient encore plus à recevoir la tête du prophète. Voir Petra Dierkes-Thrun, *op. cit.*, p. 148.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 141 et p. 149.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 148.

adaptation de *Salomé* était le geste de choisir uniquement des acteurs homosexuels en hommage à Oscar Wilde¹²¹⁶, ainsi que d'insister sur cet aspect de l'œuvre wildienne, transgressive des mœurs de son époque. Les femmes de la cour sont également jouées par des hommes maquillés. Nazimova assume complètement une esthétique queer et l'homoérotisme de son film, et au cours du procès contre son œuvre, elle le défend au nom de l'art¹²¹⁷. Son *Salomé* est vu comme l'expression codée de son identité d'artiste. D'après Patricia White, « la présence d'Oscar Wilde submerge sa position précaire de réalisatrice-productrice¹²¹⁸ » sans pouvoir rendre visible qu'il s'agissait aussi de son propre travail créateur, et pas uniquement d'un hommage.

4.3.1 Détournement des *Salomé* : un « film étranger »

Abigail Child remonte ces deux œuvres ensemble en appliquant la technique du « détournement abusif ». Elle réécrit le poème d'Adeena Karasick en extrayant les mots du poème de départ, qu'elle dispose sur l'écran du film de Nazimova, de façon dynamique. Ainsi, elle construit ses propres phrases et ses propres vers – tout en indiquant qu'ils trouvent leur origine dans le livre de Karasick¹²¹⁹. Il s'agit là en effet de « poèmes trouvés¹²²⁰ ». Mais sur ces poèmes trouvés, Abigail Child pratique la technique de l'effacement, de sorte qu'à partir de ce matériau trouvé elle compose presque des poèmes troués. Elle reprend là une tradition établie au début des années 1970 dans le champ anglo-saxon, avec *A Humument*¹²²¹ de Tom Phillips. Cet auteur cherche à développer sa propre méthode de *cut-up* par effacement qu'il applique sur un roman victorien, en déjouant son idéologie raciste et en exposant sa « frustration psychosexuelle¹²²² », il emploie donc une technique de détournement. Comme le constate Michel Delville, Tom Phillips produit un « *brouillage des frontières entre l'acte de lecture et l'acte (ou*

¹²¹⁶ Donald Mead, « Salomé on Film: Nazimova and Berkoff », *The Wildean*, n° 20 (janvier 2002), p. 59.

¹²¹⁷ Petra Dierkes-Thrun *op. cit.*, p. 160.

¹²¹⁸ Patricia White, « Nazimova's Veils: Salome at the Intersection of Film Histories », in Jennifer M. Bean, Diane Negra (dir.), *A Feminist Reader in Early Cinema*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 69.

¹²¹⁹ Tous les mots ne s'y trouvent pas. Si Child a en effet travaillé uniquement à partir des mots de Karasick, comme le générique du film l'indique, c'est parce qu'elle a utilisé un manuscrit de Karasick (information tenue d'un entretien par e-mail le 1^{er} mai 2020), qui a dû être modifié avant la publication.

¹²²⁰ Les textes sont « trouvés » dans ce qui nous entoure (textes explicatifs, extraits littéraires, journaux, photographies...). Cela a été pratiqué par des poètes des avant-gardes comme Cendrars, mais dans le domaine anglo-saxon, Ezra Pound est le plus réputé pour travailler avec des matériaux préexistants. (Voir l'entrée « found poem » de Alex Preminger et Terry V. F. Brogan (dir.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, [3e éd.], 1993, p. 423-424.) Certaines de ces techniques sont présentes depuis l'Antiquité tardive comme le centon, qui consistait initialement en la compilation de citations d'Homère et de Virgile, tandis que d'autres sont plus récentes comme le *cut-up*, que nous avons déjà abordé à propos des livres de Caroline Dubois.

¹²²¹ Il s'agit d'un *work in progress* à partir de 1966 jusqu'aux années 2010 dont la première édition a été publiée en 1970.

¹²²² Michel Delville, « La matière du détail : autour de *A Humument* de Tom Phillips », trad. Christine Pagnouille et Livio Belloï, in Livio Belloï et Maud Hagelstein (dir.), *La Mécanique du détail. Approches transversales*, Lyon, ENS Éditions, 2013, en ligne, <https://books.openedition.org/enseditions/6691>, consulté le 17 février 2021.

état) de vision des mots et des lettres sur la page¹²²³ », car son œuvre se produit sur l'objet original avec des « rivières¹²²⁴ » de mots composés par l'auteur, ce qui est un aspect important dans *Salomé* aussi. Après l'écrivain américain, la technique de l'effacement sera adoptée par les écritures expérimentales anglo-saxonnes, mais avec des enjeux différents. Pour Michel Delville, « les "ruisselets" textuels de Phillips ne donnent pas au lecteur l'illusion de pouvoir jouir d'un véritable texte non-linéaire et indéterminé » contrairement aux textes de John Cage, Jackson MacLow ou encore Ronald Johnson¹²²⁵ : le travail effectué par Abigail Child dans *Salomé*, rejoint ces derniers. Une forme plus radicale de l'écriture par effacement est étudiée par Vincent Broqua à propos de *[where late the sweet] BIRD SANG* de Stephen Ratcliffe¹²²⁶. Ratcliffe crée par effacement des poèmes à partir des sonnets de Shakespeare, sans garder l'original dans le livre – à part la couverture qui dévoile le processus. Comme l'étude le montre, il en ressort des mots qui ne sont pas étymologiquement liés aux mots d'origine, ou peuvent signifier le contraire¹²²⁷, comme nous le verrons par moments dans le film de Child. Ainsi, l'écran-page de Child s'apparente par la technique de composition et l'aspect de la page aux écritures par effacement.

Il faut ajouter que ces textes troués sont disposés sur la surface de la page-écran comme certains des poèmes qu'elle compose par ailleurs, notamment dans son livre de poésie le plus récent, *Mouth to Mouth* (2016). Celui-ci s'ouvre par un poème (fig. XXXI) que la disposition des signes sur la page situe dans un héritage mallarméen. Comme sur l'écran de *Salomé*, dans « A D(raft) of Kisses », la taille de police des mots peut être différente, certains mots ressortant plus sur la page. Contrairement à la page-écran, « A D(raft) of Kisses » use souvent de majuscules. Certains vers sont décalés, et de nombreux blancs typographiques viennent comme trouser la page, et ainsi brouiller la syntaxe et la constitution du sens. Comme les proportions de la page le montrent, l'espacement reste relatif, faisant figurer le métronome annoncé par le vers « The hickey metronomes are FORMAL¹²²⁸ ». À la manière d'un balancement, les mots

¹²²³ *Ibid.*

¹²²⁴ Tom Phillips, *A Humument: A Treated Victorian Novel*, Londres, Thames and Hudson, 2005 [1970, 4^e édition], n. p.

¹²²⁵ *Ibid.* Sur l'écriture par effacement de Ronald Johnson voir aussi Lacy Rumsey, « Chapitre X. "One day/this rock/will talk": monuments and monumentality in the poetry of Jonathan Williams and Ronald Johnson », in Marc Poré et Christine Savinel (dir.), *Monument et Modernité : Dans l'art et la littérature britanniques et américains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, en ligne : <https://books.openedition.org/psn/7338>, consulté le 2 février 2021.

¹²²⁶ Vincent Broqua, « Stephen Ratcliffe's "[where late the sweet] BIRDS SANG": Or, writing through Shakespeare's sonnets », en ligne : <https://jacket2.org/article/stephen-ratcliffe%E2%80%99s-where-late-sweet-birds-sang>, consulté le 17 février 2021.

¹²²⁷ *Ibid.*

¹²²⁸ Abigail Child, *Mouth to Mouth*, New York, EOAGH Books, 2016, p. 9.

éloignés par l'espace commencent au même niveau, dessinant une même ligne verticale. Le caractère dynamique du poème est indiqué par l'impératif du début, « START: ». Les deux points soulignent la fonction de didascalie de ce mot qui annonce une théâtralisation du langage, caractérisant tout le poème. En accord avec le titre, le texte prend la forme fragmentaire du brouillon (« draft »), mais aussi celle de la dérive du sens comme un radeau (« raft ») qui flotte comme les mots qui vont et viennent sur la page. L'énonciateur-riche est indéfini-e : c'est bien une multiplicité d'instances subjectives qui sont suggérées sans qu'on puisse les identifier ou les ramener à un sujet unique. Les phrases qui surgissent en s'adressant à une deuxième

START:
 The hickey metronomes are FORMAL
 as is RITUAL
 as daughter
 Outlaw
 in a mutation
 a memsahib /a liaison investigator
 FLESH talking
 under two
 talking and kissing pressing fleeting japes
 Searching revival
 stuck noblewoman or style up?
 headscarf negotiation
 Hey You!
 you've dissolved
 into a fireball, a facet
 A something an eyelid
 or some times
 earplug locket chemical
 What'S Not a part Breaks
 under suspect flower
 telescoping subjectivities

« Hey You »), les majuscules qui semblent indiquer un début de phrase (« You », « Breaks »), et la thématique du mélange d'entités (« daughter », « memsahib » [femme blanche mariée vivant en Inde], « liaison investigator ») et de la rencontre des corps dans un baiser, tout vient créer la multiplicité. Comme les mots composés en poème dans *Salomé*, « A D(raft) of Kisses » explore les limites de l'expression et de la construction du sens. Le flottement et la dérive font que nous devons activement participer à la construction de ce sens, de ces sens parallèlement contenus dans l'enchaînement fragmentaire du texte. La poète n'arrête pas de construire et de déconstruire des liens entre les unités intérieures (des

9

Figure XXXI. Abigail Child, *Mouth to Mouth*, New York, EOAGH, 2016.

vers ; des groupes de vers ; possibles phrases indiquées par la majuscule du début ; des mots

éloignés par espacement sur un vers, ayant le même statut qu'un vers). Par exemple, l'enchaînement « as RITUAL / as daughter » montre un lien grammatical par la comparaison « as » et « as », mais là où on s'attend à un adjectif, la poète écrit « daughter », ce qui met en question le sens de « RITUAL », à la fois adjectif et substantif, mais qu'on a identifié comme adjectif à cause de la comparaison. On cherche ainsi un lien entre rituel et fille : transmission, filiation, et nous en trouvons peut-être dans « mutation », soit ces métamorphoses possibles des entités énonciatrices et adressées du poème.

De la même manière qu'elle retravaille les poèmes dans le film, à partir d'un matériau existant, la réalisatrice crée son film en remontant le film d'origine, en y ajoutant du son (issu du spectacle d'Adeena Karasick et de Frank London), et du texte dans l'image. La méthode cherche non pas tant à changer complètement le sens des œuvres initiales qu'à le nuancer ou à le rendre plus radical et plus saisissable.

L'ensemble du film et du texte est soumis à une condensation. Après avoir été évoqué dans l'analyse des œuvres de Pierre Alferi, ce terme freudien revient à l'esprit pendant le visionnage de *Salomé*. On se souvient que, par ce mot, Freud décrit l'élaboration du rêve, c'est-à-dire la manière dont ce qu'il appelle le « rêve latent » est transformé en un « rêve manifeste¹²²⁹ ». Cela a lieu par les procédés suivants : « 1° certains éléments latents sont tout simplement éliminés ; 2° le rêve manifeste ne reçoit que des fragments de certains ensembles du rêve latent ; 3° des éléments latents ayant des traits communs se trouvent fondus ensemble dans le rêve manifeste¹²³⁰ ». En effet, l'élimination est importante : la durée du film est largement réduite, à 20 minutes, ce qui correspond à un quart de l'original, et de la même manière, le texte est également raccourci¹²³¹. Le film devient ainsi plus dense, moins narratif, et le poème plus fragmentaire. Les images sont plus concentrées sur la figure de Salomé, et cela de deux manières. D'une part, Child choisit beaucoup de plans où nous voyons Nazimova, et elle élimine ceux qui représentent Hérode ou Hérodiade, personnages secondaires, mais qui ont des paroles dans le film de Charles Bryant. D'autre part, elle recadre les plans, en écartant souvent Hérode – on ne voit que son nez en marge de l'image, et il n'est visible en plan rapproché qu'une seule fois, cachée par son éventail. Jean-Baptiste reste également important, certaines phrases inscrites sur l'écran prennent même la forme d'une conversation entre Salomé et lui. La raison pour cela est l'adresse dans les phrases et le visage des deux personnages qui ont l'air

¹²²⁹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1972 [1916], p. 202.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 203.

¹²³¹ Abigail Child parle de douze pages en colonnes doubles et huit pages manuscrite que la poète lui confie dans l'entretien d'Anne Lesley Selcer, « Image + Text: Monica de la Torre and Abigail Child Collaborate », *art. cit.* L'ensemble du texte du film retranscrit pratiquement prise après prise à chaque ligne fait environ cinq pages A4.

de se parler ; pourtant comme dans le poème « A D(raft) of Kisses », une ambiguïté est maintenue, mis à part une seule phrase, commençant par le nom de Salomé. Les manipulations dans l'image comme la répétition des mêmes images (par exemple 10:26-10:32, trois mouvements de Salomé sont répétés, tour à tour, au moment de la séparation de Jean-Baptiste) ou la surimpression (fig. XXXIV) accentuent le lien entre Salomé et le prophète. La position du dernier est ambiguë, car il est à la fois l'objet de désir de Salomé et le représentant d'une oppression vis-à-vis de celle-ci, comme Hérode qui est écarté des images. Sa figure se mêle également à celle du serviteur d'Hérode qui se suicide parce qu'à la demande de Salomé, il a agi contre la volonté de son maître. La phrase « There are not dead men enough » s'affiche sur l'écran-page avec un plan sur le prophète et le bourreau à 09:34, à la manière d'un présage de la mort à venir de Jean-Baptiste. Dans l'original, cette phrase est relative au domestique qui se



Figure XXXII. Abigail Child, *Salomé*, 12:36.

suicide, mais comme ce personnage manque au film de Child, l'image et la phrase relatives à sa mort se superposent au sort de Jean-Baptiste. De manière générale, le film d'Abigail Child, nous y reviendrons, présente une réécriture féministe du film d'origine et poursuit un questionnement sur le langage. Cette critique est explicitement formulée par la réalisatrice : « Mes films cherchent à répondre aux problématiques du genre, de la misogynie, du queer, et à

cultiver un sens de l'art qui procède par la fracturation des codes et par la mobilisation du public : les ressacs d'une vague tourbillonnante et polyphonique¹²³². »

Le rapprochement avec le rêve vient non seulement du médium filmique, mais également du fait que l'œuvre d'Abigail Child dématérialise une figure déjà onirique – à 12:31 (fig. XXXII), un coin de l'écran, en bas et à droite, est retourné, nous voyons qu'il n'y a rien autre derrière que le noir de notre écran. Le film lève le voile de l'imaginaire du film d'origine, mais souligne également son propre caractère construit. C'est le seul endroit où nous voyons l'écran derrière l'écran et où le texte s'inscrit sur un fond noir. C'est un point important, car le film muet original et le « film étranger » se rencontrent ici. L'un des changements cruciaux que la réalisatrice produit sur le film originel est la place du texte : les paroles de Salomé, « I will dance for you / Tetrach », se trouvent à la lisière, et l'endroit où ils apparaissent suggère un intertitre, mais l'image (mouvante) du film occupe l'autre moitié de l'écran (Fig. XXXII). Un « film étranger » dans le sens que Abigail Child lui attribue, dans sa série du même nom, est bien plus qu'un sous-titrage littéraire des paroles des personnages. Paroles et passages métatextuels se mêlent, et le langage montre un travail poétique, en dialogue avec l'image, comme nous le verrons.

Cette image rappelle également une convention des adaptations, selon laquelle le film commence littéralement par une entrée dans un livre – ici le transfert se produit entre un film initial et un film « détourné ». *Salomé* d'Abigail Child crée volontiers de l'humour – et parfois du grotesque –, ce qui se présente par des effets de symétrie et de surimpression dans l'image, soulignées par la musique. Les effets de symétrie déforment les figures humaines en les dilatant et rétrécissant sur l'axe de réflexion de l'extrait redoublé, et constituent une pause dans la narration, pendant laquelle les images et la musique suivent le même rythme. Le montage des images est en communication constante avec la musique qui leur sert de contrepoint et qui les rythme. Certaines formes circulaires rappellent l'art psychédélique, dont relèvent également les illustrations du site internet d'Adeena Karasick¹²³³ et quelques images de son livre¹²³⁴. Ces formes peuvent également renvoyer à d'autres sources ; comme la réalisatrice le précise dans un entretien, parmi les cinéastes expérimentaux, les films abstraits avec des formes rythmés de Len Lye, réalisateur nouvelle-zélandais, ont été très importants pour elle¹²³⁵. La réalisatrice insiste encore plus sur le motif de la symétrie et du double que le film de Charles Bryant. Ce

¹²³² Abigail Child, « Une poétique du piratage », art. cit., p. 231.

¹²³³ Son site est accessible sur : www.adeenakarasick.com, consulté le 5 décembre 2020.

¹²³⁴ Adeena Karasick, *Salomé*, op. cit., pp. 10, 24, 26, 29, 50.

¹²³⁵ Scott MacDonald, *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent Filmmakers*, « Abigail Child », Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2005, p. 202.

trait lie *Salomé* d'Abigail Child à deux autres films de la série *Foreign Films : To and No Fro* et *Mirror World*. Dans les deux cas, l'image est transformée par des techniques de miroir. À propos de *To and No Fro*, la réalisatrice interprète cet usage en disant que c'est pour « renverser, ouvrir, broyer la claustrophobie du mélodrame, [qu'elle] tourne, divise et double l'image filmique¹²³⁶ ». Le film de Nazimova ne crée pas une sensation de claustrophobie, mais son héroïne est en effet dans un monde dont elle est très différente et qui ne lui permet pas de vivre son amour. L'une des figures qui poursuit la jeune fille de son amour est Hérode, et la réalisatrice fait le travail de son élimination et de sa critique. Nous avons vu qu'elle l'écarte de l'image, et au moment où Salomé se décide à danser pour lui, son arrivée est montrée par une image en miroir, qui le scinde, présentant sur l'axe de symétrie une forme fluctuante, comme une masse de boue que l'eau transforme. La réalisatrice intègre l'inscription suivante dans l'image : « open the / terror » ; comme si c'était l'intérieur d'Hérode, dont le corps est un spectacle difforme, déconstruit - et l'on joue sur l'idée d'en ouvrir la porte. « Ouvrir la terreur » ainsi pourrait signifier son commencement, mais aussi l'action de la défaire, de la supprimer par le geste de déformer l'image de celui qui la cause. Cela peut sembler une lecture trop prise à la lettre, mais comme François Bovier le montre à propos de *Borderline* (1930) réalisé par Kenneth Macpherson, dans le cinéma d'avant-garde dont Child est héritière, les jeux de mots peuvent être traduits en images, et par là, l'image retraduite par le/la spectateur-riche en mots¹²³⁷. *Salomé* en présente plusieurs exemples pris à la lettre. Quand le mot « gawk-stalking » s'inscrit sur l'écran-page, nous voyons d'abord Salomé en gros plan en train de regarder vers le bas, à gauche, dans la direction du texte, et suit un très gros plan sur des clés sortant de la poche du gardien de Jokanaan (le nom de Jean-Baptiste chez Oscar Wilde). Dans un premier sens, le texte peut être compris comme le résumé d'un moment de l'action : Salomé épie (« stalk ») le gardien maladroit (« gawk ») ou le regarde bouche bée (« to gawk »), avec insistance (« to stalk » comme poursuivre).

Dans ses détournements, la réalisatrice crée encore d'autres images en miroir, douées d'un effet différent : les prêtres qui discutent sur l'existence des anges (nous le savons du fait film original) sont plutôt rendus risibles, par le grotesque de leurs corps enflant et se dégonflant tour à tour par effet de miroir lors de leur débat. L'humour est présent tout au long du film, même

¹²³⁶ Anne Lesley Selcer, *art. cit.* : « To upset, open up, mangle the claustrophobia of the melodrama, I rotate the film image, split it, double it ».

¹²³⁷ Cet article de François Bovier est brièvement discuté dans le premier chapitre. François Bovier, « La traduction verbo-ictonique dans le cinéma d'avant-garde : de l'écriture "pictographique" de H. D. aux films "textuels" de Hollis Frampton », in Vincent Dussol, Adriana Șerban (dir.), *op. cit.*, p. 55.

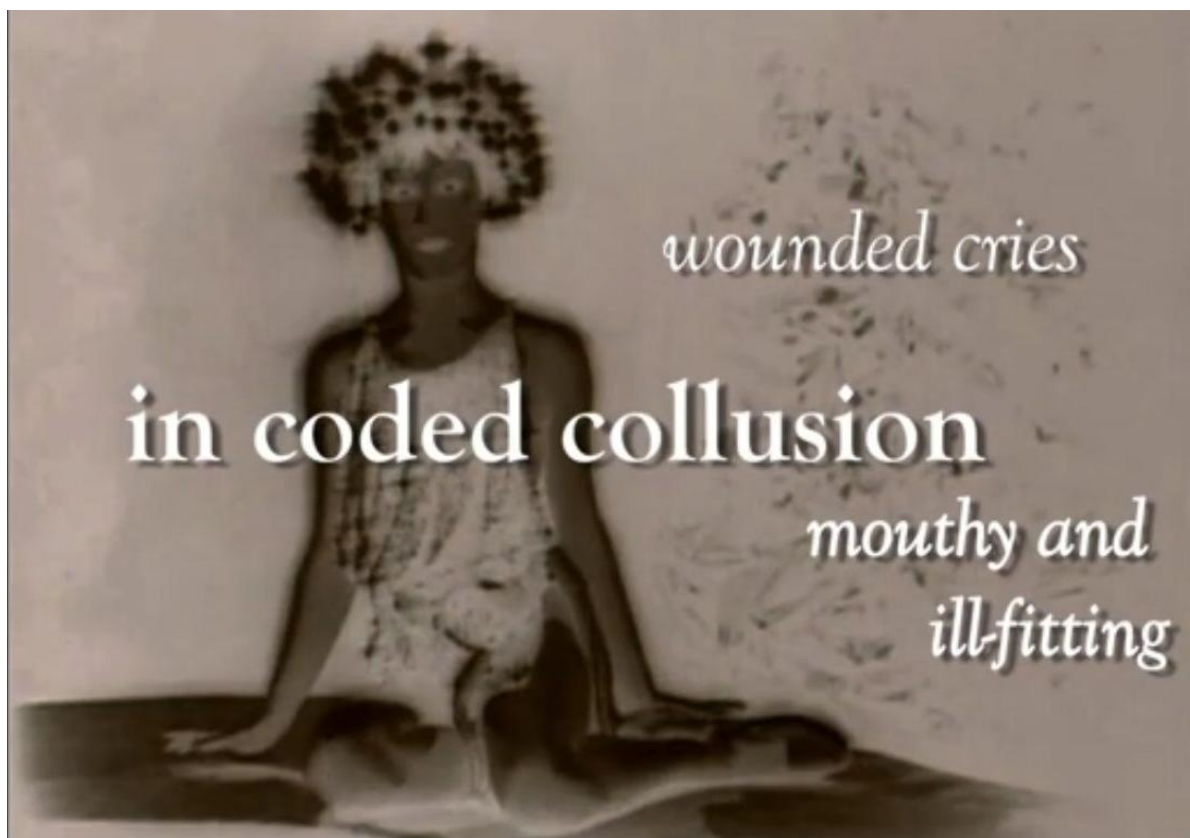


Figure XXXIII. Abigail Child, *Salomé*, 03:30.

s'il y a des passages où la beauté sérieuse est plus accentuée. Comme dans ses poèmes, le sens des effets d'images se crée et se recrée à chaque fois, d'autant plus que le cinéma est un système de signes n'ayant pas de sémantique définie à l'avance. C'est l'une des interrogations principales de l'autrice : savoir « comment la signification se produit, comment les éléments se joignent, jusqu'à quel point les éléments peuvent être à distance, comment le fait de mettre ensemble des fragments du monde peut créer de nouvelles formes, de nouvelles manières de penser¹²³⁸ ». Dans son texte « Cross-Referencing the Units of Sight and Sound/Film and Language », elle écrit que « le cinéma est plus une *machine à inventer des langages* qu'une langue¹²³⁹ ». *Salomé* est en effet autant tourné vers le langage que vers la figure féminine donnant son titre.

La symétrie fait certes partie de l'esthétique du film de départ, mais je viens de montrer que dans son détournement, le *Salomé* d'Abigail Child décuple ces effets de miroir. Ces

¹²³⁸ Ces paroles sont citées par Tom Gunning dans la préface au livre théorique de la réalisatrice, mais l'idée revient constamment au cours des écrits réunis dans ce volume. Abigail Child, *This Is Called Moving*, *op. cit.*, p. xv : « How meaning is made, how elements join together, how far elements can stand apart and still 'connect', how resonance and meaning are created, how putting together fragments of the world can create new forms, new ways of thinking ».

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 89 : « Film, I am suggesting, is more a *language-inventing machine* than a language ». Souligné par l'autrice.

modifications de l'image accroissent l'ornementation du film original qui est elle-même soulignée par les textes choisis par la réalisatrice. Les figures de rhétorique sont souvent des figures de sonorité, et elle formule cette pensée, avec auto-ironie, comme une décoration supplémentaire sur l'écran-page : « a syllabary / of opulent aberrance / mounted with rivets ». Les mots sont en effet « cloués » sur l'image. Ils apparaissent en entier (non pas lettre par lettre comme nous l'avons vu chez Jérôme Game), et sont parfois de taille différente. Le mot « syllabary » renvoie à l'unité minimale de certains alphabets, et dans le travail d'Abigail Child, elle signale le fait qu'elle travaille par réassemblage de fragments. Dans « aberrance », nous entendons également « errance ». Les mots sont à la fois cloués, et en même temps, ils errent sur l'écran-page. Seules les phrases adressées à quelqu'un – comme l'indique l'impératif – commencent par une majuscule, mais aucune ne se termine par une ponctuation. Certaines phrases qui s'inscrivent sous l'image de la personne à qui elles semblent être associées, défilent rapidement, comme un bandeau des actualités télévisées qui résume un événement important. Le caractère entier de ces phrases contraste la fragmentation des mots « cloués », parfois même isolés sur l'écran-page, dans un « non sequitur » comme l'affiche de manière autoréférentielle le poème¹²⁴⁰ de la réalisatrice. C'est l'un des moments où le travail d'Abigail Child se rapproche de celui de Stephen Ratcliffe au sens où le contexte du mot même est changé : le mot «sequitur » figure dans le poème de Karasick. Souvent, Abigail Child choisit les mots en fonction de leur sonorité : les paronomases (« an excess of access », « esculence of turbulence », « in ancillary errancy », « oulipo loopholes »), les répétitions (le verbe « come » et le nom « head » reviennent) et les allitérations (« shattered shadowshow », « vixen elixir ») abondent. Malgré la rupture du lien sémantique, les sonorités constituent des continuums internes. Un poème à part, bien différent de celui de Karasick, se compose au cours du film, par un nouvel arrangement des mots de la poète canadienne. Comme les exemples suivants le montrent, le vocabulaire d'Adeena Karasick, même passant par le choix d'Abigail Child, construit un certain exotisme (comme les mots étrangers « schadenshow », « ochos » ; les mots savants comme « numena », « axiome » ou « postulate » ; ou encore un acronyme « oulipo », certes bien connu des poètes mais inattendu dans le contexte). Le film continue ce jeu avec les mots, en gardant les phrases autoréflexives comme les précédentes, ou encore « outlaw fictions », en référence aux œuvres originelles d'Oscar Wilde et d'Alla Nazimova. Parmi ces expressions, « oulipo loopholes » est particulièrement parlante. Elle fait référence à l'écriture à contraintes, elle-même donnant une forme sonore élaborée comme paronomase, et nous pouvons faire

¹²⁴⁰ Adeena Karasick, *Salomé*, *op. cit.*, p. 16. Dans le film, l'expression « in the non sequitur » apparaît à 06:08.

l'hypothèse que cette expression (absente de la version finale du livre de Karasick) n'est pas sans lien avec la composition par choix de mots, en laissant des trous (le premier sens de « loophole » est la meurtrière) sur l'écran-page, et des lacunes de sens – à compléter par le/la spectateur-rice.



Figure XXXIV. Abigail Child, *Salomé*, 15:24.

Tout au long du film, les effets de style, dans le texte et dans l'image, jouent sur la répétition, qui dans l'image apparaît aussi par la surimpression. Comme nous l'avons dit, la surimpression est l'une des techniques de montage qui réalise la condensation. Elle souligne encore plus visiblement un parallèle entre la figure de Salomé et celle de Jean-Baptiste. Cela se présente dans leur apparence androgyne, fine et dans leur pureté que ces représentations du mythe montrent, ainsi que dans la gestuelle (les deux étant montrés avec les bras levés au cours de la danse de Salomé). Cette ressemblance est rendue d'autant plus manifeste lorsque Child fait apparaître les personnages dans le même plan, par surimpression (Fig. XXXIV). Au lieu d'être des injures, les mots de Jokanaan reconnaissent le pouvoir agissant de Salomé : « Salomé, your are bringing in the big guns / opening the sluice gates with your hyper-dramatic charade ». Le mot « charade » a un sens à la fois négatif et positif : cela peut signifier des paroles vides ou un simulacre et un jeu de mot à deviner, forme de l'énigme. L'expression familière de « bring in the big guns » se réfère à une solution très efficace, et dans le cas de Salomé, c'est sa volonté

qui ne plie pas, au sujet de Jokanaan. Nous pouvons interpréter les mots qui s'affichent ensuite comme ceux de Salomé, en réponse à cette phrase du prophète. Ce sont des expressions amusantes et fragmentaires comme « a forever riviera / of flawless lollies », apportant le kitsch du rêve des vacances infinies avec des sucettes impeccables (« flawless »), et ensuite : « mere / messy prescience », c'est-à-dire « pure / prémonition confuse », un commentaire possible de l'inquiétude formulée par Jean-Baptiste.

Le texte cité donne l'impression que la sonorité des mots compte autant que ce qu'ils disent, ce qui confirme encore la relation d'Abigail Child au mouvement *language* – c'est ce que soutient Charles Bernstein à propos de la traduction homophonique qui le passionne depuis qu'il a rencontré cette forme de traduction hétérodoxe dans le travail du couple Louis et Célia Zukofsky, et qu'il pratique partiellement¹²⁴¹. Jokanaan répond encore à Salomé, comme approuvant leur amour : « Lay me down in an elixir of lexically robust postulates ». Une ambiguïté est maintenue. On ne saura jamais si les mots apparaissant autour de l'image de Salomé peuvent être définitivement liés à elle. Probablement pas, mais l'usage du mot « postulat » produit de l'ironie dans ce contexte, car ce mot revient rarement dans le langage des amoureux. C'est une situation apparemment simple, il s'agit d'un aveu amoureux, mais qui trouve sa place autant dans le langage, qu'au niveau du récit, et remplit un rôle métapoétique. Cette phrase est caractéristique de la poésie *language* dont l'un des buts principaux est l'expérimentation sur le langage, par des procédures d'écriture, et dont l'un des traits formels importants est la suite de phrases indépendantes juxtaposées que Ron Silliman désigne sous le nom de « the new sentence¹²⁴² ».

La réalisatrice résume ainsi le rapport entre texte et image : « Les mots sont placés à l'intérieur de l'image. Les images existent alors en contrepoint aux mots et le montage passe à l'avant pour chercher une place dans laquelle tout se met en place et tout s'écroule au même moment¹²⁴³. » Dans son film *Covert Action* (de la série *Is This What You Were Born For?*), la phrase suivante s'affiche sur l'écran : « My goal is to disarm my movie¹²⁴⁴ ». La réalisatrice veut désarmer son film, ce qu'on peut comprendre comme le fait de pratiquer une critique sur les images qu'il emploie, trouvées dans des archives. Une méfiance vis-à-vis de l'artifice du cinéma se dégage de l'œuvre d'Abigail Child, qui affirme que ce qu'on peut trouver dans des

¹²⁴¹ Charles Bernstein, « Breaking the Translation Curtain: The Homophonic Sublime », in *Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 199.

¹²⁴² Ron Silliman, *The New Sentence*, New York, Roof Books, 1987.

¹²⁴³ Ann Lesley Selcer, art. cit., en ligne, consulté le 25 octobre 2020 : « words are placed inside the image. Images exist then in counter(point) to words and the editing moves forward, searching for a place in which everything falls together and apart at the same moment. »

¹²⁴⁴ Abigail Child, *Covert Action*, 1984 : 06:36.

archives, même personnelles, d'origine inconnue, contiennent des choses plus « étranges », des personnages en costumes et des travellings qu'elle « n'aurait jamais obtenus¹²⁴⁵ ».

Au niveau du récit, le film d'Abigail Child constitue au total une figure de femme dangereuse, mais dont la représentation circonscrit ce danger. L'image est modifiée par plusieurs techniques de montage : agrandissement – introduction de très gros plans, différemment cadrés, étrangers au film original comme un gros plan et focalisation sur le personnage de Salomé ; zoom sur des personnages en train d'avancer qui nous fait entrer dans l'image, car nous avançons avec eux. Comme je l'ai montré, les effets de miroir sont souvent combinés avec de la surimpression. Les images surimprimées produisent un mouvement au cours de prises initialement fixes, comme une danse que la musique accompagne.

Les changements de l'image en son négatif – à la manière de la solarisation en photographie – constituent une autre intervention visuelle importante, qui de temps à autre rend Salomé noire. Cette image peut viser une présentation plus juste – car comme nous le lisons dans *Le Cantique des cantiques*, « Je suis noire, mais je suis belle¹²⁴⁶ », Salomé n'est pas blanche – et moins centrée sur la représentation occidentale des héroïnes. Le plus grand changement qu'Abigail Child effectue sur le film original est malgré tout la suppression du châtiment de Salomé, la mort ordonnée par Hérode qui « se rend compte que l'objet de son désir n'est pas identique à ce qu'il croyait¹²⁴⁷ ». Cet élément nous fait revenir à l'importance de la condensation, et la manière par laquelle elle change le matériau d'origine. Nous devons pourtant remarquer que finir le film par le triomphe de Salomé est le geste de condensation qui rend la plus manifeste la prise de position d'Abigail Child. Comme le dit Maureen Turim à propos d'un autre film, *Covert Action*, « le film prend ses personnages féminins comme des questions¹²⁴⁸ ». Le geste de Salomé (ordonner la décapitation de Jean Baptiste) dans le film de Child, ne se produit pas par cruauté : le sens est symbolique, et la figure de femme qui nous est présentée se situe au niveau de l'image et du langage ; son geste est avant tout une critique du discours.

4.3.2 Un film sur la langue ?

À côté du récit, le langage poétique et filmique acquiert également une place indépendante dans la création du sens, qui est réflexif, et cela a lieu par détournement. La distance critique

¹²⁴⁵ Dans l'entretien avec Charles Bernstein dans le cadre de sa série de lectures et entretiens, « Close Listening and Readings », Abigail Child est invitée le 30 mai 2007, 13:20 : <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Child.php>, consulté le 28 janvier 2021.

¹²⁴⁶ *Le Cantique des cantiques*, trad. et comm. Ernest Renan, Paris, [source BNF, Gallica], 1991, p. 16.

¹²⁴⁷ Petra Dierkes-Thrun, *Salomé's Modernity*, op. cit., p. 153.

¹²⁴⁸ Maureen Turim, « Sounds, Intervals, and Startling Images in the Films of Abigail Child », in Robin Blaetz (dir.), *Women's Experimental Cinema. Critical Frameworks*, Durham, Londres, Duke University Press, 2007, p. 272 : « the film poses its women as questions ».

du détournement implique l'humour. L'exemple déjà évoqué parmi ces types d'œuvres, *La Dialectique peut-elle casser des briques ?* est un film qui fait rire, avec son « humour potache », comme le qualifie François Bovier. Le film est en effet désopilant. Il joue sur l'énorme écart qui se trouve entre nos attentes de spectateur-riche, pour un film d'arts martiaux et un discours sur la lutte des classes, « un "renversement carnavalesque" des pouvoirs et des médias¹²⁴⁹ ». Dans la mise en œuvre du détournement, *Salomé* diffère de celui-ci d'une part, parce que son texte est moins didactique – il s'agit d'un texte poétique fragmentaire portant les marques de deux poètes –, d'autre part, parce que le sens critique féministe se construit autant par les images que par le texte. Cette critique a lieu par l'exagération qui caractérise les images, les mots et la bande son, en un mot par le « détournement abusif ». François Bovier remarque, à propos de *La Dialectique peut-elle casser des briques ?* que « [l]e doublage est [...] utilisé comme un processus purement mécanique, les personnages apparaissant comme des masques caricaturaux qui deviennent le support d'un discours militant – ce qui dispense Viénet de toute déconstruction des codes de représentation du film parasité¹²⁵⁰ » : ce n'est pas tout à fait le cas de la *Salomé* d'Abigail Child. Elle déconstruit la figure oppressante d'Hérode, montre une image de Salomé à la fois ironique (femme dangereuse avec si peu de force apparente), sérieuse et onirique. La figure de Salomé est présentée de manière joueuse (par moments, la musique accompagne ses mouvements, et souligne son caractère enfantin¹²⁵¹), mais aussi déterminée et indépendante. Dans l'ensemble, le film d'Abigail Child est pourtant plus discret, et plus fin que *La Dialectique peut-elle casser des briques ?* dans lequel par exemple les enfants parlent le même langage métaphorique que les adultes : « je commence à me reconnaître de l'exploiteur à l'exploité depuis le temps que ça dure¹²⁵² », dit la petite fille. Cet effet de distanciation fait partie de la critique, comme dans la scène de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* où l'enfant raconte son rêve de deux jumeaux qui deviennent une seule personne, et se rend compte que ces deux personnes représentaient les deux parties du Vietnam réunies¹²⁵³, ce qui crée du comique par l'écart des éléments de l'analogie. *Salomé* est certes critique et agit avec humour, mais elle ne cherche pas la dérision. Ce film navigue entre la beauté saisissante des images originales et les modifications d'Abigail Child, qui les charge davantage encore de signification,

¹²⁴⁹ François Bovier, « Doublage et détournement. "Un film peut en cacher un autre" », art. cit., [en ligne].

¹²⁵⁰ *Ibid.*

¹²⁵¹ Abigail Child, *Salomé*. Par exemple dans la scène de 02:41 à 03:08 quand elle devient attentive à un bruit, et se rend compte de l'existence du prophète. L'entrée de la prison de Jean-Baptiste évoque une cage à oiseaux et Salomé hausse la tête en entendant un sifflement qui rappelle les oiseaux.

¹²⁵² René Viénet, *La Dialectique peut-elle casser des briques ?*, NB, sonore, 1973, 00:08:58, disponible en ligne : https://ubu.com/film/vienet_dialectics.html, consulté le 3 février 2021. Sur la base de Tu Kuang-chi, *Crush*, NB, sonore, Hong Kong, 1972.

¹²⁵³ Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 30.

tout en réduisant l'intrigue et évitant son interprétation simple. Comme dans le cas de la poésie *language* qui a fortement influencé le langage artistique de Child, le/la spectateur-riche est invité-e à s'investir activement dans l'interprétation de l'œuvre.

Parce qu'ils ont des traits formels similaires, nous faisons dialoguer ici *Salomé* de Child, et les films de Pierre Alferi. Ces derniers n'ont pas de propos politique aussi explicite – à la rigueur quelques phrases de « Er » peuvent être comparées à la teneur politique des films de la réalisatrice américaine, mais dans une moindre mesure. Enfin, nous pouvons constater que la technique d'association des images et du texte, modifie malgré tout le sens de l'extrait filmique, et l'image, avec le contrepoint, interprète à son tour le texte.

4.4 Avec des sous-titres « parlants » : « Les Coincés », « La Berceuse de Broadway »

Pierre Alferi n'est pas cinéaste comme l'est Abigail Child, mais dans son travail artistique, il manie des films, qui, comme ceux de la réalisatrice américaine, sont faits à partir d'extraits de films préexistants. Il en va ainsi de ce que l'auteur nomme des « films parlants », qui remplacent les paroles originales par des poèmes affichés comme sous-titres ou de la voix *over*. Nous étudions ici ceux qui se servent de sous-titres. Le texte est inscrit en jaune, ce qui rappelle les éditions en DVD des films en noir et blanc, sur lesquels le sous-titrage était plus lisible ainsi, ou même parfois les sous-titres au cinéma.

Ces « films parlants » diffèrent des films d'Abigail Child, car, contrairement à elle, Alferi intervient à peine dans l'original. En effet, outre l'ajout du texte, ses manipulations des images se limitent aux choix de celles-ci et à l'éventuelle duplication d'un extrait. Comme nous l'avons vu à propos des cinépoèmes, la dénomination de ces œuvres filmiques est flottante. La distinction entre ces deux « films parlants » et les cinépoèmes utilisant des images mouvantes est subtile, et on peut peut-être mieux la saisir par une définition de ce qu'ils ne sont pas. Les films parlants se servent toujours d'extraits de films de cinéma, et quand il y a narration, c'est toujours un texte de prose de l'écrivain. En revanche, quand un cinépoème utilise des images mouvantes, souvent elles ne sont pas issues de films de cinéma très connus (« Tante Élisabeth » utilise des archives de cinéma muet, « Intime », les propres enregistrements de vidéo numérique du poète). Parmi les cinépoèmes d'Alferi, « Intime » s'apparente le plus au dispositif des « films parlants » sous-titrés. Les matériaux sont entièrement produits par le poète qui enregistre le film lors d'un voyage en Europe centrale – nous voyons par exemple quelques images de Budapest. « Intime » fait partie des cinépoèmes qui se présentent sous un dispositif double : il est publié sous forme de livre, accompagné des dessins de l'auteur, faits d'après le film, livre et DVD étant publiés ensemble. Il arrive aussi qu'un cinépoème se construise sur les images d'un film

comme « Litany », et qu'il soit accompagné de paroles. Le texte du cinépoème « Litany » n'est pas narratif – John Ashbery et Ann Lauterbach lisent le poème « Litany » d'Ashbery, qui est sous-titré en français, dans la traduction d'Alferi. Le cinépoème en anglais est intégré ainsi par les sous-titres à la langue française. Si le texte des « films parlants » apparaît dans les sous-titres, ils donnent la possibilité de revenir au vers et de réfléchir sur le rapport entre vers et prose.

Agnès Disson¹²⁵⁴ et Michael Sheringham¹²⁵⁵ montrent qu'Alferi pratiquait la lecture accompagnée de projection de films (et de la musique de Rodolphe Burger), au cours de la lecture du roman *Le Cinéma des familles*. Apparemment, cette expérience de lecture a motivé, au moins en partie, la création des *Cinépoèmes et films parlants*. Les « films parlants » jouent ainsi sur la tradition du cinéma muet, dans laquelle la projection était accompagnée de bonimenteurs avec deux fonctions : « le conférencier pédagogue livrant un discours savant à un auditoire cultivé, et le bonimenteur lançant des répliques improvisées pour amuser le public de la baraque foraine¹²⁵⁶. » Avec l'institutionnalisation du cinéma, « la présence du bonimenteur n'est plus requise et commence à être critiquée¹²⁵⁷ », sauf au Japon où la tradition du *benshi* survit jusque dans les années 1980 dans des cinéclubs¹²⁵⁸. Il faut noter qu'elle inspirera une pratique poétique courante aux États-Unis, le « neo-benshi » qui consiste à lire ou dire des textes au cours de la projection d'un film. Les « films parlants » d'Alferi avec les paroles sonores sont à mi-chemin entre le bonimenteur qui commente le film dans la salle et le bonimenteur filmé qu'Érik Bullot appelle l'« avatar ou [le] double du cinéaste¹²⁵⁹ ». Pour lui, « [i]l ne s'agit plus seulement de raconter le récit des images, mais de donner à imaginer un film par la force illocutoire du discours¹²⁶⁰ ». Dans le cas du poète français, ce rôle est d'autant plus évident que dans « La protection des animaux », il répète des extraits de film ; mais le texte continue son propre développement et ne commente pas la reprise, pour faire figurer un récit plus détaillé pour le/la spectateur-riche. Le film en l'occurrence n'est pas un film muet, c'est la *Nuit du chasseur* (*Night of the Hunter*, 1955) de Charles Laughton, et « La protection des animaux » ne garde que la musique du film, avec un chant, qui ouvre le film, et revient après en alternance avec la voix narratrice commente. Les mêmes images (rompues parfois par la

¹²⁵⁴ Agnès Disson, « Façonner des minutes réelles », art. cit., p. 257.

¹²⁵⁵ Michael Sheringham, art. cit., p. 37.

¹²⁵⁶ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec, Paris, Nota bene, Méridiens Klincksieck, 2000, p. 125.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁵⁹ Érik Bullot, « Le film boniment », in *Op. cit.*, p. 128.

¹²⁶⁰ *Ibid.*

répétition des images à l'envers) dont les premières montrent un crapaud, recommencent à plusieurs reprises (à 6:56, à 18:13 et à 20:54¹²⁶¹).

Dans les « films parlants » détournés par les sous-titres, le texte remplit un rôle similaire, grâce à la prise de distance que le détournement permet. Le lien au cinéma muet reste fort, comme le rapport au texte (soit sous-titres, soit narration) et l'élimination du son original le montrent. « Les Coincés » et « La Berceuse de Broadway », adaptés chacun d'un film sonore, passent par une série de changements médiaux avant de devenir des « films parlants » dans le sens d'Alferi. Leur composition est similaire. Le premier reprend un extrait de *Pris au piège* (*Cornered*, 1945) d'Edward Dmytryk, le second de *Chercheuses d'or de 1935* (1935) de Busby Berkeley. Le support des films change souvent par rapport aux matériaux de départ utilisés par les auteurs, ces films ayant été tournés en pellicule. Pierre Alferi a de toute évidence eu accès à une version numérisée dont il choisit l'extrait qui donnera les images de son « film parlant ». La forme est détournée au sens où il n'y a pas de parole prononcée, seul un sous-titrage accompagne les images. Cela peut créer des passages paradoxaux comme dans le cas de la berceuse. Elle est connue – elle a même remporté l'Oscar de la meilleure chanson originale –, mais le cinépoème la réduit aux images. Ses paroles originales peuvent être lues sur la bouche de la chanteuse, et certaines sont intégrées en traduction dans le poème d'Alferi. Pour accompagner le cinépoème, le poète, avec le musicien Rodolphe Burger, collaborateur de longue date de ses projets audiovisuels, utilise le bruit d'un projecteur comme bande son. « La syntaxe, c'est le sujet de *La Berceuse de Broadway*, adaptée d'une comédie musicale, *Golddiggers of 1935* de Busby Berkeley : elle s'y confond avec la grâce, que les sous-titres tentent de cerner et de décrire comme "une chute qui se répète, une pulsation, une montée suivie d'une descente, une ligne serpentine¹²⁶²" ».

Pour ce qui est des « Coincés », le poète choisit une scène où le dialogue joue un rôle important : il s'agit d'une tentative d'explication. Le détournement mineur qu'il y effectue implique la modification de cette scène, rendant impossible l'explication, originellement importante dans le récit. Alferi utilise des techniques minimales pour créer son cinépoème, autour de l'idée d'être pris dans une situation insoluble. Son titre est une traduction plus familière et plus littérale de l'original, avec la différence que l'article définitif substantive le participe passé du titre, ce qui transpose l'accent sur les personnages, au lieu de décrire la situation. Ce transfert confère au titre une touche d'ironie. « Les Coincés » utilise un extrait de

¹²⁶¹ Pierre Alferi, « La Protection des animaux », in *Cinépoèmes et films parlants*, [cahier et DVD], Laboratoires d'Aubervilliers, 2002.

¹²⁶² Agnès Disson, « Façonner des minutes réelles », art. cit., p. 260.

Pris au piège, avec la répétition du même extrait et un troisième recommencement, pour montrer que les personnages sont enfermés dans une boucle – comme ceux d’*En attendant Godot* de Beckett, et comme le dit Heidi Peeters, leur discussion sans issue apparente également ce cinépoème à la pièce de Beckett¹²⁶³. Alferi transforme le titre du film en un trait formel, la vidéo qui recommence mais qui n’apporte pas de résolution à l’intrigue. *Pris au piège* est un film noir qui se situe après la deuxième guerre mondiale. Il s’agit d’un aviateur canadien qui, ayant perdu sa femme, une résistante française, victime d’un massacre commis par des collaborateurs, enquête pour retrouver les responsables du crime. Le coupable sera dévoilé et assassiné. L’extrait choisi par le poète est une scène où le héros va à la rencontre d’une belle jeune femme qui doit jouer la veuve du criminel. Elle lui demande de l’aide et révèle qu’elle n’a jamais rencontré l’homme dont elle porte le nom, mais l’aviateur ne la croit pas, et refuse de l’aider. Il la voit s’éloigner avec regret. Alferi transforme ironiquement cette scène en scène d’amour de film hollywoodien, comme le dit Jean-Jacques Thomas¹²⁶⁴, avec des moyens simples, et par la technique du « détournement mineur ». Le cinépoème détourne le sens direct de l’original, mais il révèle aussi une autre scène – il existe une attirance entre les deux personnages qui passe au deuxième plan dans le film. Plus généralement, le film formule une critique de la politique française, du point de vue américain : le coupable qui n’a pas été retrouvé, la fille du collaborateur qui est contrainte de s’impliquer dans des affaires obscures. Le « film parlant » s’écarte de cet aspect politique. « Les Coincés » produit à la fois une caricature et un contrepoint, car les personnages ne s’embrassent pas mais, par un geste métapoétique, analysent leur situation. Par la technique du détournement mineur, Alferi désactive le récit nécessaire à la scène originale. Les dialogues sont décalés par rapport au mouvement des lèvres ce qui souligne l’écart par rapport aux conventions cinématographiques, c’est-à-dire une distanciation, y compris dans l’identification du spectateur au récit. Après une discussion étrangement vide sur une personne qui ne viendra pas, ils concluent de la situation (l’obligation du baiser) et, de l’endroit mal choisi qu’« on [les] met à l’épreuve », ou bien qu’« on se moque d’[eux¹²⁶⁵] ». Le dialogue ou l’énonciation de première personne adressée à un *tu* caractérisent non seulement les « films parlants » mais aussi les cinépoèmes d’Alferi. Nous l’avons vu dans « Elvin Jones » par exemple. Nous retrouvons ici encore la syntaxe

¹²⁶³ Heidi Peeters, « Visual Poetry, Poetic Visions and the Visionary Poetics of Pierre Alferi », *SubStance*, vol. 39, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁶⁴ Jean-Jacques Thomas, « Introduction », *SubStance*, vol. 39, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁶⁵ Pierre Alferi, *Cinépoèmes et films parlants*, *op. cit.*, p. 25.

comme préoccupation principale. « Les Coincés » présente un dispositif plus simple, dans le sens où le dialogue se divise en phrases courtes qui sont distribuées entre les deux personnages.

« La Berceuse de Broadway » se compose de phrases plus longues. Dans les moments où nous voyons l'actrice chanter, le texte qu'on voit à l'écran est une traduction, parfois abrégée, de la chanson. Dans les passages où le personnage n'est pas montré en train de chanter, un poème se développe en dialogue avec les images, qui désigne ses séquences par le terme de « grâce ». Par exemple, la « Grâce n° 4 / : ce mouvement dans les formes / de soulèvement / puis de relâchement des choses » apparaît lors d'une scène de danse. Le « film parlant » est accompagné de la bande son de Rodolphe Burger : le son d'un projecteur renforce l'effet de distanciation créé par l'absence de la bande-son originale, et souligne la place du texte, qui tient lieu de paroles. Dans « De l'écrit à l'écran », Alferi constate que l'introduction du texte dans l'image crée un décalage entre la perception des deux : ce sont « deux temporalités, deux structurations différentes d'un temps¹²⁶⁶ ». Dans ces deux « films parlants », ce décalage n'est pas beaucoup plus accentué que de regarder un film avec des sous-titres, sans connaître du tout la langue parlée dans le film. J'insiste sur la différence légère, car le son monotone du projecteur ne nous aide pas à identifier les moments de parole. De même, l'anglais de la berceuse originale que nous lisons sur les lèvres de la chanteuse produit une polyphonie linguistique, car nous percevons cette partie du texte en deux langues à la fois – même si c'est avec des lacunes ou des décalages, comme le dit le poète. Malgré tout, la relation entre texte et image se construit plus simplement que dans *Salomé* d'Abigail Child, pour plusieurs raisons : la place du texte sur l'écran est fixe, en sous-titres ; le texte lui-même n'est pas fragmentaire et il oblige le/la spectateur-riche à établir un lien direct avec l'image – nous ne pourrions pas percevoir le dialogue des « Coincés » comme un autre texte qu'un dialogue, si nous voyons deux personnages se parler sur l'écran. Ces « films parlants » montrent la possibilité d'exploration de la création de sens et du jeu avec les clichés.

Un « *foreign film* » serait ainsi un film détourné avec intégration de textes poétiques et d'éventuelles interventions dans l'image. Le texte est souvent privilégié par rapport à une bande son comportant des paroles (qui ne figure que de manière éparse dans *Salomé*, dans la musique). Le caractère étranger est non seulement culturel et linguistique, mais il provient aussi de l'aspect général des objets, qui sont, pour reprendre les mots d'Alferi et de Cadiot des « objets verbaux non identifiés¹²⁶⁷ ». Les œuvres sont sans exception caractérisées par le recyclage

¹²⁶⁶ Pierre Alferi, « De l'écrit à l'écran », in *Brefs, op. cit.*, p. 181.

¹²⁶⁷ Pierre Alferi et Olivier Cadiot, « La mécanique lyrique », art. cit., p. 6.

d'éléments visuels et/ou textuels, et nous pouvons considérer cette technique comme un « détournement », dans les deux cas. Celui-ci est dans chaque cas créé par différentes techniques, mais qui ont toutes en commun de se servir majoritairement de matériaux déjà existants, en leur donnant un nouveau sens, souvent critique. La bande-son (la musique et le bruit du projecteur, dans ce dernier cas chez Alferi seulement) joue un rôle important dans la création de sens. Alferi utilise et réutilise ses propres textes, Abigail Child en crée un nouveau par l'appropriation. Le poète et la réalisatrice créent leurs films par usage de films existants, en les remotivant par le montage et l'ajout du texte, mais selon des méthodes qui sont, en définitive, presque opposées. Pierre Alferi joue sur un usage réduit de l'extrait cinématographique, et par moments, du texte, en tirant le maximum d'effets de la moindre intervention. Abigail Child quant à elle travaille avec des matériaux de départ et des techniques plus diverses et spectaculaires ; elle modifie l'image par des techniques de montage, et le texte par élimination, recomposition et disposition sur l'écran-page. Dans ces œuvres, les images et le texte ont un statut plus équilibré et plus autonome que dans beaucoup de films où les sous-titres servent à assurer la médiation de la parole. Cela est probablement dû à leur indépendance initiale, et à l'implication originelle (c'est-à-dire non seulement pour la création d'une seule œuvre) de l'auteur et de l'autrice dans les domaines de la poésie et du cinéma. L'autonomie du texte et de l'image, au sein de la même œuvre, caractérise surtout le film d'Abigail Child, qui intervient aussi décisivement dans le texte que dans l'image. Cependant, dans le rapport image-texte, Alferi comme Child cherchent tous deux à « creus[er] la dissonance¹²⁶⁸ ».

¹²⁶⁸ Pierre Alferi, « De l'écrit à l'écran », art. cit., p. 187.

Conclusion : Les poètes, font-ils des films ?

Ce chapitre a étudié des formes différentes de relations intermédiaires dans des œuvres hybrides diverses dans leur composition. Celles-ci se ressemblent dans le dispositif de consultation, qui les oppose aux œuvres précédentes – qui toutes, sont des livres. L'hybridation peut être décrite par l'expression de l'« écran-page » dont nous avons observé plusieurs formes chez deux poètes et une cinéaste. Pierre Alferi et Jérôme Game ont développé des œuvres, pour la plupart, relevant d'une esthétique minimale : ils interviennent très peu dans l'image préexistante ou ils se servent de techniques d'enregistrement simples, et trouvent leur idée constructive dans cette simplicité. Comme Alferi le résume, il existe un « précurseur » de la lecture déterminée par le rythme des images : la prosodie¹²⁶⁹. Les films d'Abigail Child sont plus variés dans l'image et la disposition du texte sur l'écran, de sorte que, quantitativement, il se tisse plus de liens entre l'image et le texte. Leurs portées sont plus équilibrées. C'est en cela qu'ils produisent un contrepoint aux nombreux cinépoèmes d'Alferi, qui peuvent être décrits en tant que poèmes animés souvent sur un fond fixe, soit uni soit non figuratif. Chez Child, par la disposition dynamique des mots sur la page, l'autrice réunit l'écran-page d'Alferi et le cinéma. À la majeure différence qu'Alferi compose souvent des strophes, qui donnent la structure fondamentale permettant à la mécanique lyrique de fonctionner, alors que cette forme strophique est absente de *Salomé* d'Abigail Child.

Chez les trois auteurs et autrice, le dispositif permet de dynamiser le texte, qu'il soit écrit ou prononcé, et crée un dialogue avec l'image. Il guide, perturbe, en somme produit un nouveau mode de lecture.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 194.

**CONCLUSION : LES MOTS PROJETTENT UNE NUIT AMÉRICAINNE SUR
LE MONDE, OU LE « STYLO-CAMÉRA »**

« Les mots projettent une nuit américaine sur le monde¹²⁷⁰ ». La nuit américaine ne se projette pas, les mots ne sont pas des projecteurs, mais cette phrase de *La Blondeur* de Cécile Mainardi nous fascine par son caractère filmique. Elle produit cet effet par l'entrelacement paradoxal du film et de l'écriture, et par la perception poétique du monde passant par le filtre du film : les mots rendent le monde du poème cinématographique. La nuit américaine, en anglais appelée *day for night*, est une technique qui permet de représenter des scènes de nuit hors studio et avec moins de coûts, dont le cinéma hollywoodien s'est beaucoup servi. Comme son nom paradoxal l'indique, les scènes sont tournées à l'extérieur et en plein jour, mais avec une image sous-exposée. Ainsi, on ne peut pas projeter littéralement la nuit américaine, mais la phrase de Mainardi formule un fantasme des poètes par cette image, voire, un fantasme des poètes français tournés vers le cinéma américain.

Nous pourrions appeler cette écriture le « stylo-caméra » des poètes, en inversant la fameuse expression d'Alexandre Astruc, « caméra-stylo ». Dans un essai paru en 1948, le théoricien et cinéaste de la Nouvelle Vague affirmait par ce mot composé l'auctorialité à part entière des réalisateurs et l'indépendance du cinéma en tant qu'art, vis-à-vis de la littérature et du théâtre, ainsi que des fonctions de représentation et de création d'illusion, pour devenir un langage et ainsi « un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit¹²⁷¹ ». Il n'y a plus besoin de libérer le cinéma de la tutelle des arts plus anciens, il a gagné sa place, et nous pouvons même dire, avec les mots de l'historienne Arlette Farge, que « le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle¹²⁷² » – à tel point que les poètes de notre corpus parlent dans et avec cette langue.

Pourquoi dit-on alors « stylo-caméra » ? L'expression d'Alexandre Astruc, une fois inversée, fournit une métaphore opératoire pour décrire le rapport des œuvres du corpus avec le film, en soulignant la tension qui les travaille. Les poétiques filmiques exposent à la fois la dépendance et l'indépendance de la poésie vis-à-vis du film, une volonté d'appartenance et une opposition à l'autre médium. Les œuvres du corpus cherchent et fuient, miment et déjouent le film. Alexandre Astruc prévoit l'arrivée d'un renouvellement formel du cinéma avec le développement de ses propres caractéristiques d'expression, et dans la poésie, comme nous l'avons vu, nous pouvons également parler d'un élargissement à la fois thématique et formel.

¹²⁷⁰ Cécile Mainardi, *La Blondeur*, I, Paris, Les Petits Matins, 2006, n. p.

¹²⁷¹ Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », [1948], in *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 325.

¹²⁷² Arlette Farge, « Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », [entretien par Antoine de Baecque], in Antoine de Baecque (dir.), *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 133, 138.

Dans le cinéma, ce sera la modernité cinématographique dont la Nouvelle Vague, qui reste caractérisée par l'amour de la littérature – pensons aux films de Godard ou à ceux de Rivette – tout en étant essentiellement cinématographique. La poésie étudiée dans cette thèse n'établit pas non plus un rapport simple, descriptif ou illustratif avec le film, nous avons écarté ce type de rapport dès le départ : le « stylo-caméra » sous-entend aussi une autonomie et un renouvellement poétiques. Les œuvres que nous avons abordées *tendent vers* le film par leur dispositif, leurs thèmes, leur écriture. Devenir un film est un but inaccessible, mais leur recherche n'est pour autant sans résultat. Le fantasme filmique de la poésie contemporaine élargit en effet l'expression poétique et même la poésie elle-même, c'est que nous avons voulu exposer dans l'étude des poétiques filmiques.

Dans cette recherche, nous avons envisagé d'étudier de quelle manière une diversité de poétiques filmiques peut se créer dans les poésies contemporaines française et états-unienne. Après avoir résumé l'histoire des liens entre poésie et film selon la réception de ce rapport dans le premier chapitre, nous avons analysé des formes possibles de ces poétiques, prenant à chaque fois un versant du médium filmique, et en plaçant ces éléments dans un enchaînement. Ces correspondances et ces oppositions déterminent la structure de la thèse : le film documentaire et le film de fiction servent de point de départ au développement des liens entre les deux médiums dans les chapitres II et III. L'importance des personnages cinématographiques se manifeste déjà dans le chapitre III, et le chapitre IV se situe dans sa continuité, en se focalisant sur la figure de l'actrice, ce chapitre mettant ainsi en dialogue les œuvres de trois poètes femmes. Dans le chapitre V, nous abordons la forme hybride de cinépoèmes et de vidéopoèmes, en les comparant avec un film d'une cinéaste-poète qui retravaille du texte poétique.

D'abord, nous montrons que les photographies et photogrammes que nous avons qualifiées de documentaires permettent aux poètes d'une part, de sortir de leurs moyens d'expression habituels et appréhender le réel sur le mode du film, comme c'est le cas chez Hocquard et Swensen), et d'autre part, de faire dialoguer leur poésie avec des films grâce à des éléments de poétique similaires (le concept d'heccéité chez Hejinian et Hutton). Dans *Landscapes on a Train*, l'écriture notationnelle et expressive de Swensen ainsi que ses photographies documentant le paysage et le trajet s'inscrivent dans la même lignée des images poétiques et visuelles évoquant le mouvement. La spectatrice assise dans le train peut voir le paysage à travers son regard filmique parce que la perception collective a été modelée par le cinéma. Il en va de même pour les paires et pour les séquences de photographies de Juliette Valéry et Hocquard dans *Le Commanditaire*. Ces images, comme extraites d'un flux, se réfèrent à la perception continue du monde, comme un film se déroulant sous nos yeux. Le lien au cinéma

est également établi par des indices thématiques (références au film noir), et le caractère double du livre, entre le documentaire et la fiction. D'une manière semblable, dans leur vidéo *Voyage à Reykjavik*, Hocquard et Delay captent des images du réel pour en faire un modèle tautologique selon une poétique du copiage, et par une poétique de collaboration qui y est associée, en lien avec *Lettre à Freddy Buache...* de Godard. Les deux formes de cette œuvre donnent lieu à une représentation qui déjoue le documentaire en le transformant en fiction. Ainsi, dans le chapitre II, nous avons observé d'une part, des rapports analogiques autour de la question du mouvement chez Swensen, et d'autre part, l'actualisation de poétiques similaires dans des médiums différents. Plus généralement, nous avons voulu montrer que le médium filmique interroge la dichotomie réel-fiction, du fait de sa capacité d'enregistrement. C'est précisément cette capacité, associée au schème du mouvement, qui produit de nouvelles formes, en poésie.

Le troisième chapitre prend pour point de départ un autre aspect du film, opposé au deuxième chapitre : la force de la fiction. Comme le cas d'*Argento Series* de Kevin Killian et de *L'amour est plus froid que le lac* de Liliane Giraudon le montre, les films de fiction peuvent agir comme des déclencheurs pour l'écriture poétique et, grâce à leur fictionnalité, de médiateur vis-à-vis d'un trauma réel, effectivement vécu. Après une crise d'écriture, Killian parvient à parler du sida au travers du cinéma de Dario Argento, qui lui fournit une allégorie centrale, celle de l'épidémie comme tueur en série ; quant à *L'amour est plus froid que la mort* de Fassbinder, le film a un rôle de souvenir-écran dans le livre de Giraudon, masquant le film virtuel du livre, puis contribuant à dévoiler le souvenir insoutenable d'un viol. Les fantômes de personnes réelles et de personnages de films hantent ces livres. Cette hantise est également un trait formel qui se présente par la référence à une poétique de la dictée, spicerienne, et par le caractère fantomal du cinéma en tant que médium. De manière caractéristique du *new narrative*, cela crée un brouillage entre fiction et autobiographie. *Argento Series* mêle le souvenir poétique et biographique des amis de l'auteur avec des motifs et des bribes de récits issus des films du réalisateur italien. Par le pouvoir esthétique des films, le livre de Killian formule l'horreur du sida et s'engage dans les polémiques politiques présentes autour de l'épidémie. D'une façon similaire, le film de Fassbinder s'intègre dans le dispositif filmique de *L'amour est plus froid que le lac* (« le poème tourne »), et sa présence, sous forme de photogrammes, ouvre un espace visuel pour des photogrammes manquants, ceux du film virtuel du trauma. Le rôle du film de Fassbinder est encore plus important : son évocation dans le texte donne lieu au croisement des deux récits, et permet ainsi de faire face au souvenir douloureux et de l'affronter dans l'écriture par le détour du film. La fiction donne accès à des événements vécus, et les films créent

l'échafaudage des livres – structure du livre avec des titres de films pour *Argento Series*, et dispositif filmique pour *L'amour est plus froid que le lac*.

Une opposition s'articule avec le chapitre précédent, dans lequel les poètes sont aussi des théoricien-ennes, dont les intérêts se concentrent sur le questionnement direct de ce qu'on pourrait désigner d'après André Bazin comme l'ontologie du cinéma¹²⁷³. Cette ontologie se caractérise par une représentation du réel passant par une modélisation, dont l'outil est le médium filmique. Contrairement à Hejinian, Hocquard et Swensen, Giraudon et Killian n'écrivent pas de théorie, et ils n'interrogent pas principalement les images en tant que représentation ou reflet fictif du monde : ils appliquent les motifs des films choisis à leurs matériaux de travail, et ce médium détermine la forme de leurs livres. C'est dans ces livres que nous trouvons la mise en acte de leur poétique.

À propos de Liliane Giraudon et de Kevin Killian, nous avons déjà constaté l'importance des personnages cinématographiques. Caroline Dubois, Thalia Field et Cécile Mainardi mettent en avant la figure de l'actrice dans leurs œuvres. Il peut s'agir d'une *persona* de la poète (Mainardi), ou d'une multiplicité de rôles cinématographiques envisagés par le sujet, pour suivre une ligne de fuite (Dubois), ou encore d'un personnage féminin qui condense plusieurs figures et par laquelle le livre formule une prise de position contre la domination masculine (Field). Comme dans le cas de toutes les œuvres du corpus, de multiples liens se créent à la fois avec le médium filmique et le cinéma. La figure de l'actrice apparaît dans un tel contexte, travaillé par le cinéma : chez Cécile Mainardi, ce contexte est créé par une perception filmique, caractérisant plusieurs livres et projets artistiques ; chez Caroline Dubois et Thalia Field, le contexte est donné par des références cinématographiques, qu'il s'agisse d'un seul film (comme dans *Arrête maintenant*), ou de plusieurs (dans *ULULU, c'est toi le business, et comment ça je dis pas dors*). La relation avec la figure de l'actrice peut être relativement distante, comme dans *ULULU* où Thalia Field pose toute la distance d'une élaboration, sans identification manifeste au personnage, qui d'ailleurs n'est pas stable. Cependant, par les configurations dans lesquelles il apparaît, une prise de position s'exprime contre la domination masculine. Les références filmiques textuelles concrétisent cette critique et les photogrammes la donnent à voir, et le livre articule ainsi les deux systèmes de signes présents. Un autre type de prise de distance caractérise les livres de Caroline Dubois, qui ont tous une énonciatrice à la première personne ; cependant celle-ci, dans l'aboutissement de cette poétique, considère les personnages cinématographiques comme des rôles qui permettent de faire des expériences fictionnelles ; ou encore ils constituent

¹²⁷³ Voir André Bazin, « L'ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1999 [1958], p. 9-17.

pour elle une famille imaginaire. L'« actrisme » de Cécile Mainardi incarne l'identification la plus complète avec une figure, qui, comme les précédentes, puise ses exemples de vedettes dans une liste de figures occidentales, et par qui le cinéma apparaît en tant que muse de la poésie. La figure de l'actrice rend visible le fantasme que le cinéma provoque, qui habite le langage poétique.

Le cinquième chapitre s'éloigne du médium du livre. Il fait dialoguer des œuvres hybrides qui sont littéralement les plus filmiques de toutes les œuvres analysées dans cette thèse, ayant d'autres supports que le livre ou des supports doubles (un livre et un DVD par exemple). Nous avons comparé les travaux de deux poètes français avec ceux d'une réalisatrice-poète américaine sous l'angle de l'hybridation des médiums, et notamment les diverses formes de l'écran-page, le mouvement et l'image d'écran étant mis au service de la poésie. L'écran-page dans les cinépoèmes de Pierre Alferi, signifie l'activation d'une mécanique lyrique, chaque poème fonctionnant selon son mécanisme propre, qui crée une apparence de film en projetant et animant des énoncés, sur l'écran. C'est également le cas de « La Fille du Far West » de Jérôme Game, mais selon d'autres types de mise en page et de déroulé, et avec une autre thématique, proprement cinématographique. Au contraire, les autres vidéopoèmes réalisés par cet auteur comportent très rarement des textes inscrits sur l'écran, mais de la voix *over* et des images. Ces éléments visent à mettre en œuvre des concepts-clés de Deleuze et Guattari, notamment ceux de ligne de fuite et de devenir, que le médium filmique traduit efficacement. À ces usages, j'ai comparé un film d'Abigail Child, *Salomé*, créé par remontage d'un film et d'un texte poétique préexistants. Cette œuvre complexe, à la fois exerce une critique féministe des représentations de la figure de Salomé, et parle du fonctionnement du langage, en construisant et déconstruisant le sens.

De manière générale, nous pouvons constater qu'un fantasme de cinéma est présent dans toutes les œuvres du corpus, sous des formes différentes. Les films créent un désir d'écriture (ils sont souvent déclencheurs ou médiateurs pour la poésie), et leur présence se confirme par un retour comme rêve, rêverie, hantise ou regard du sujet poétique, posé sur le monde.

Le fantasme du film parcourt les poèmes

Le sens freudien du terme de « fantasme » est défini ainsi dans le dictionnaire de Laplanche et Pontalis : « Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un

désir inconscient¹²⁷⁴. » Selon les auteurs, « le fantasme se présente sous des modalités diverses : fantasmes conscients ou rêves diurnes, fantasmes inconscients tels que l'analyse les découvre comme structures sous-jacentes à un contenu manifeste, fantasmes originaires¹²⁷⁵ ». Ce concept nous semble pertinent pour l'approche du rapport entre poésie et film dans les œuvres du corpus, car il caractérise les œuvres à la fois du point de vue de l'auteur-rice et celui du/de la lecteur-rice. Dans un sens, comme je n'ai cessé de le montrer, il a parcouru toute mon étude. Les poètes forment les œuvres en fonction de ce fantasme, que ce soit conscient ou inconscient, et nous les lisons d'une manière similaire, car les éléments des poétiques filmiques guident notre lecture vers la création de films mentaux ou virtuels (Swensen), vers l'exploration des dispositifs filmiques (Giraudon), vers l'immersion dans des projections de rôles (Dubois) et de représentations (Field) ou encore vers un regard filmique sur le monde (Hocquard). J'ai indiqué un cas exemplaire par catégorie, mais comme mes analyses l'ont montré, les poétiques filmiques sont constituées par plusieurs éléments, qui sont souvent présents dans plusieurs œuvres, et qui les rapprochent. Nous nous projetons un film mental ou virtuel non seulement lors de la lecture de *Landscapes on a Train*, mais de *L'amour est plus froid que le lac*, du livre *Le voyage à Reykjavik* ou du *Commanditaire*.

Le fantasme dans son sens le plus proche de la définition de Laplanche et Pontalis caractérise au mieux les livres de Caroline Dubois dans lesquels le sujet poétique se projette dans des rôles d'actrices pour vivre des expériences dangereuses sans se risquer, et pour suivre une ligne de fuite par le changement continu de ses rôles. La *persona* poétique de l'actrice de Cécile Mainardi est également la figure d'un scénario imaginaire, cherchant à accomplir un désir qui ne peut pas avoir lieu hors de la poésie (c'est-à-dire que la poète ne se transformera pas en actrice). Une forme de fantasme se dégage des formes « pauvres » des vidéopoèmes de Jérôme Game et des films parlants de Pierre Alferi, qui tantôt jouent avec l'imaginaire cinématographique, tantôt déjouent le romanesque. Les cinépoèmes contiennent en leur forme le fantasme que le poème puisse devenir cinéma ou que le cinéma puisse devenir poème. Comme dans la citation de *La Blondeur*, le cinéma américain est l'un des fantasmes réguliers des poètes français (et de certains poètes états-uniens), ainsi que la langue anglaise en tant qu'elle connote le cinéma.

Deux thèmes que nous pouvons considérer comme des formes altérées du fantasme, se présentent dans d'autres œuvres, et suscitent des poétiques filmiques : le rêve et la hantise. De

¹²⁷⁴ Jean Laplanche et Jean-Bernard Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 [1967], p. 152.

¹²⁷⁵ *Ibid.*

manière générale, le rêve est un thème crucial pour notre investigation, car son mécanisme décrit par Freud, construit un parallèle avec le mécanisme du cinéma comme nous l'avons vu d'abord avec la définition du film de François Niney, ensuite dans l'entretien avec Derrida, sur la nature fantomale du cinéma. Le rêve joue un rôle important chez deux autrices, chez Liliane Giraudon comme chez Cécile Mainardi. Dans les livres de Mainardi, le film détermine la perception du monde, il s'épanche de manière onirique dans la vie. Le cas de *L'amour est plus froid que le lac* est différent. Le « rêve circulaire » est l'un des motifs importants du livre, son retour à la fois rappelle et masque le trauma. Il mène à la création en projetant l'idée du livre et en guidant le sujet poétique dans sa hantise, par la mise en rapport du film de Fassbinder et du film virtuel du souvenir.

En tant que motif et en tant qu'analogue mental du cinéma, le rêve mène ainsi doublement à la hantise. Le rêve circulaire dont parle Giraudon est une forme de hantise, car comme Cathy Caruth le dit, l'une des manifestations du trauma consiste à « être possédé par une image ou un événement¹²⁷⁶ ». Dans les deux œuvres où le film joue un rôle de médiateur dans un processus de parole, permettant de dire un événement traumatisant en poésie, *Argento Series* de Kevin Killian et *L'amour est plus froid que le lac*, les images du trauma et les images de films se superposent. En dehors de ces expériences du trauma, la hantise est aussi celle de toute image manquante, dont la place est indiquée, mais que nous devons combler. Dans *Le Commanditaire*, dans *Landscapes on a Train*, dans les *Ten Temporary Sonnets* ou dans *L'amour est plus froid que le lac*, il nous faut combler le manque de l'image, par un film virtuel créé par la lecture, ou par le film du réel que les photographies qui évoquent des photogrammes nous indiquent. Dans *Ululu* ou encore dans un film tel que *Salomé* d'Abigail Child, par recyclage d'un matériau filmique, une nouvelle œuvre se superpose au film originel, et ce palimpseste donne lieu à des rapports fantomals complexes.

La hantise n'est pas seulement celle des images, mais aussi celle des films et des figures cinématographiques qui parcourent ces livres et qui sollicitent l'imagination, qu'elles soient connues ou inconnues du/de la spectateur-riche. Cette mise en œuvre de l'imaginaire introduit dans la poésie une forme de narrativité virtuelle. Chez beaucoup de poètes, les références filmiques apportent de tels éléments narratifs (*L'amour est plus froid que le lac* de Giraudon), qui peut prendre la forme d'un romanque du cinéma (Jérôme Game) ; chez d'autres, les films rejoignent un intérêt déjà constitué pour la narration (Kevin Killian). À la manière de la construction de *Ululu*, des réseaux de références se créent entre les œuvres et les poètes du

¹²⁷⁶ Cathy Caruth (dir.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 5 : « To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. »

corpus, comme de nouvelles connexions entre les fragments, identifiées par le privé de Hocquard.

La hantise du film comme médium et comme art constitue l'autre face de ce que nous avons désigné comme fantasme du film. Créés au tournant du XX^e et du XXI^e siècles, les livres, cinépoèmes et vidéopoèmes du corpus et se trouvent dans un contexte où le contact avec le médium filmique est inévitable et où le cinéma comme art garde une grande importance. Le film leur est une référence et un fantasme communs, qui permet souvent à l'écriture d'advenir jusqu'à être le moteur du renouvellement des formes.

Peut-on esquisser une poétique filmique d'ensemble ?

Si les poétiques filmiques développées dans les œuvres du corpus se rencontrent sur de nombreux points, peut-on esquisser une poétique filmique d'ensemble ? Celle-ci réunirait les traits suivants : le dispositif d'écriture (dans la composition du livre et dans la stylistique), l'usage d'un thème (une référence cinématographique ou une référence au médium filmique) qui est en rapport intrinsèque avec le dispositif, et l'ouverture intermédiaire (l'incorporation des images qui ont ou établissent un rapport avec le médium filmique ou avec des films précis). Dans l'écriture et la mise en page, nous avons observé une série d'homologies entre des techniques, caractéristiques et aspects filmiques appliqués à l'écriture : des types de montages et de prises de vue, la référence à l'écran et au cadre, le schème du mouvement et la technique du montage.

De ces homologies certaines nous paraissent être centrales : celle du mouvement et celles que la technique du montage crée. Dans l'écriture, le schème du mouvement est principalement produit par les effets de sonorité (Lyn Hejinian, Cole Swensen) et par le rythme (Caroline Dubois, Cécile Mainardi). Il est également présent dans les séquences d'images fixes (Hocquard avec Alexandre Delay et Juliette Valéry, Cole Swensen, Thalia Field avec Bill Morrison) et dans les œuvres audiovisuelles. La technique du montage s'y adjoint sur le plan du rythme, et aussi parce que la technique est propre au recyclage de matériaux hétérogènes. Le montage est fondamentalement un principe générateur, dans nos textes.

Du point de vue thématique, les figures de cinéma qu'il s'agisse des personnages, des acteurs et actrices, ou des cinéastes eux-mêmes, constituent un élément récurrent des œuvres : c'est le cas chez Child, Dubois, Field, Game, Giraudon, Killian, et Mainardi. La figure du privé chez Hocquard s'y apparente, qui est un personnage à la fois romanesque et cinématographique. Toutes ces figures réintroduisent du mythe dans la poésie et, à la manière emblématique de la Monica Vitti de Mainardi, ils font du cinéma la muse des poètes.

Ainsi la poésie se réaffirme-t-elle elle-même en se transformant, dans son passage par le médium filmique. Comme l'indique exemplairement l'œuvre d'art totale qu'est *ULULU*, qui inclut dans la forme poétique au sens large le cinéma, l'opéra, le théâtre et tous genres d'écrits, peut-être la poésie vise-t-elle encore de cette manière à conserver une place éminente entre les arts.

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

Le sujet des poétiques filmiques exige que nous y adaptions la bibliographie et la filmographie. Les œuvres du corpus se présentent sur des supports différents, et les poètes mènent des travaux divers entre pratique et théorie, entre livre, film et œuvres hybrides. Nous voulions présenter les œuvres dans leur intégrité.

Corpus primaire littéraire et filmique

- ALFERI, Pierre, *Cinépèmes et films parlants*, cahier, et DVD couleur et NB, sonore, France, Laboratoires d'Aubervilliers, 2002, 72 min.
- , « Blablabla », numérique, sonore, 2001, 1 min 30 s, publié sur la chaîne Vimeo de l'auteur : <https://vimeo.com/40772435>, consulté le 10 octobre 2020.
- , « Rossignol manuel 1 », numérique, muet, 2008, 36 s, publié sur la chaîne Vimeo de l'auteur : <https://vimeo.com/40442033>, consulté le 10 octobre 2020.
- CHILD, Abigail, *Salomé*, avec Adeena Karasick et Frank London, 35 mm original numérisé, NB, sonore, États-Unis, 2014, 22 min.
- DUBOIS, Caroline, *Arrête maintenant*, Bordeaux, L'Attente, 2001.
- , *c'est toi le business*, Paris, P.O.L, 2005.
- , *comment ça je dis pas dors*, Paris, P.O.L, 2009.
- FIELD, Thalia, *ULULU. Clown Shrapnel*, avec un film muet de Bill Morrison et des illustrations d'Abbot Stranahan, Minneapolis, Coffee House Press, 2007.
- , « ULULU: Clown Shrapnel », avec des photogrammes de Bill Morrison, *Conjunctions*, « Cinemalingua. Writers Respond to Film », n° 42, New York, 2004, p. 185-202.
- GAME, Jérôme, *La Fille du Far-West*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2012.
- , « La Fille du Far-West », réal. vidéo Valérie Kempeneers, vidéo, couleur, muet, France, 2012, 10 min. Accessible sur le site du poète : <http://www.jeromegame.com/project/la-fille-du-far-west-2/>, consulté le 5 février 2021.
- , *Ceci n'est pas une ipepece*, réal. DVD Valérie Kempeneers, images Naby Avcioglu, vidéo, couleur, sonore, France, Incidences (Marseille), 2007, 66 min. Accessible sur le site du poète : <http://www.jeromegame.com/project/ceci-nest-pas-une-legende-ipe-pe-ce/>, consulté le 30 mars 2021.
- GIRAUDON, Liliane, *L'amour est plus froid que le lac*, Paris, P.O.L, 2016.

- HEJINIAN, Lyn, « Ten Temporary Sonnets », avec des photogrammes de Peter Hutton, *Conjunctions*, « Cinemalingua. Writers Respond to Film », n° 42, 2004, p. 80-99.
- HOCQUARD, Emmanuel, DELAY, Alexandre, *Voyage à Reykjavik*, vidéo, France, Kiosque (Bordeaux), 1994, 42 min.
- , *Le voyage à Reykjavik*, Paris, P.O.L, 1997.
- HOCQUARD, Emmanuel, VALÉRY, Juliette, *Le Commanditaire*, Paris, P.O.L, 1993.
- KILLIAN, Kevin, *Argento Series*, San Francisco, Krupskaya, 2001.
- MAINARDI, Cécile, *La Blondeur*, Paris, Les Petits Matins, 2006.
- , *Histoire très véridique et très émouvante de ma voix de ma naissance jusqu'à ma dernière chose prononcée*, Martigues, Contre-Pied, 2016.
- , *Idéogrammes acryliques*, Paris, Flammarion, 2019.
- , *Je suis une grande actrice*, Bordeaux, L'Attente, 2007.
- , *Rose activité mortelle*, Bordeaux, L'Attente, 2012.
- SWENSEN, Cole, *Landscapes on a Train*, Beacon, Nightboat Books, 2015.
- , « from Landscapes on a Train », *Asymptote Journal* : <https://www.asymptotejournal.com/special-feature/cole-swensen-landscapes-on-a-train/>, consulté le 27 novembre 2018.

Autres œuvres des auteur-rices du corpus

Œuvres littéraires, filmiques, critiques, théoriques et traductions.

- ALFERI, Pierre, *Brefs*, Paris, P.O.L, 2016.
- , *Le Chemin familial du poisson combatif*, Paris, P.O.L, 1992.
- , *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgeois, 1991.
- , *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L, 1999.
- , *divers chaos*, Paris, P.O.L, 2020.
- , *Fmn*, Paris, P.O.L, 1994.
- , *Hors sol*, Paris, P.O.L, 2018.
- , *Intime*, suivi de « Er » [livre et DVD couleur, son], Paris, Argol, 2013.
- , *Kub Or*, Paris, P.O.L, 1994.
- , « Litany », numérique, 2002, 2 min 30 s, publié sur la chaîne Vimeo de l'auteur : <https://vimeo.com/309729980>, consulté le 10 octobre 2020.

- , « Qu'est-ce qu'un cinépoème ? », *Action poétique* n° 201, « Cinéma & poésie », septembre 2010, p. 20-22. Article repris dans *Revue Fixxion*, « Écrivains-cinéastes », n° 7, 2013, p. 171, accessible en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.18/774>, consulté le 30 octobre 2020.
- , « Rossignol manuel 2 », numérique, 2008, 32 s, publié sur la chaîne Vimeo de l'auteur : <https://vimeo.com/40442213>, consulté le 10 octobre 2020.
- , « Rossignol manuel 3 », numérique, 2008, 56 s, publié sur la chaîne Vimeo de l'auteur : <https://vimeo.com/39879986>, consulté le 10 octobre 2020.
- , « Rossignol manuel 4 », numérique, 2008, 2 min 33, publié sur la chaîne Vimeo de l'auteur : <https://vimeo.com/40010598>, consulté le 10 octobre 2020.
- , « Rossignol manuel 5 », numérique, 2008, 47 s, publié sur la chaîne Vimeo de l'auteur : <https://vimeo.com/40651930>, consulté le 10 octobre 2020.
- , *Sentimentale journée*, Paris, P.O.L, 1997.
- , « Un fantôme japonais », numérique, 2003, 5 min 27 s, publié sur la chaîne Vimeo de l'auteur : <https://vimeo.com/42633671>, consulté le 10 octobre 2020.
- , *La Voie des airs*, Paris, P.O.L, 2004.
- , « Yodel », numérique, publié sur la chaîne Vimeo de l'auteur : <https://vimeo.com/40577374>, consulté le 10 octobre 2020.
- ALFERI, Pierre, CADIOT, Olivier, « La Mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 1, Paris, P.O.L, 1995, p. 3-22.
- , « Digest », *Revue de Littérature générale*, n° 2, Paris, P.O.L, 1996, p. 49-61.
- ALFERI, Pierre, JULIEN, Jacques, *Ça commence à Séoul*, suivi de *Duel à Marseille*, réal. DVD Cynthia Vandecandelaere, cahier et DVD, France, P.O.L & Dernière Bande (Paris), 2007, 78 min.
- CHILD, Abigail, *Climate/plus*, trad. Pascal Poyet, Bordeaux, Un bureau sur l'Atlantique, 1999.
- , *Covert Action*, 16 mm, NB, sonore, États-Unis, 1984, 10 min.
- , *Flesh. Poems for Sarah Schulman*, New York, Zet Amsterdam, 1990.
- , *(If I Can Sing a Song About) Ligatures*, vidéo numérique, sonore, États-Unis, 2009, 6 min.
- , *Mirror World*, avec Gary Sullivan, 16 mm numérisé sur DVD, sonore, États-Unis, 2006, 13 min.
- , *Mouth to Mouth*, New York, EOAGH, 2016.
- , *This Is Called Moving. A Critical Poetics of Film*, préf. Tom Gunning, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005.

- , *To And No Fro*, avec Nada Gordon, 16 mm numérisé sur DVD, NB, sonore, États-Unis, 2005, 5 min.
- , « Une poétique du piratage », trad. François Bovier, *Décadrages*, n° 34-36, « Cinéma de re-montage », automne 2016, printemps 2017, p. 228-247.
- COLE, Norma, *Capture des lettres et vies du Joker*, trad. Caroline Dubois, Bordeaux, Un bureau sur l'Atlantique, Format américain, 1996.
- DORIS, Stacy, *Comment aimer*, trad. collective à Royaumont, complétée par Caroline Dubois et Anne Portugal, Grâne, Créaphis, 1999.
- , *Paramour*, trad. Caroline Dubois et Anne Portugal, Paris, P.O.L, 2009.
- DUBOIS, Caroline, « ~~Elle rame~~ (Elle souque) », *Vacarme*, n° 63, printemps 2013, p. 213-217 ; disponible en ligne : <https://vacarme.org/article2252.html>, consulté le 20 février 2020.
- , *Je veux être physique*, Tours, Farrago, 2000.
- , *Malécot*, Marseille, Contrat Maint, 2003.
- DUBOIS, Caroline, PORTUGAL, Anne, *La réalité en face / la quoi ?*, Marseille, Al Dante/rroz, 1999.
- FIELD, Thalia, *L'amateur d'oiseau, côté jardin*, trad. Vincent Broqua, Olivier Brossard et Abigail Lang, préf. d'Abigail Lang, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
- , *Bird Lovers, Backyard*, New York, New Directions, c2010.
- , *Experimental Animals. A Reality Fiction*, New York, Solid Objects, 2016.
- , *Incarnate. Story Material*, New York, New Directions, c2004.
- , *Point and Line*, New York, New Directions, 2000.
- FIELD, Thalia, LANG, Abigail, *Leave to Remain. Legends of Janus*, McLean, Dalkey Archive Press, 2020.
- , *A Prank of Georges*, Buffalo, Essay Press, 2010.
- GAME, Jérôme, *Album photo*, Bordeaux, L'Attente, 2020.
- , *ça tire*, suivi de *ceci n'est pas une liste*, Marseille, Al Dante, 2010.
- , *Développements*, Paris, Manucius, 2015.
- , *DQ/HK*, Bordeaux, L'Attente, 2013.
- , *La Fille du Far West*, Vitry-sur-Seine, Mac/Val, 2012.
- , *Flip-Book*, Bordeaux, L'Attente, 2007.
- , *Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, Chroniques muséales, 2012.
- , *tout un travail*, Marseille, Fidel Anthelme X, 2003.

- GAME, Jérôme (dir.), *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*, Oxford, New York, Peter Lang, 2007.
- GIRAUDON, Liliane, *La Fiancée de Makhno*, Paris, P.O.L, 2004.
- , *L'Omelette rouge*, Paris, P.O.L, 2011.
- GIRAUDON, Liliane, SERRA, Marc-Antoine, « B7 : Un attentat attentif » (<http://www.lilianegiraudon.com/b7-un-attentat-attentif>),
- , « 2 degré celcius » [sic].
- , « Marseille est un étron ».
- HEJINIAN, Lyn, *The Language of Inquiry*, University of California Press, Berkeley (Calif.), 2000.
- , [Entretien avec Ted Berrigan, mené par Lyn Hejinian et Kit Robinson dans le cadre du programme radio intitulé *In the American Tree. New Writing by Poets*, le 11 août 1978] : <https://jacket2.org/commentary/ted-berrigan-interviewed-hejinian-and-robinson>
- , *Oxota. A Short Russian Novel*, Middleton, Wesleyan University Press, 2019.
- , « Teaching the Slow Event », [conférence prononcée en 2017, dans le cadre de la treizième conférence sur l'enseignement de la poésie en hommage à Judith Lee Stronach, Bibliothèque Bancroft, Université de Californie, Berkeley ; document mis à ma disposition par la poète, dans un e-mail le 12 août 2018].
- , *Unfollowing*, Oakland, Omnidawn Publishing, 2016.
- HOCQUARD, Emmanuel, *Le Cap de Bonne-Espérance*, Paris, P.O.L, 1989.
- , *Le cours de Pise*, Paris, P.O.L, 2018.
- , *ma haie. Un privé à Tanger 2*, Paris, P.O.L, 2001.
- , *Muriel film*, Marseille, CipM, 2017.
- , *Théorie des Tables*, Paris, P.O.L, 1992.
- , *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L, 1987.
- , *Un test de solitude*, Paris, P.O.L, 1998.
- KILLIAN, Kevin, BELLAMY, Dodie, *Writers Who Love Too Much. New Narrative Writing 1977-1997*, Beacon, Nightboat Books, 2017.
- MAINARDI, Cécile, *L'Armature de Phèdre*, Martigues, Contre-Pied, 1997.
- , « La blondeur ou l'amour et l'oxydant », *Formes Poétiques Contemporaines*, n° 3, 2005.
- , *Le degré Rose de l'écriture*, Martigues, Contre-Pied, 2018.
- , *La Forêt de Porphyre*, Plombières-lès-Dijon, Ulysse Fin de siècle, 1999.
- , *L'homme de pluie*, série discrète, 2007.
- , *L'Immaculé conceptuel. Deuxième blondeur*, Paris, Les Petits Matins, 2010.

SWENSEN, Cole, « Experimental, Then and Now », *American Book Review*, vol. 37, n° 5, juillet-août 2016, p. 15.

—, *Gravesend*, Berkeley, University of California Press, 2012.

—, *Noise That Stays Noise. Essays*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011.

—, « No End is Unplanned », *Evening Will Come*, n° 31, juillet 2013, en ligne : <http://www.thevolta.org/ewc31-cswensen-p1.html>, consulté le 5 novembre 2018.

—, *Try*, Iowa, University of Iowa Press, 1999.

SWENSEN, Cole, ST. JOHN, David (dir.), *American Hybrid. A Norton Anthology of New Poetry*, New York, Norton, 2009.

Autres œuvres littéraires et artistiques

À part les œuvres littéraires, cette partie de la bibliographie contient des œuvres qui ne sont pas directement classées comme littéraires : des scénarios publiés ou des livres d'artiste. Les textes théoriques de poètes ou d'artistes figurent dans la partie « Théorie et critique ».

Action poétique, n° 201, « Poésie et cinéma », Marseille, 2010.

Conjunctions, « Cinemalingua. Writers Respond to Film », n° 42, New York, 2004.

Cahier du refuge, « Poésie et cinéma américain », Marseille, octobre 1998.

Cahier du refuge, n° 181, « Poésie et médias », Marseille, juin 2009.

Remue.net, Dossier « Poésie et film », <https://remue.net/poesie-et-film>, consulté le 10 janvier 2021.

BERNANOS, Georges, *La Nouvelle Histoire de Mouchette*, in *Œuvres romanesques complètes*, II, suivies de *Dialogues des carmélites*, chronologie par Gilles Bernanos ; éd. établie, pour ce volume, par Jacques Chabot et al., Paris, Gallimard, 2015, p. 445-533.

BERRIGAN, Ted, *Sonnets*, trad. Martin Richet, postf. Jacques Roubaud, Nantes, Joca Seria, 2013.

BERG, Alban, *Lulu. Opéra en trois actes*, livret bilingue, trad. Isabelle et Hans Hildenbrand, Paris, Théâtre national de l'Opéra de Paris, J.-C. Lattès, 1980.

BOUVET, Patrick, *Pulsion lumière*, Paris, L'Olivier, 2012.

BROOKS, Louise, *Lulu in Hollywood*, éd. augmentée, Minneapolis, 2000 [1974, 1982].

CADIOT, Olivier, *Fairy queen*, Paris, P.O.L, 2004.

—, *Le Retour définitif et durable de l'être aimé*, Paris, P.O.L, 2004.

- Le Cantique des cantiques*, trad. et comm. Ernest Renan, Paris, [source BNF, Gallica], 1991.
- EUSTACHE, Jean, *La Maman et la Putain. Scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.
- FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, préf. Albert Thibaudet, notice et notes de S. de Sacy, Gallimard, 1965.
- FRENCH, Philip, WLASCHIN, Ken (dir.), *The Faber Book of Movie Verse*, Londres, Boston, Faber & Faber, 1993.
- GIZZI, Peter, *Periplum and other poems, 1987-1992*, Cambridge, Salt, 2004.
- , *The Outernationale*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007.
- , *Threshold Songs*, Middletown, Wesleyan University Press, 2011.
- , *Blue Peter*, précédé de *Periplum*, trad. Pascal Poyet, Marseille, Contrat Maint, 2000.
- , *Un abc de la chevalerie*, trad. collective au CipMarseille, relue et complétée par Juliette Valéry, Bordeaux, Un bureau sur l'Atlantique, 2001.
- , *L'Externationale*, trad. Stéphane Bouquet, Paris, Corti, 2013.
- , *Chansons du seuil*, trad. Stéphane Bouquet, Paris, Corti, 2017.
- GODARD, Jean-Luc, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Paris, Le Seuil, 1971.
- HALEVY, Ludovic, MEILHAC, Henri, *Carmen*, musique de Georges Bizet, Opéra-comique, 1875, musique de Georges Bizet, Opéra-comique en quatre actes, tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, Paris, Calmann-Lévy, 1928 [1875], [édition bilingue, présentée en miroir, pagination identique pour les deux langues].
- HERBERT, George, « Eastern Wings », in Dick Higgins, *George Herbert's Pattern Poems*, New York, Unpublished Editions, 1977.
- KARASICK, Adeena, *Salomé. Woman of Valor*, Toronto, Gap Riot Press, 2017.
- , *White Abbot*, numérique, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=kbctnhTHuwg>, consulté le 12 novembre 2020.
- LESPIAU, David, *Ouija Board*, Genève, Héros-Limite, 2008.
- LUOMA, Bill, *Mon voyage à New York*, trad. collectivement à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, Un bureau sur l'Atlantique, Format américain, 1997.
- MALLARMÉ, Stéphane, « The virginal, living and lovely day », in *Selected Poems*, trad. A. S. Kline, en ligne : https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/Mallarme.php#anchor_Toc223495089, consulté le 4 décembre 2019.
- MOLIÈRE, *Le Bourgeois gentilhomme*, in *Œuvres complètes, II*, dir. Georges Forestier, avec Claude Bourqui, textes établis Edric Caldicott et al., Gallimard, Pléiade, 2010, p. 265-345.

- MOUSSEMPÈS, Sandra, *Captures*, Paris, Flammarion, 2004.
- , *Cinéma de l'affect*, Bordeaux, L'Attente, 2020.
- , *Sunny Girls*, Paris, Flammarion, 2015.
- NERVAL, Gérard de, *Aurélia*, in *Œuvres*, Tome I, Paris, Garnier, 1966, p. 753-824.
- NIEDECKER, Lorine, *Louange du lieu et autres poèmes (1949-1970)*, trad. Abigail Lang, Maïtreyi et Nicolas Pesquès, préf. d'Abigail Lang, Paris, José Corti, 2012.
- PAPP, Tibor, *Disztichon Alfa*, 1994, [œuvre numérique consultable en ligne : <http://mek.oszk.hu/11700/11744/>].
- PEREC, Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.
- , *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L, 1994.
- , *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois, 1982.
- PHILLIPS, Tom, *A Humument. A Treated Victorian Novel*, Londres, Thames and Hudson, 2005 [1970, 4^e édition].
- PITTOLO, Véronique, *Gary Cooper ne lisait pas de livres*, Bordeaux, L'Attente, 2004.
- , *Héros*, Marseille, Al Dante, 1998.
- , *Montage*, Paris, Fourbis, 1992.
- , *Shrek*, Bordeaux, L'Attente, 2003.
- PORTUGAL, Anne, *voyer en l'air*, Bordeaux, L'Attente, 2001.
- PROUST, Marcel, *Le Côté des Guermantes*, Tome II, Paris, Gallimard, 1954.
- ROBERTSON, Lisa, *The Cinema of the Present*, Toronto, Coachhouse Books, 2014.
- , *Le Cinéma du présent*, trad. Pascal Poyet, Courbevoie, Théâtre typographique, 2015.
- ROUBAUD, Jacques, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Paris, Gallimard, 1999.
- , *The Form of a City Changes Faster, Alas, than the Human Heart*, trad. Rosmarie et Keith Waldrop, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 2006.
- , *Grande Kyrielle du Sentiment des choses*, Paris, Nous, 2003.
- , *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, Paris, Attila, 2013.
- , *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, 1986.
- , *La pluralité des mondes de Lewis*, Paris, Gallimard, 1991.
- , *The Plurality of Worlds of Lewis*, trad. Rosmarie Waldrop, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1995.
- , *Some Thing Black*, trad. Rosmarie Waldrop, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1990.
- QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
- RUSCHA, Ed, *Twenty-Six Gasoline Stations*, Frenchtown, National Excelsior Press, 1963.

- SPICER, Jack, *Billy the Kid*, trad. Joseph Gugliemi, Paris, Fourbis, 1990.
- , *My Vocabulary Did This to Me. The Collected Poetry of Jack Spicer*, dir. Peter Gizzi et Kevin Killian, Middletown, Wesleyan University Press, 2008.
- WALDROP, Rosmarie, *La Reproduction des profils*, Paris, La Tuilerie tropicale, 1991.
- , *The Reproduction of Profiles* (New York, New Directions, 1991).
- WEDEKIND, Frank, *A föld szelleme. Tragédia négy felvonásban*, trad. István Eörsi, in *XIX. századi német drámák*, Budapest, Európa, 1986, p. 725-805.
- , *Pandora szelencéje. Tragédia három felvonásban, prológussal*, trad. István Eörsi, in *XIX. századi német drámák*, Budapest, Európa, 1986, p. 807-873.
- WILLIS, Elizabeth, *Turneresque*, Providence, Burning Deck, 2003.

Films

- AKERMAN, Chantal, *D'Est*, 16 mm, couleur, sonore, Belgique, Portugal, France, La Sept/Arte, RTBF, RTP (Lisboa), Paradise Films (Bruxelles), Lieurac Productions (Paris), 1993, 110 min.
- ANGER, Kenneth, *Fireworks*, 16 mm et 35 mm, NB, sonore, États-Unis, 1947, 20 min.
- ANTONIONI, Michelangelo, *L'avventura (L'avventura)*, 35 mm, NB, sonore, Italie, France, Cino del Duca (Rome), Société cinématographique lyre (Paris), 1959, 140 min.
- , *Blow-Up (Blow-Up)*, 35 mm, couleur, sonore, Grande-Bretagne, Italie, États-Unis, MGM, Bridge Films, A Carlo Ponti Production, 1966, 111 min.
- , *Le Désert rouge (Deserto rosso)*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, France, Cinematografica Federiz (Roma), Francoriz (Paris), Film Duemila (Roma) 1963, 116 min.
- ARGENTO, Dario, *Le Chat à neuf queues (Il Gatto a nove code)*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, République fédérale d'Allemagne, France, Seda Spettacoli (Roma), Terra-Filmkunst GmbH (Berlin), Labrador Films, 1970, 111 min.
- , *Le Fantôme de l'Opéra (Il Fantasma dell'Opera)*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, Medusa Film, Cine 2000, 1998, 106 min.
- , *Les Frissons de l'angoisse (Profondo rosso)*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, Seda Spettacoli (Roma), 1974, 95 min.
- , *Inferno (Inferno)*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, Produzioni Intersound, 1979, 106 min.
- , *L'Oiseau au plumage de cristal (L'Uccello dalle piume de cristallo)*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, République fédérale de l'Allemagne, Seda Spettacoli (Roma), CCC Filmkunst GmbH (Berlin), 1969, 98 min.

- , *Phenomena*, (*Phenomena*), 35 mm, couleur, sonore, Italie, Suisse, DAC Film (Rome), 1984, 116 min. (Italie), 110 min. (international) ou 83 min. (États-Unis, avec le titre *Creepers*).
- , *Quatre mouches de velours gris* (*Quattro mosche di velluto grigio*), 35 mm, couleur, sonore, Italie, Seda Spettacoli (Roma), 1971, 105 min.
- , *Le Sang des innocents* (*Non ho sonno*), 35 mm, couleur, sonore, Italie, Opera Film Produzione (Roma), 2000, 110 min.
- , *Suspiria* (*Suspiria*), 35 mm, couleur, sonore, Italie, Seda Spettacoli (Roma), 1976, 98 min.
- , *Ténèbres* (*Tenebre*), 35 mm, couleur, sonore, Italie, Sigma Cinematografica (Rome), 1982, 101 min. ou 91 min. (États-Unis).
- , *Terreur à l'Opéra* (*Opera*), 35 mm, couleur, sonore, Italie, ADC Films, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, RAI, 1986, 107 min., ou 88 min. (États-Unis).
- , *Trauma* (*Trauma*), 35 mm, couleur, sonore, Italie, ADC Films, Overseas Film Group, 1993, 106 min.
- AUDIARD, Jacques, *Regarde les hommes tomber*, 35 mm, couleur, sonore, France, Bloody Mary Productions, Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes, France 3 Cinéma, 1993, 90 min.
- BAVA, Mario, *La Fille qui savait trop* (*La ragazza che sapeva troppo*), 35 mm, NB, sonore, Italie, Galatea Film (Roma), Coronet Film, 1962, 88 min.
- , *Six femmes pour l'assassin* (*Sei donne per l'assassino*), 35 mm, couleur, sonore, Italie, France, République fédérale d'Allemagne, Emmepi Cinematografica (Roma), Les Productions Georges de Beauregard, 1963, 86 min.
- BERKELEY, Busby, *Chercheuses d'or de 1935*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, First National Pictures (Warner Bros.), 1934, 95 min.
- BERTOLUCCI, Bernardo, *Partner*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, Red Film 1968, 105 min.
- BRESSON, Robert, *Au hasard, Balthazar*, 35 mm, NB, sonore, France, Parc Film (Paris), Argos Films, Athos Films, 1965, 95 min.
- , *Mouchette*, 35 mm, NB, sonore, France, Argos Films, Parc Film, 1966, 81 min.
- BRYANT, Charles, *Salomé*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Nazimova Productions, 1922, 72 min.
- BROCA, Philippe, de, *L'Homme de Rio*, 35 mm, couleur, sonore, France, Italie, Les Acacias, 1963, 112 min.
- BURCKHARDT, Rudy, *Ostensibly*, 16 mm, couleur, sonore, États-Unis, 1989, 16 min.
- CERVI, Tonino, *Cinq gâchettes en or* (*Oggi a me, domani a te*), 35 mm, couleur, sonore, Italie, Japon, P.A.C. Splendid Rome, Rewind Film, 1968, 105 min.

- CAMPION, Jane, *La Leçon de piano (The Piano)*, 35 mm, couleur, sonore, Nouvelle-Zélande, Australie, France, États-Unis, CiBy 2000, Jan Chapman Productions, Australian Film Commission, New South Wales Film & Television Office, 1992, 121 min.
- CUKOR, George, *My Fair Lady (My Fair Lady)*, 65 mm, couleur, sonore, États-Unis, Warner Bros., 1963, 170 min.
- DEMILLE, Cecil B., *Carmen (Carmen)*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Jesse L. Lasky Feature Play Company, 1915, 59 min.
- , *Cléopâtre (Cleopatra)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Paramount Pictures, 1934, 100 min.
- , *Les Conquérants (The Woman God Forgot)*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Arcraft Pictures Corporation, 1917, 60 min.
- , *Les Dix Commandements (The Ten Commandments)*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Paramount Pictures, 1923, 136 min.
- , *Les Dix Commandements (The Ten Commandments)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Paramount Pictures, 1954, 220 min.
- , *La Fille du Far West (The Girl of the Golden West)*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Paramount Pictures, 1915, 50 min.
- , *Le Fruit défendu (Forbidden Fruit)*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Paramount Pictures, 1920, 87 min.
- , *Pacific-Express (Union Pacific)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Paramount Pictures, 1938, 135 min.
- , *Le Requisitoire (Manslaughter)*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Paramount Pictures, 1922, 100 min.
- DENIS, Claire, *Trouble Every Day*, 35 mm, couleur, sonore, France, Messaoud/a Films, Rezo Productions (Paris), Arte France Cinéma, Dacia Films, Kinétique, 1997, 100 min.
- DMYTRYK, Edward, *Pris au piège (Cornered)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, RKO, 1945, 102 min.
- DUCHAMP, Marcel, *Anémic cinéma*, 35 mm, NB, muet, France, 1925, 7 min.
- EDWARDS, J. Gordon, *Life's Shop Window*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Box Office Attractions Company, 1914, 50 min.
- , *When a Woman Sins*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Fox Film Corporation, 1918.
- EUSTACHE, Jean, *La Maman et la Putain*, 16 mm et 35 mm, NB, sonore, France, Élite Films, Ciné Qua Non, Les Films du Losange, Simar Films, V.M. Productions, 1972, 217 min.

- FASSBINDER, Rainer Werner, *L'Amour est plus froid que la mort (Liebe is kälter als der Tod)*, 35 mm, NB, sonore, République fédérale d'Allemagne, Antiteater-X-Film, 1969, 88 min.
- FELLINI, Federico, *La Douceur de vivre (La Dolce vita)*, 35 mm, NB, sonore, Italie, France, Riama Film, Gray-Film (Paris), Pathé Consortium Cinéma, 1959, 172 min.
- , *Intervista (Intervista)*, 35 mm, couleur, sonore, Italie, Aljosha, Cinecittà, RAI, Fernlyn, 1987, 107 min.
- , *Huit et demi (Otto e mezzo)*, 35 mm, NB, sonore, Italie, France, Cineriz (Roma), Francinex (Paris), 1963, 114 min.
- FORD, John, *L'Homme qui tua Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Paramount Pictures, 1961, 122 min.
- , *La Prisonnière du désert (The Searchers)*, 35 mm, couleur, sonore, États-Unis, C.V. Whitney Pictures, 1955, 119 min.
- , *Rio Grande (Rio Grande)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Argosy Pictures, Republic Pictures, 1950, 105 min.
- GODARD, Jean-Luc, *Bande à part*, 35 mm, NB, sonore, France, Anouchka Films, Orsay Films (Paris), 1964, 95 min.
- , *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 35 mm, couleur, sonore, France, Anouchka Films, Argos Films, Contact Éditions, Parc Film (Paris), 1966, 90 min.
- , *Lettre à Freddy Buache à propos d'un court métrage sur la ville de Lausanne*, vidéo, couleur, sonore, Suisse, [financé par la ville de Lausanne], 1981, 11 min.
- , *Made in USA*, 35 mm, couleur, sonore, France, Rome-Paris Films, Anouchka Films, Société d'Études Pour l'Industrie Cinématographique (SEPIC), 1966, 90 min.
- , *Le Mépris*, 35 mm, couleur, sonore, France, Italie, Rome-Paris Films, Les Films Concordia (Paris), 1963, 110 min.
- , *Le Petit Soldat*, 35 mm, NB, sonore, France, Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1960, 88 min.
- , *Pierrot le fou*, 35 mm, couleur, sonore, France, Italie, Rome-Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), Dino de Laurentiis Cinematografica (Roma), 1965, 112 min.
- GRIFFITH, David W., *La Naissance d'une nation (The Birth of a Nation)*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, David W. Griffith Corporation, Epoch Producing Corporation, 1915, 195 min.

- HAWKS, Howard, *Le Grand sommeil (The Big Sleep)*, NB, sonore, États-Unis, Warner Bros, 1944, 114 min.
- , *Les Hommes préfèrent les blondes (Gentlemen Prefer Blondes)*, 35 mm, couleur, sonore, États-Unis, Twentieth Century Fox, 1954, 91 min.
- HAJAS, Tibor, *Öndivatbemutató*, 35 mm, NB, sonore, Hongrie, BBS, 1976, 17 min.
- HITCHCOCK, Alfred, *Sueurs froides (Vertigo)*, 35 mm, couleur, sonore, États-Unis, Paramount Pictures, 1957, 123 min.
- , *Les Oiseaux (The Birds)*, 35 mm, couleur, sonore, États-Unis, Universal Pictures, 1962, 119 min.
- HUMBERSTONE, Bruce, *Hello Frisco, Hello*, 35 mm, couleur, sonore, États-Unis, Twentieth Century Fox, 1943, 99 min.
- HUSTON, John, *Les Désaxés (The Misfits)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Seven Arts Productions, 1960, 124 min.
- HUTTON, Peter, *Boston Fire*, 16 mm, NB, muet, États-Unis, 1979, 8 min.
- , *Images of Asian Music* 16 mm, NB, muet, États-Unis, 1974, 29 min.
- , *Landscape (for Manon)*, 16 mm, NB, muet, États-Unis, 1986, 18 min. consulté en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=tpd7CHiJ56c&t=555s>, consulté le 8 décembre 2018.
- , *New York Near Sleep for Saskia*, 16 mm, NB, muet, États-Unis, 1972, 10 min.
- , *New York Portrait I*, 16 mm, NB, muet, États-Unis, 1979, 16 min.
- , *Time and Tide*, 16 mm, couleur, muet, États-Unis, 2000, 35 min.
- HUTTON, Peter, MONORY MÉSZ, András, *Budapest Portrait. Memories of a City*, 16 mm, NB, muet, États-Unis, Hongrie, 1986, 30 min. Consulté en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=j7bvzRb5_iM, consulté le 8 décembre 2018.
- JARMUSCH, Jim, *Down by Law*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Island Pictures, Black Snake, Grokenberger Film Produktion 1986, 107 min.
- JORDAN, Neil, *Entretien avec un vampire (Interview with the Vampire)*, 35 mm, couleur, sonore, États-Unis, Geffen Pictures, 1993, 120 min.
- KONYVES, Tom, *Sign Language*, video, couleur, sonore, Canada, 1984, 4 min.
- KOSTELANETZ, Richard, *Kinetic Writings*, video, muet, États-Unis, 1989, 22 min.
- LANG, Fritz, *Le Testament du docteur Mabuse (Das Testament des Dr Mabuse)*, 35 mm, NB, sonore, Allemagne, Nero-Film A.G. (Berlin), 1932, 122 min.
- LAUGHTON, Charles, *Nuit du chasseur (The Night of the Hunter)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Paul Gregory Productions, 1954, 93 min.

- LESLIE, Alfred, *The Last Clean Shirt*, 16 mm, NB, sonore, États-Unis, Lux Films, 1964, 39 min.
- LODEN, Barbara, *Wanda (Wanda)*, 35 mm, couleur, sonore, États-Unis, The Foundation for Filmmakers (New York), 1970, 105 min.
- LYNCH, David, *Mulholland Drive*, 35 mm, couleur, sonore, France, États-Unis, Les Films Alain Sarde, StudioCanal, Asymmetrical Productions, 2000, 146 min.
- , *Blue Velvet*, 35 mm, couleur, sonore, États-Unis, De Laurentiis Entertainment Group, 1986, 120 min.
- MACPHERSON, Kenneth, *Borderline*, 35 mm, NB, muet, Grande-Bretagne, Pool Films, 1930, 63 min.
- MAMOULIAN, Rouben, *La Reine Christine (Queen Christina)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 1933, 99 min.
- MORRISON, Bill, *Light is Calling*, 35 mm, original NB, couleur (sepia), sonore, États-Unis, Hypnotic Pictures, 2004, 8 min.
- , *The Mesmerist*, 35 mm, original NB, couleur (sepia), sonore, États-Unis, Hypnotic Pictures, 2003, 16 min.
- NIBLO, Fred, STILLER, Mauritz, *La Tentatrice (The Temptress)*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Cosmopolitan Productions, 1926, 98 min.
- PABST, Georg W., *Loulou (Die Büsche der Pandora)*, 35 mm, NB, muet, Allemagne, Nero-Film A.G. (Berlin), 1929, 100 min.
- , *Loulou* [anglais], NB, muet, cassette vidéo, Courbevoie, René Château vidéo, 107 min.
- , *Journal d'une fille perdue (Tagebuch einer Verlorenen)*, 35 mm, NB, muet, Allemagne, Pabst-Film GmbH (Berlin), 1929, 104 min.
- PÉLÉCHIAN, Artavazd, *Les Saisons (Tarva Yeghanaknere / Vremena goda)*, NB, URSS, Studios Armenfilms (Erevan), 1975, 29 min.
- PENN, Arthur, *Miracle à Alabama (The Miracle Worker)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Play Film, United Artists, 1962, 106 min.
- RAY, Man, *Emak Bakia*, 16 mm, NB, muet, France, 1926, 18 min.
- , *L'Étoile de mer*, 16 mm, NB, muet, France, Studio-Films (Paris), 1928, 15 min.
- RIVETTE, Jacques, *Paris nous appartient*, 35 mm, NB, sonore, France, Ajym Films (Paris), Les Films du Carrosse (Paris), 1958, 120 min.
- ROHMER, Éric, *Louis Lumière*, 16 mm, NB, sonore, France, Institut français de l'Éducation [IPN - Institut pédagogique national], La Cinémathèque française, Télévision scolaire, 1968, 66 min.

- SCOTT, Ridley, *Blade Runner*, 35 mm, couleur, sonore, États-Unis, The Ladd Company, Blade Runner Partnership, Shaw Brothers (Hong Kong), 1981, 117 min.
- SHARITS, Paul, *Word Movie (Fluxfilm 29)*, 16 mm, couleur, sonore, États-Unis, 1966, 4 min.
- , *N:O:T:H:I:N:G*, 16 mm, couleur, sonore, États-Unis, Canyon Cinema, Filmmakers' Cooperative in New York, 1968, 35 min.
- , *T,O,U,C,H,I,N,G*, 16 mm, couleur, sonore, États-Unis, Canyon Cinema, Filmmakers' Cooperative in New York, 1968, 12 min.
- SCHMID, Daniel, *Le Baiser de Tosca (Il bacio di Tosca)*, 16 mm, couleur, sonore, Suisse, Radiotelevisione Svizzera di lingua Italiana, Radio Télévision Suisse (Genève, Lausanne), T & C Film AG (Zürich), 1983, 87 min.
- STERNBERG, Josef, von, *L'Ange bleu (Der blaue Engel)*, 35 mm, NB, sonore, Allemagne, Universum-Film AG (Berlin), 1929, 108 min.
- , *Cœurs brûlés (Morocco)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, Paramount Pictures, 1930, 92 min.
- TARR, Béla, *Le Nid familial (Családi tűzfészek)*, NB, sonore, Hongrie, Balázs Béla Stúdió, 1977, 101 min.
- TISSÉ, Édouard, *Misères de femmes et joies de femmes (Frauennot, Frauenglück)*, NB, muet et sonore, Suisse, Praesens-Film, 1929, [longueur variable jusqu'à 71 min.].
- TOURNEUR, Jacques, *La Féline (Cat People)*, 35 mm, NB, sonore, États-Unis, RKO, 1942, 75 min.
- TRUFFAUT, François, *L'Enfant sauvage*, 35 mm, NB, sonore, France, Les Films du Carrosse (Paris), Les Artistes Associés, 1969, 83 min.
- , *La Sirène du Mississippi*, 35 mm, couleur, sonore, France, Italie, Les Films du Carrosse (Paris), Les Artistes Associés, Produzioni Associate Delphos (Roma), 1968, 120 min.
- VALE, Travers, *A Self-Made Widow*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, World Film, 1917.
- VIÉNET, René, *La Dialectique peut-elle casser des briques ?*, NB, France, 1973, 83 min. (disponible en ligne : https://ubu.com/film/vienet_dialectics.html, consulté le 3 février 2021.) Sur la base de KUANG-CHI, Tu, *Crush*, NB, sonore, Hong Kong, 1972.
- VERTOV, Dziga, *L'Homme à la caméra (Celovek kinoapparatom)*, 35 mm, NB, muet, URSS, VUFKU, 1929, 70 min.
- YOUNG, James, *The Bells*, 35 mm, NB, muet, États-Unis, Chadwick Pictures Corporation, 1926, 68 min.

Théorie et critique

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. Martin Rueff, Payot & Rivages, Paris, 2007.
- AJI, Hélène, « Pour une redéfinition du collage : poétiques et lectures poétiques américaines », *Cahiers Charles V*, « Collage/Montage/Assemblage: Poésie anglaise et américaine », n° 34, sept. 2003, Université Paris 7, Institut d'anglais Charles V, Paris, 2003, p. 33-49.
- AMFREVILLE, Marc, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009.
- ANTONIONI, Michelangelo, *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003.
- ARGENTO, Dario, *Peur. Autobiographie*, trad. Bianca Concolino Mancini et Paul Abram, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2018 [2014].
- ARISTOTE, *La Poétique*, Introduction, traduction, notes, étude de Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan, 2008.
- ASTRUC, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », [1948], in *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 324-328.
- AUROUET, Carole, *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Bord de l'eau, 2014.
- , *L'Étoile de mer. Poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray*, Rome, New Books, Grenelle, 2018.
- , *Les Scénarios détournés de Jacques Prévert*, Paris, Dreamland, 2003.
- AZÉRAD, Hugues, KELLY, Michael G., PARISH, Nina (et al.) (dir.), *Chantiers du poème*, Oxford, Berne, Peter Lang, 2013.
- BAECQUE, Antoine de, *Entretien avec Ludovic Lagarde et Olivier Cadiot* : 64e édition du Festival d'Avignon 7 au 27 juillet 2010, 2010, dossier de presse : <http://studylibfr.com/doc/6928337/entretien-avec-olivier-cadiot-et-ludovic-lagarde>
Consulté le 16 février 2018.
- , *Godard. Biographie*, Paris, Fayard, 2011.
- BAETENS, Jan, *Novellisation. Du film au roman*, Leuven, Leuven University Press, 2004.
- , *Pour en finir avec la poésie dite minimaliste*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014.
- BAETENS, Jan, TRUDEL, Éric, « Backward/Forward: Thalia Field's Metanarratives » *Modern Fiction Studies*, vol. 60, n° 3 (automne 2014), Johns Hopkins University Press, 2014, p. 600-616.

- BALÁZS, Béla, *A látható ember. A film szelleméről*, Budapest, Palatinus, 2005.
- BAZIN, André, « L'ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1999 [1958], p. 9-17.
- BENVENISTE, Émile, « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 43-66.
- BANTCHEVA, Denitza, « Fassbinder, fils de la Nouvelle Vague », in Denitza Bantcheva (dir.), *Fassbinder l'explosif*, Condé-sur-Noireau, CinémAction-Corlet-Arte, 2005, p. 24-28.
- BARDA, Jeff, *Experimentation and the Lyric in Contemporary French Poetry*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1981.
- , *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972.
- , « Littérature et signification » [1964], in *Œuvres complètes*, tome II, 1962-1967, Paris, Le Seuil, 2002, p. 508-525.
- , « La mort de l'Auteur » [1967], in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 61-67.
- , « Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 43-61.
- BAQUEY, Stéphane, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale ? », in Daniel Guillaume (dir.), *Poétiques et poésies contemporaines*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 309-328.
- , « Une grammaire de Tanger d'Emmanuel Hocquard », *Cahier critique de poésie*, n° 23, 2012, p. 89-91.
- , « Emmanuel Hocquard, *Tanger est Tanger* : une poétique de la littéralité et ses contextes », p. 228-241, in Camille Saint-Jacques, Éric Suchère et al. (dir.), *Une rose est une rose. Michel Parmentier & pratiques contemporaines*, Paris, Galerie Jean Fournier, 2015.
- BAUDRY, Jean-Louis, « Le dispositif », *Communications*, 23, Psychanalyse et cinéma, dir. Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz, 1975, p. 56-72.
- BEAUVAIS, Yann, « Films d'archives », in *1895*, AFRHC, n° 41, octobre 2003, p. 57-70.
- BEIGUELMAN, Giselle, « The Reader, the Player and the Executable Poetics. Towards a Literature Beyond the Book », in Jörgen Schäfer, Peter Gendolla (dir.), *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Bielefeld, Transcript, 2010, p. 403-425.
- , « Nomadic Poems », in Eduardo Kac, *Media Poetry. An International Anthology*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 97-103.

- BELZ, Carl, « The Film Poetry of Man Ray », *Criticism*, printemps 1965, vol. 7, n° 2, printemps 1965, p. 117-130.
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in *Essais II (1935-1940)*, trad. Maurice Gandillac, Paris, Denoël, 1971-1983, p. 27-126.
- BENNETT, Guy, « Ce livre qui n'en est pas un : le texte littéraire électronique », *Littérature*, 2010/4, n° 160, p. 37-43 : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-37.htm>, consulté le 29 août 2020.
- BENNETT, Guy, MOUSLI, Béatrice, *Poésies des deux mondes. Un dialogue franco-américain à travers les revues 1850-2004*, trad. Marina Dick et Jean-Michel Espitallier, Paris, Ent'revues, 2004.
- BENVENISTE, Émile, « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale, 2*, Paris, Gallimard, 1974, p. 43-66.
- BERGALA, Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.
- BERNAERTS, Lars, BROQUA, Vincent et al., *Neo-Avant-Gardes. Post-War Literary Experiments Across Borders*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021.
- BERNSTEIN, Charles, « Frames of Reference », in *Content's Dream. Essays 1975-1984*, Evanston, Northwestern University Press, 2001, p. 89-113.
- , *My Way. Speeches and Poems*, Chicago (Ill.), University of Chicago Press, 1999.
- , *The Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- , « Words and Pictures », in *Content's Dream. Essays 1975-1984*, Evanston, Northwestern University Press, 2001, p. 114-164.
- (dir.), *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*, New York, Osiris, 1990.
- , « Introduction to Louis Zukofsky: Selected Poems », texte publié en ligne en juillet 2006 : <http://jacketmagazine.com/30/z-bernstein.html>, consulté le 9 mai 2020.
- BESSIÈRE, Jean, *Inactualité et originalité de la littérature française contemporaine, 1970–2013*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- BLOCK, Friedrich W., « How to Construct the Genre of Digital Poetry. A User Manual », in Jörgen Schäfer et Peter Gendolla (dir.), *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Bielefeld, Transcript, 2010, p. 391-401.
- BOLLOBÁS, Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris, 2006.
- BON, François, *Après le livre*, Paris, Le Seuil, 2011.
- BONFAND, Alain, *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Images Modernes, 2003.

- BONITZER, Pascal, « Voici. La notion de plan et le sujet de cinéma 1 », in *La Vision partielle. Écrits sur le cinéma*, Capricci, Paris, 2016, p. 98-118.
- BOOTZ, Philippe, « Unique-Reading Poems: a Multimedia Generator », in Eduardo Kac (dir.), *Media Poetry. An International Anthology*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 67-75.
- BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin University Press, 1985.
- BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *L'Art du film*, trad. Cyril Béghin, Louvain-la-Neuve, Paris, De Boeck, 2014.
- , « The Idea of Montage in Soviet Art and Film », *Cinema Journal*, vol. 11, n° 2, 1972, p. 9-17.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge, 1988.
- BOTSTEIN, Leon, *Alban Berg and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- BOUCHET, Marie, « L'image-mouvement » nabokovienne : paradoxes de l'écriture cinématique à travers l'étude d'œuvres de Vladimir Nabokov », in Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 293-313.
- BOVIER, François, « Doublage et détournement. "Un film peut en cacher un autre" », *Décadrages*, n° 23-24, 2013, mis en ligne le 10 avril 2014 : <http://journals.openedition.org/decadrages/707>, consulté le 10 novembre 2020.
- , *H.D. et le group Pool. Des avant-gardes littéraires au cinéma « visionnaire »*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.
- , « Joseph Cornell : le film de re-montage et la séance cinématographique comme forme de ready-made aidé », *Décadrages*, n° 34-36, 2017, mis en ligne le 19 août 2019, p. 97 : <http://journals.openedition.org/decadrages/1068>, consulté le 21 février 2021.
- , « Stratégies d'appropriation dans *Is This What You Were Born For ?* », in François Bovier (dir.), *Is This What You Were Born For ? Stratégies d'appropriation dans les films d'Abigail Child*, Genève, MétisPresses, 2011, p. 7-13.
- , « La traduction verbo-iconique dans le cinéma d'avant-garde : de l'écriture "pictographique" de H. D. aux films "textuels" de Hollis Frampton », in Vincent Dussol et Adriana Șerban (dir.), *Poésie-traduction-cinéma, Poetry-translation-film*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018, p. 49-72.
- BOVIER, François, MEY, Adeena (dir.), *Cinéma exposé / Exhibited Cinema*, Lausanne, École cantonale d'art de Lausanne, 2014.

- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 2001 [1975].
- BRICCO, Elisa, « Sur les traces du sujet lyrique chez Cécile Mainardi », in Amir Biglari, Nathalie Watteyne (dir.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 265-279.
- BROOKS-MOTL, Hannah, « The Lives of Lorine Niedecker », avec le sous-titre : « How important is a poet's biography ? », publié le 16 juillet 2013 : <https://www.poetryfoundation.org/articles/70029/the-lives-of-lorine-niedecker>, consulté le 1 mai 2020.
- BROQUA, Vincent, *À partir de rien. Esthétique, poétique et politique de l'infime*, Paris, Michel Houdard, 2013.
- , « "The landscape (body) of the poem" : les glissements du paysage chez Stephen Ratcliffe Radcliffe », in Abigail Lang et Paul Volsik, *Scapes*, Cahiers Charles V, 2006, p. 251-267. https://www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_2006_hos_1_1_1454
- , « Making Bataille our own » [publication en cours].
- , « Practice-Based Literary Research as Activated Inquiry », in Corina Caduff et Tan Wälchli (dir.), *Artistic Research and Literature*, Munich, Wilhelm Fink, 2018, p. 113-127.
- , « Stephen Ratcliffe's "[where late the sweet] BIRDS SANG": Or, writing through Shakespeare's sonnets », en ligne : <https://jacket2.org/article/stephen-ratcliffe%E2%80%99s-where-late-sweet-birds-sang>, consulté le 17 février 2021.
- , « When Poetry Talks Theory » [publication en cours].
- BULLOT, Érik, *Le Film et son double. Boniment, ventriloquie, performativité*, Genève, MAMCO, 2017.
- BURROUGHS, William, « The Cut-Up Method of Brion Gysin » : http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html, consulté le 3 mars 2020.
- BURT, Stephen, MIKICS, David, *The Art of the Sonnet*, Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- BUTLER, Ashley, FLEISCHMANN, Tom, FREELEY, April, HANICK, Riley, « An Interview with Thalia Field », *Seneca Review*, vol. 38, n° 1, printemps 2008 : <https://www.hws.edu/senecareview/Field%20-%20Interview.pdf>, consulté le 6 septembre 2018.
- CAMPBELL, Kate Lermite, *Thought, Perception and the Creative Act. A Study of the Work of Four Contemporary French Poets: Pierre Alferi, Valère Novarina, Anne Portugal and Christophe Tarkos* [thèse de doctorat sous la direction de M. Michael Sheringham, soutenue à l'Université d'Oxford], 2008.

- CARNER, Mosco, *Alban Berg*, trad. Dennis Collins, Paris, Lattès, 1979.
- CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- (dir.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- CAVENDISH, Philip, « The Men with the Movie Cameras: The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s », *The Slavonic and East European Review*, oct. 2007, vol. 85, n° 4, octobre 2007, p. 684-723.
- CAZÉ, Antoine, « sentenced haply : phrases littérales de ma vie », in Saint-Jacques, Camille, Suchère, Éric (dir.), *Une rose est une rose, Une rose est une rose. Michel Parmentier & pratiques contemporaines*, (sous la direction de Camille Saint-Jacques et Éric Suchère) ; [avec la participation de Vincent Broqua et Jean-François Puff], Paris, Galerie Jean Fournier, 2015, p. 204-217.
- CHARRON, Philippe, *Du « métier de l'ignorance » aux savoir-faire langagiers. L'environnement de la littéralité chez Emmanuel Hocquard, Pierre Alferi, Jérôme Mauche*, 2014 : <http://www.archipel.uqam.ca/6441/>, consulté le 27 février 2021.
- CLÉDER, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012.
- CLÉDER, Jean, WAGNER, Frank (dir.), *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017.
- COHEN, Nadja, REVERSEAU, Anne, « Un je ne sais quoi de "poétique" : questions d'usages », *Fabula-LhT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de "poétique" », en ligne, 2017 : <http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html>, consulté le 5 avril 2018.
- COHEN, Nadja, « Le flip-book poétique ou l'écriture sous influence de Jérôme Game », in Sabine Haupt, Oliver Ruf (dir.), *Projektion & Reflexion. Das Medium Film. Kino im Spiegel von Literatur und Kunst. Le Cinéma dans l'art et la littérature*, Bielefeld, Transcript, 2018, p. 83-95.
- , « Fantômas ou le mythe de "l'homme moderne" chez les poètes des années 1910 et 1920 », *Belphegor*, 11-1, 2013, mis en ligne le 7 juillet 2013 : <https://journals.openedition.org/belphegor/126>, consulté le 7 décembre 2020.
- , « La novellisation poétique, différenciation ou émulation ? Les cas de Jan Baetens et de Jérôme Game », *Sens public*, mis en ligne le 25 février 2018, rendu public le 18 avril 2019 : <http://www.sens-public.org/articles/1302/>, consulté le 1 mars 2021.
- , *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- COUREAU, Didier, *Un cinéma de poésie*, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2014, en

- ligne : <https://recherchestravaux.revues.org/670>, consulté le 5 avril 2018.
- COLARD, Jean-Max, *Une littérature d'après, « Cinéma » de Tanguy Viel*, presses du réel, 2014.
- Contemporary French and Francophone Studies*, « Écrire/Filmer – Writing/Filming », vol. 9, n° 3, Oxfordshire, Taylor & Francis, 2005.
- COOPER, L. Andrew, *Dario Argento. Doing Violence on Film*, Urbana, Chicago & Springfield, University of Illinois Press, 2012.
- CRIMP, Douglas, « Pictures », in Brian Willis (dir.), *Art After Modernism, Rethinking Representation*, New York, Boston, The New Museum of Contemporary Art, David R. Godine, 1984, p. 175-187.
- DAVIDSON, Michael, *Ghostlier Demarcations. Modern Poetry and the Material Word*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- DEBORD, Guy-Ernest, WOLMAN, Gil J., « Mode d'emploi du détournement » [1956], *Inter*, n° 117, 2014, p. 23-26.
- DELEUZE, Gilles, « Bégaya-t-il », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 135-143.
- , *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- , *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- , « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Fémis – conférence du 17 mai 1987 : <https://www.webdeleuze.com/textes/134>, consulté le 8 mars 2019.
- , *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, « Chapitre 4. Pour une littérature mineure », in *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- , *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues, avec Claire Parnet*, Paris, Flammarion, 1996 [1977].
- DELVILLE, Michel, « La matière du détail : autour de *A Humument* de Tom Phillips », trad. Christine Pagnouille et Livio Belloï, in Livio Belloï, Maud Hagelstein (dir.), *La Mécanique du détail. Approches transversales*, Lyon, ENS Éditions, 2013, en ligne, <https://books.openedition.org/enseditions/6691>, consulté le 17 février 2021.
- DENNEMY, Michel, « AIDS Writing and the Creation of Gay Culture », in Judith Laurence Pastore (dir.), *Confronting AIDS Through Literature. The Responsibilities of Representation*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 36-54.
- DERRIDA, Jacques [entretiens avec], « Le cinéma des fantômes », *Cahiers du cinéma*, n° 556, 2001, p. 74-85.

- , *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.
- , *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- DRESSER, David, « The New Eve. The Influence of *Paradise Lost* and *Frankenstein* on *Blade Runner* », in Judith B. Kerman (dir.), *Retrofitting Blade Runner. Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Bowling Green, Popular Press, (2^e éd.), 1991, p. 53-65.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, intr. et notes Stéphane Lojkine, préf. Georges Benrekassa, Paris, Armand Colin, 1992.
- DIERKES-THRUN, Petra, *Salomé's Modernity*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.
- DISSON, Agnès, « Façonner des minutes réelles », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, septembre 2005, p. 257-263.
- , « Pierre Alferi : Compressing and Disconnecting », trad. Roxane Lapidus, *SubStance*, vol. 39, n° 3, issue 123 : Pierre Alferi: Literature's Cinematic Turn, 2010, p. 78-90.
- DOANE, Mary Ann, *Femme Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Londres, Routledge, 1991.
- DONISH, Cassie, « Things Predicted Are Always Restricted: Lyn Hejinian's Anti-Sonnets », Kenyon Review, <https://www.kenyonreview.org/reviews/the-unfollowing-by-lyn-hejinian-738439/>, consulté le 15 janvier 2019.
- DONOVAN, Thom, « What is Poets Theater? », *Harriet*, mis en ligne 5 avril 2010 : <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/what-is-poets-theater>, consulté le 16 novembre 2019.
- , « Why Poets Theater Now? », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 32, n° 3, septembre 2010, p. 105-111.
- DOTOLI, Giovanni, *La Poésie française au début du troisième millénaire ou l'énigme fragile*, Fasano, Paris, Schena, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.
- DREYER, Sylvain (dir.), *Littérature et cinéma en miroir*, Pau, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Ardour, 2013.
- DRUCKER, Johanna, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995.
- , *What Is?*, Berkeley, Cuneiform Press, 2013.
- DUBOIS, Philippe, MONVOISIN, Frédéric, BISERNA, Elena (dir.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010.
- DUCHAMP, Marcel, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999 [1980].
- DUMOULIN, Gilles, « Du collage au *cut-up* (1912-1959) : Procédures de collage et formes de

- transmédiation dans la poésie d'avant-garde » [sous la direction de Jean-Pierre Bobillot, soutenue à l'Université de Grenoble, 2012] : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01560652>, consulté le 27 avril 2020.
- DUSSOL, Vincent, ȘERBAN, Adriana (dir.), *Poésie-traduction-cinéma. Poetry-translation-film*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018.
- DWORKIN, Craig Douglas, « Penelope Reworking the Twill: Patchwork and Lyn Hejinian's 'My Life' », *Contemporary Literature*, vol. 36, n° 1, printemps 1995, p. 58-81.
- DZIUB, Nikol, « Le « cinéma de poésie », ou l'identité du poétique et du politique », *Fabula-LhT*, n° 18, 2017, « Un je-ne-sais-quoi de "poétique" », en ligne : <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>, consulté le 5 avril.
- EDGEcombe, Rodney Stenning, « The Emblematic Texture of Antonioni's "Blow-Up" », *Film Criticism*, vol. 36, n° 1, automne 2011, p. 68-84.
- ECHINARD-GARIN, Pierre, « "L'histoire fut suspendue mais se poursuit ailleurs" : recyclage des films, projections des phrases chez Pierre Alferi », in Marie Martin (dir.), *Cinéma, littérature : projections*, études réunies et présentées Marie Martin, dir. Stéphane Bikialo, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 135-156.
- EISENSTEIN, Serguei M., *Cinématismes*, trad. du russe, de l'allemand et de l'anglais Valérie Pozner, Elena Rolland, Anne Zouboff, Danièle Huillet et François Albera, Dijon, Les Presses du réel, 2009.
- , *Válogatott tanulmányok*, trad. Ildikó Berkes et Zsuzsa Szilágyi, Budapest, Áron Kiadó, 1998.
- , *Selected Works 2. Towards a Theory of Montage*, dir. Michael Glenny et Richard Taylor, Londres, British Film Institute, 1994.
- ELDER, R. Bruce, *Dada, Surrealism, and the Cinematic Effect*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- ELSAESSER, Thomas, « R. W. Fassbinder: Prodigal Son, Not Reconcieled? », in Brigitte Peucker (dir.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, p. 45-52.
- EPSTEIN, Jean, *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence. Lettre de Blaise Cendrars*, Paris, Audin et Cie, 1921.
- ELLINGHAM, Lewis, KILLIAN, Kevin, *Poet, Be Like God. Jack Spicer and the San Francisco Renaissance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.
- FARAH, Alain, *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

- FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1997 [1989].
- Fassbinder par lui-même. *Entretiens (1969-1982)*, éd. établie et présentée Robert Fischer, préf. Frédéric Strauss, entretiens trad. Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Berlin, Paris, Rainer Werner Fassbinder Foundation, G3J, 2010 [2004].
- FLOROS, Constantin, *Alban Berg. Music as Autobiography*, New York, Peter Lang, 2014.
- FOSTER, Hal, « What's Neo about the Neo-Avant-Garde? », *October*, vol. 70, « The Duchamp Effect », automne 1994, p. 5-32.
- FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe du plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981 [1920].
- , *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1972 [1916].
- , *Sur la psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, PUF, 2018 [2012].
- , *Deuil et mélancolie*, trad. Aline Weil, préf. Laurie Laufer, Paris, Payot et Rivages, 2011 [1917].
- GAUTHIER, Michel, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Dijon, Les Presses du réel, 2004.
- GELENCSÉR, Gábor, *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmjében*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- , *A Budapesti Iskola dokumentum-játékfilmjei*, mis en ligne, le 17 mars 2005 : <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/a-budapesti-iskola-dokumentum-jatekfilmjei-budapesti-iskola-ember-judit-darday-istvan.html>, consulté le 7 avril 2020.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009.
- , « Opacité critique », p. 31, in Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize et al., *Toi aussi tu as des armes*, Paris, La Fabrique, 2001, p. 27-44.
- GLÜCK, Robert, « Long Note on New Narrative », in *Communal Nude. Collected Essays*, South Pasadena, Semiotext(e), 2016, p. 13-25.
- GOLDSMITH, Kenneth, « Le langage est provisoire », in *L'Écriture sans écriture, du langage à l'âge numérique*, trad. François Bon, Paris, Jean Boîte, 2018, p. 231-234.
- , « On 'Minutes to Go' », *Jacket 2*, « Poetry in 1960, a symposium », mis en ligne le 28 avril 2011 : <https://jacket2.org/article/brion-gysin-minutes-go>, consulté le 3 mars 2020.
- GOLDSTEIN, Laurence, *The American Poet at the Movies. A Critical History*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- GRIS, Fabien, « Littérature contemporaine française et cinéma américain sous le signe du légendaire », in Jean Cléder et Frank Wagner, *Le cinéma de la littérature*, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Lormont, 2017, p. 157-172.

- , *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)* [thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bertrand Vray, Université Jean Monnet à Saint-Étienne, soutenue en 2012, en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>, consulté le 5 avril 2018.
- GRODAL, Torben, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford, Clarendon Press, 2002 [1997].
- GUINS, Ray, « Tortured Looks: Dario Argento and the Visual Displeasure », in Andy Black (dir.), *Necromicon Book One*, 1996 p. 141-153.
- GUNNING, Tom, « Abigail Child : la pulsation de la dernière machine », in François Bovier (dir.), *Is This What You Were Born For ? Stratégies d'appropriation dans les films d'Abigail Child*, Genève, MétisPresses, 2011, p. 15-36.
- HABIB, André, « Ruin, Archive and the Time of Cinema. Peter Delpout's "Lyrical Nitrate" », *SubStance*, vol. 35, n° 2, issue 110, *Nothing*, 2006, p. 120-139.
- HAKE, Sabine, « The Continuous Provocation of Louise Brooks », *German Politics & Society*, n° 32, « Cultural Transformation and Cultural Politics in Weimar Germany », été 1994, p. 58-75.
- HALPERN, Rob, TREMBAY-MCGAW, Robin, « "A Generosity of Response". New Narrative as Contemporary Practice », in *From Our Hearts to Yours. New Narrative as Contemporary Practice*, Oakland, ON Contemporary Practice, 2017, p. 7-15.
- HARRIS, Kaplan Page, « New Narrative and the Making of Language Poetry », *American Literature*, vol. 81, n° 4, décembre 2009, p. 805-832.
- , « Avant-Garde Interrupted: A New Narrative After AIDS », *Contemporary Literature*, vol. 52, n° 4, « American Poetry, 2000-2009 », 2011, p. 630-657.
- HAGENER, Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.
- HEGEDŰS, Márk Sebestyén, « A giallo műfaji kérdései », *Apertúra*, été 2013 : <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/hegedus-a-giallo-mufaji-kerdesei/>, consulté le 26 août 2019.
- HIGASHI, Sumiko, *Virgins, Vamps and Flappers. The American Silent Movie Heroine*, Montréal, Eden Press Women's Publications, 1978.
- HUNT, Leon, « A (Sadistic) Night at the Opera. Notes on the Italian Horror Film », in Ken Gelder (dir.), *The Horror Reader*, Londres, Routledge, 2000, p. 324-335.
- HUNTSBERGER, David W., *Procedural Form in Postmodern American Poetry. Berrigan, Antin, Silliman and Hejirian*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

- HUTTON, Peter, « Fragments d'une œuvre : Peter Hutton », in *États généraux du film documentaire*, Lussas, 21, 2009, p. 123.
- JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale, I*, trad. de l'anglais et préf. par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1978-1979, p. 78-86.
- JAWAD, Emmanuèle, « Poésie contemporaine et cinéma : des interférences et des connexions », Diakritik.com, publié le 21 avril 2017 : <https://diakritik.com/2017/04/21/poesie-contemporaine-et-cinema-des-interferences-et-des-connexions-par-emmanuele-jawad/>
- JERMYN, Deborah, « The Rachel Papers. In Search of *Blade Runner*'s Femme Fatale », in Will Brooker (dir.), *The Blade Runner Experience. The Legacy of a Science Fiction Classic*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 159-172.
- JOUVE, Vincent, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'aventure poétique », en ligne, 2012 : <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>, consulté le 15 mars 2018.
- KAC, Eduardo, *Media Poetry. An International Anthology*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- KANE, Daniel, *All Poets Welcome. The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- (dir.), *Don't Ever Get Famous. Essays on New York School Writing After New York School*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2006.
- , *We Saw the Light. Conversations Between the New American Cinema and Poetry*, Iowa, University of Iowa Press, 2009.
- KATZ, Robert, *L'amour est plus froid que la mort. Une vie de Rainer Werner Fassbinder*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988.
- KÉKESI, Zoltán, *Képszövegek. Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban*, <http://doktori.btk.elte.hu/lit/kekesi/diss.pdf>, consulté le 3 février 2018.
- , „A költészet és a technikai médiumok”, in *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán, Szirák Péter, Ráció, Budapest, 2004, 273-288.
- KELLER, Lynn, « Poems Living with Paintings: Cole Swensen's Ekphrastic *Try* », in *Thinking Poetry. Readings in Contemporary Women's Exploratory Poetics*, Iowa, University of Iowa Press, 2010, p. 176-212.
- KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok. Berliini előadás, 1999*, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005.

- KNIGHT, Brenda, *Women of the Beat Generation. The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*, Berkeley, Conari Press, 1996.
- KNOWLES, Kim, « Performing Language, Animating Poetry: Kinetic Text in Experimental Cinema », *Journal of Film and Video*, vol. 67, n° 1, printemps 2015, p. 46-59.
- KONYVES, Tom, « Vidéopoésie : un manifeste », trad. Vincent Dussol, 2011, publication en ligne, l'original : https://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf et la traduction : https://www.academia.edu/40770716/VID%C3%89OPO%C3%89SIE_UN_MANIFESTE, les deux pages consultées le 27 octobre 2017. L'original et la traduction ont également paru depuis. Vincent Dussol et Adriana Șerban (dir.), *Poésie-traduction-cinéma, Poetry-translation-film*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018, l'original : p. 99-111, traduction : p. 113-126.
- KOSTELANETZ, Richard, « Language-Based Videotapes and Audiovideotapes », in Eduardo Kac, *Media Poetry. An International Anthology*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 185-189.
- KOVEN, Mikel J., *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham, Scarecrow Press, 2006.
- KRUYPER, Éric, « La guerre des sexes : corps féminins et corps masculins », in Gianluca Farinelli, Jean-Loup Passek (dir.), *Stars au féminin*, Paris, Centre Pompidou, 2000, p. 29-36.
- KUSNIERZ, Mathias, « L'acinéma de poésie. De quelques transactions entre texte et image animée dans l'œuvre de Jérôme Game », [texte mis à ma disposition par Jérôme Game] in Ludovic Curtade et Guillaume Soulez, *Littérature et cinéma. La culture visuelle en partage*, Berne, Berlin, Oxford, Peter Lang, [à paraître], p.
- LACASSE, Germain, *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec, Paris, Nota bene, Méridiens Klincksieck, 2000.
- LANG, Abigail, *La conversation transatlantique*, Dijon, Les Presses du réel, 2020.
- , « Emmanuel Hocquard/Michael Palmer : une partie de billard sur l'Atlantique », in *Revue française d'études américaines*, n° 115, 2008/1, p. 72-88, <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2008-1-page-72.htm>, consulté le 9 janvier 2019.
- , « La réception française des objectivistes : politique de la traduction », *L'Esprit Créateur*, vol. 58, n° 3, automne 2018, p. 114-130.
- , postface à Lyn Hejinian, *Ma vie*, trad. Abigail Lang, Maïtreyi et Nicolas Pesquès, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
- LANG, Abigail, VOLSIK, Paul (dir.), *Scapes : poésie anglophone. Actes du colloque international*

- du groupe de recherche interuniversitaire sur la poésie anglophone, 3-5 novembre 2005 à l'université Paris Diderot*, Paris, Institut d'études anglophones, Université Paris-Diderot, 2006.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bernard, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 [1967].
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, 2016.
- LAUB, Dori, « Truth and Testimony: The Process and the Struggle », in Cathy Caruth (dir.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 61-75.
- LE COR, Gwen, « Les "fleurs mathématiques" de la poésie et la fiction américaine contemporaine : enjeux d'une intersection littérature-mathématiques pour l'étude de l'anglais scientifique », *ASp*, n° 66, 2014, mis en ligne le 1 novembre 2015 : <http://journals.openedition.org/asp/4605>, consulté le 1 octobre 2020.
- LEENAERTS, Daniëlle, « La forme séquentielle en photographie : déploiement du temps et du récit », *Image and Narrative Online Magazine of Visual Arts*, n° 15, novembre 2006 : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/leenaerts.htm>, consulté le 8 janvier 2019.
- LEIBOVICI, Franck, *des documents poétiques*, préf. Christophe Hanna, Marseille, Al Dante, questions théoriques, 2007.
- LEUTRAT, Jean-Louis (dir.), *Cinéma & Littérature. Le grand jeu*, Le Havre, L'Incidence, 2010. —, *Cinéma & Littérature. Le grand jeu 2*, Le Havre, L'Incidence, 2011.
- LEUZZI, Tony, « An Increased Clarity of Address: Kevin Killian with Tony Leuzzi », *The Brooklyn Rail*, novembre 2017 : <https://brooklynrail.org/2017/11/books/AN-INCREASED-CLARITY-OF-ADDRESS-KEVIN-KILLIAN-with-Tony-Leuzzi>, consulté le 5 octobre 2019.
- , « An Interview with Kevin Killian », *EOAGH*, issue 5, en ligne 2009 : <https://chax.org/eoagh/issuefive/killian.html>, consulté le 24 août 2019.
- LOUBET-POËTTE, Vanessa, « Pour une poésie du bruit et du bruissement, le thème de la pluie », in Sylvain Dreyer (dir.), *Littérature et cinéma en miroir*, Pau, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Ardour, 2013, p. 99-110.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- , *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- LYDENBERG, Robin, « Cut-Up: Negative Poetics in William Burroughs and Roland Barthes », *Comparative Literature Studies*, vol. 15, n° 4, [éd. spéciale d'étudiants], déc. 1978, p. 414-430.
- MACDONALD, Scott, *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2005.
- MALKANI, Fabrice, « Le livret de *Lulu* d'Alban Berg : crise du sens et interrogation sur l'art », *Germanica*, n° 41, 2007, mis en ligne le 1^{er} décembre 2009 : <https://journals.openedition.org/germanica/490>, consulté le 19 juin 2020.
- MARGITHÁZI, Beja, « Kulesov örök! (?) *Arc és közellkép szerepe egy „felejthetetlen” kísérlet effektusaiban* », in *Filmkultúra* : <https://filmkultura.hu/regi/2007/articles/essays/kulesov.hu.html>, consulté le 25 septembre 2018.
- MARTEREAU, Frédéric, « Persévérer dans l'humain. Autour du poème "Playtime" de Celan », in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma et littérature. Le grand jeu, 2*, Le Havre, L'Incidence, 2011, p. 123-155.
- MARTIN, Marie (dir.), *Cinéma, littérature : projections*, études réunies et présentées par Marie Martin, sous la direction de Stéphane Bikialo, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- , « L'écriture et la projection : le petit cinéma portatif de Jérôme Game », in Jean Cléder et Frank Wagner, *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 251-265.
- MACMAHON, Laura, « Imitation, Seriality, Cinema: Early Fassbinder and Godard », in Brigitte Peucker (dir.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.
- MCCABE, Susan, *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2005.
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1967.
- MCMAHON, Fiona, *Charles Reznikoff. Une poétique du témoignage*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- MEAD, Donald, « Salomé on Film: Nazimova and Berkoff », p. 59, in *The Wildean*, n° 20, janvier 2002, p. 59-62.

- MÉCHOULAN, Eric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, « Création, intermédialité, dispositif », 2017, en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>, consulté le 2 avril 2018.
- MELLIS, Miranda F., « Interview with Thalia Field », *Contexte*, n° 18, Dalkey Archive Press, 2005, en ligne : <https://www.dalkeyarchive.com/interview-with-thalia-field/>, consulté le 25 avril 2019
- MESCHONNIC, Henri, *Les États de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- MICHELAKIS, Pantelis, WYKE, Maria, (dir.), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- MILLOT, Loïc, « Le détournement cinématographique, du lettrisme au situationnisme », *Décadrages*, n° 34-36, « Cinéma de re-montage », *op. cit.*, p. 40-55.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Picture Theory. Essays Verbal and Visual Representation*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1994.
- , *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- MÆGLIN-DELCROIX, Anne, *L'Esthétique du livre d'artiste. 1960/1980. Une introduction à l'art contemporain*, Paris, Le Mot et le Reste, Bibliothèque nationale de France, 2012 [1997].
- MOORMAN ROBBINS, Amy, *American Hybrid Poetics. Gender, Mass Culture, and Form*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2014.
- MORILLO, Chloé, « Des photographies "poétiques" ? Enquête sur les usages et pratiques d'une métaphore », *Fabula-LTH*, n° 18, 2017, en ligne : <http://www.fabula.org/lht/18/>, consulté le 5 mars 2018.
- MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, trad. Florent Lahache et Marlène Monteiro, Milan, Paris, Mimésis, 2017, p. 33-51.
- MURAT, Michel, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose », en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose, consulté le 28 avril 2019. Article paru initialement dans Raphaël Baroni et Marielle Macé, *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- MURZILLI, Nancy, « Quand la littérature compose avec le cinéma. De la transposition à la transmédialité : vers des formes renouvelées d'appréhension du réel », in Jean Cléder et Frank Wagner, *Le Cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 287-302.
- NACACHE Jacqueline, BOURGET, Jean-Loup (dir.), *Cinématismes : la littérature au prisme du cinéma*, Berne, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2012.

- NACACHE, Jacqueline, « Introduction. Le cinéma imaginaire », Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 11-32.
- NEWMAN, Kim, *Nightmare Movies. A Critical History of the Horror Film, 1968-88*, 1988.
- NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2004 [2002].
- , « Le temps retourné », in Claire Déniel et Marguerite Vappereau, *Artazvad Péléchian. Une symphonie du monde*, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 61-66.
- ODDE, Thomas, « The Children of Marx and Esso. Oil Companies and Cinematic Writing in 1960s Godard », in Tom Conley, T. Jefferson Kline (dir.), *A Companion to Jean-Luc Godard*, Malden MA, Chichester, Wiley Blackwell, 2014, p. 224-242.
- OLSEN, Redell, « *Is This What You Were Born For ?* Abigail Child et une poétique de la pâmoison », in François Bovier (dir.), *Is This What You Were Born For ? Stratégies d'appropriation dans les films d'Abigail Child*, Genève, MétisPresses, 2011, p. 65-84.
- OSMAN, Jena, « Thalia Field's *Ululu (Clown Shrapnel)*: A series of detonations », in Laynie Browne (dir.), *A Forest on Many Stems. Essays on the Poets' Novel*, Brooklyn, Nightboat Books, 2021, p. 303-310.
- LOUDART, Jean-Pierre, « La suture », in *Cahiers du cinéma*, n° 211, avril 1969, p. 36-39.
- PAGÈS, Claire, « Freud, la répétition et les figures de la hantise pulsionnelle », *Conserveries mémorielles*, n° 18, 2016, mis en ligne le 5 juin 2016 : <http://journals.openedition.org/cm/2267>, consulté le 3 décembre 2019.
- PEETERS, Heidi, « Visual Poetry, Poetic Visions and the Visionary Poetics of Pierre Alferi », in *SubStance*, op. cit., p. 52-65.
- PEREZ, Craig Santos, « Whitewashing American Hybrid Aesthetics », in Mary Biddinger, John Gallaher (dir.), *The Monkey & the Wrench. Essays into Contemporary Poetics*, Akron, University of Akron Press, 2011, p. 137-140.
- PERKINS, David, *A History of Modern Poetry. From the 1890s to the high Modernist mode*, vol. 2, Cambridge (Mass.); Londres, Harvard University Press, 1976.
- PERLOFF, Marjorie, « How Russian It Is », <http://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/hejinian.html>, consulté le 19 février 2021.
- , *Poetics of Indeterminacy, From Rimbaud to Cage*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1981.
- , *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Evanston, Northwestern University Press, 1998.

- , *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, Chicago University Press, 2010.
- PERSON, Xavier, « Un terrain de foot », *Matricule des Anges*, n° 41, novembre-décembre, 2002, p. 14-23.
- PEUCKER, Brigitte, (dir.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.
- , « Introduction », p. 1-14.
- POMERANCE, Murray, *Michelangelo Red Antonioni Blue. Eight Reflections on Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- PREMINGER, Alex, et BROGAN, Terry V. F. (dir.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, [3e éd.], 1993.
- PRIGENT, Christian, *À quoi bon encore les poètes ?*, Paris, P.O.L, 1994.
- , « Morale du cut-up », *Revue de littérature générale, La mécanique lyrique*, n° 1, 1995, p. 107-122.
- , *Salut les anciens, salut les modernes*, Paris, P.O.L, 2000.
- PUFF, Jean-François, « Cécile Mainardi, le temps volé de la poésie », *Critique*, n° 794-794, 2013/6-7, p. 574-584.
- , « Vous n’êtes pas une vraie personne », in *Retrait, effacement, disparition*, colloque du 1 au 3 juin 2018 à Saint-Étienne, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, [à paraître en 2021]
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- REES, A. L., « Expanded Cinema and Narrative: A Troubled History », in A.L. Rees, Duncan White, Steven Bell, David Curtis (dir.), *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, Londres, Tate Publishing, 2011, p. 12-21.
- RENOV, Michael « Toward a Poetics of Documentary », in Michael Renov (dir.), *Theorizing Documentary*, New York, Londres, Routledge, 1993, p. 12-36.
- REYMOND, Emmanuel, *Dispositifs poétiques*, [thèse sous la direction de M. Lionel Ruffel, soutenue le 7 décembre 2018 à l’Université Paris 8, manuscrit de soutenance mis à ma disposition par l’auteur].
- ROLLINS, Peter C., O’CONNOR, John E., *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998.
- ROSENTHAL, Olivia, RUFFEL, Lionel (dir.), *Littérature* n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010 et *Littérature* n° 192, « La littérature exposée (2) », décembre 2018.

- , « Introduction », p. 5-18.
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, [nouv. éd. rev. et augm.], Paris, Gallimard, 1993 [1976].
- ROUBAUD, Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995.
- , *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français*, Paris, F. Maspero, 1978.
- RUMSEY, Lacy, « Chapitre X. “One day/this rock/will talk”: monuments and monumentality in the poetry of Jonathan Williams and Ronald Johnson », in Marc Poré et Christine Savinel (dir.), *Monument et Modernité : Dans l'art et la littérature britanniques et américains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, en ligne : <https://books.openedition.org/psn/7338>, consulté le 2 février 2021.
- SAINT-JACQUES, Camille, SUCHERE, Éric (dir.), *Une rose est une rose. Michel Parmentier & pratiques contemporaines*, (avec la participation de Vincent Broqua et Jean-François Puff], Paris, Galerie Jean Fournier, 2015.
- SANTOS, Marlisa (dir.), *Verse, Voice and Vision. Poetry and the Cinema*, Lanham, Scarecrow Press, 2013.
- SAVAGE, Elizabeth, « The Relations between Poetry and Movies: Elizabeth Willis's Turner-esque », *Contemporary Women's Writing*, vol. 7, n° 2, Oxford University Press, 2013, p. 205-222.
- SCHMID, Marion, *Chantal Akerman*, Manchester U.K., New York, Manchester University Press, 2010.
- SELCER, Anne Lesley, « Image + Texte : Monica de la Torre and Abigail Child Collaborate », [entretien], en ligne : <https://openspace.sfmoma.org/2013/12/image-text-monica-de-la-torre-and-abigail-child-collaborate/>, consulté le 22 octobre 2020
- SHERINGHAM, Michael, « Pierre Alferi and the Poetics of the Dissolve. Film and Visual Media in *Sentimentale Journée* », in Gill Rye, Naomi Segal (dir.), *When Familiar Meanings Dissolve: Essays for Malcolm Bowie*, Londres, IGRS, 2010, p. 37-53.
- SILLIMAN, Ron, *The New Sentence*, New York, Roof, 1987.
- SITNEY, P. Adams, *Le Cinéma visionnaire*, trad. Pip Chodorov et Christian Lebrat, Paris, Paris Expérimental, 2002.
- SKOULDING, Zoë « Caroline Bergvall's *Drift*: Subtitles and Sounded Text », in Vincent Dussol et Adriana Șerban (dir.), *Poésie-traduction-cinéma. Poetry-Translation-Film*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018, p. 253-267.

- SONTAG, Susan, « Le style "Camp" », in *L'Œuvre parle. Essais*, trad. Guy Durand, Paris, Seuil, 1968, p. 421-450. L'original : Susan Sontag, « Notes on 'Camp' » [1964] in *Against Interpretation, and Other Essays*, Londres, New York, Penguin Books, 2009 [1966], p. 275-292.
- SOULIER, Catherine, « Une poésie "sous influence" ? (ou quand la poésie fait son cinéma) », in *Recherches & Travaux*, n° 84, 2014, p. 143-157, et mis en ligne le 1 avril 2016 : <http://recherchestravaux.revues.org/687>, consulté le 7 novembre 2020.
- SPICER, Jack, *The House That Jack Built. The Collected Lectures of Jack Spicer*, éd. et postface Peter Gizzi, Hanover, Londres, University Press of New England, 1998.
- , *Trois leçons poétiques données à Vancouver les 13, 15 et 17 juin 1965*, trad. Bernard Rival, Paris, Théâtre Typographique, 2013.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, trad. de l'anglais Élisabeth Janvier, Paris, Payot, 2015 [1963, le texte original 1920].
- STEICHEN, Edward, « The FSA Photographers », in T. J. Maloney (dir.), *US Camera 1939*, New York, William Morrow & Co., p. 43-66.
- STEIN, Jack M., « Lulu: Alban Berg's Adaptation of Wedekind », *Comparative Literature*, vol. 26, n° 3, été 1974, p. 220-241.
- STONE MCNEECE, Lucy, « Bresson's "The Miracle of the Flesh": Mouchette », *The French Review*, vol. 65, n° 2, déc., 1991, p. 267-279.
- STURKEN, Marita, *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- SVENBRO, Jesper, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988.
- SZATMÁRI, Zsófia, « L'influence du cinéma sur la poésie française contemporaine », [mémoire de Master 2, sous la direction de M. Michel Murat, soutenue le 17 juin 2015 à l'Université Sorbonne Paris IV], sur les auteur·rices suivant·e-s : Pierre Alferi, Olivier Cadiot, Ariane Dreyfus, Caroline Dubois, Rémi Froger, Jérôme Game, Anne Portugal, Nathalie Quintane.
- , « Lettres d'amis en vidéo. Constitution du *Voyage à Reykjavik* », in Nathalie Koble, Abigail Lang, Michel Murat et Jean-François Puff (dir.), *Emmanuel Hocquard. La poésie mode d'emploi*, Dijon, Les Presses du réel, 2020, p. 163-176.
- , « Quand écrire la vitesse fait son cinéma : *Fairy queen* d'Olivier Cadiot », in Timea Gyimesi et Géza Szász (dir.), *Vitesse–Attention–Perception*, Szeged, JATEPress, 2018, p. 239-250.

- THOMAS, Chloé, « Déplacements du lyrisme dans le poème autobiographique postmoderne : My Life de Lyn Hejinian », *Revue française d'études américaines*, n° spécial 145, vol. 4, 2015, p. 67-77, accessible en ligne: <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2015-4-page-67.htm>, consulté le 8 mars 2021.
- THOMAS, Jean-Jacques (dir.), *Pierre Alferi: Literature's Cinematic Turn*, *SubStance*, vol. 39, n° 3, Madison, University of Wisconsin Press, 2010.
- , « Introduction : Pierre Alferi : A Bountiful Surface of Blues », *SubStance*, vol. 39, p. 3-20.
- THORET, Jean-Baptiste, *Dario Argento. Magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008 [2002].
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Emmanuel Hocquard*, Paris, Seghers, 2006.
- TIGNEL, Stéphane, « De la révolte au suicide : la rédemption de Mouchette », *Études bernarnosiennes*, n° 22, autour de « Nouvelle histoire de Mouchette », 2, textes réunis par Michel Estève, Paris, Caen, Lettres Modernes Minard, 2001, p. 21-67.
- TOTARO, Donato, « The Italian Zombie Film: From Derivation to Reinvention », in Steven Jay Schneider (dir.), *Fear Without Frontiers. Horror Cinema across the Globe*, FAB Press, Goldaming, 2003, p. 161-173.
- TRUDEL, Éric, « “Un grand livre d’images ouvert”, entretien avec Pierre Alferi », *Revue Fixxion*, n° 7, 2013, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.17/775>, consulté le 30 octobre 2020.
- TURIM, Maureen, « Sounds, Intervals, and Startling Images in the Films of Abigail Child », in Robin Blaetz (dir.), *Women's Experimental Cinema. Critical Frameworks*, Durham, Londres, Duke University Press, 2007, p. 263-289.
- TURQUETY, Benoît, « L’image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub : poésie cinéma », *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », mis en ligne en décembre 2006 : <http://www.fabula.org/lht/2/turquety.html>, consulté le 28 août 2017.
- , « Poésie pour les temps modernes : Louis Zukofsky & le cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n° 49, 2006, mis en ligne le 1 juin 2009 : <http://1895.revues.org/1162> ; DOI : 10.4000/1895.1162, consulté le 28 août 2017.
- , *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.
- VALENTE, Peter, « “Poesis of sweet disorder”. On Adeena Karasick's *Salomé: A Woman of Valor* », *Boundary 2*, Duke University Press, n° 49, 2021, disponible en ligne : <https://www.talismanmag.net/valentekarasick.html#>, consulté le 21 janvier 2021.

- VERA, Adolfo, « Le cinéma ou l'art de laisser revenir les fantômes : une approche à partir de J. Derrida », *Appareil*, n° 14, 2014, mis en ligne le 12 décembre 2014 : <http://journals.openedition.org/appareil/2115>, consulté le 3 décembre 2019.
- VÉRAY, Laurent, *Vedrès et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2017.
- VIÉNET, René, « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art », *Internationale situationniste*, n° 11, octobre 1967, rééd. Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 528-532.
- VILLANUEVA, Patrick, « Jazz et mode : une renaissance ? », *Musurgia*, vol. 4, n° 3, « La modalité revisitée », 1997, p. 133-144.
- WALDROP, Rosmarie, « Alarms & Excursions », in Charles Bernstein (dir.), *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*, New York, Roof, 1990, p. 45-72.
- WALL-ROMANA, Christophe, *Cinepoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2012.
- , « Danielle Collobert. "Aux environs d'un film" », in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, 2, Le Havre, L'Incidence, 2011, p. 107-121.
- WATKIN, William, « The Poetics of Presentation: Lyn Hejinian's My Life project and the work of Giorgio Agamben », *Textual Practice*, 27:2, 2013, p. 225-248.
- WEES, William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.
- WHITE, Patricia, « Nazimova's Veils: Salome at the Intersection of Film Histories », in Jennifer M. Bean, Diane Negra (dir.), *A Feminist Reader in Early Cinema*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 60-87.
- WOURM, Nathalie, *Poètes français du 21e siècle. Entretiens*, Leiden, Boston, Brill Rodopi, 2017.
- YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970.
- ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- ZIMMERMANN, Laurent, « Les vidéopoèmes de Jérôme Game », in Hugues Azérad et al. (dir.), *Chantiers du poème. Prémisses et pratiques de la création poétique moderne et contemporaine*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 229-238.
- ZOURABICHVILI, François, *Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

Autres publications

Sources audio

Charles Bernstein, « Close Listening : readings and conversations », Abigail Child est invitée le 30 mai 2007, l'entretien dure 28 min. 52 s. : <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Child.php>, consulté le 28 janvier 2021.

Soirée « Poésie et film » à la Maison de la poésie, le 13 octobre 2017, l'enregistrement audio de la discussion est accessible en ligne : <https://remue.net/ecouter-rencontre-poesie-et-film-a-la-maison-de-la-poesie-de-paris-13-octobre>, consulté le 20 octobre 2019.

Sources audiovisuelles

Christian Lund, « Bill Morrison Interview : The Film Archeologist » [document vidéographique], Louisiana Museum of Modern Art, mis en ligne le 5 décembre 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=6aaHYVc9T6o>, consulté le 14 avril 2020.

Conférence de Peter Hutton dans le cadre des Tashmoo Lecture Series à Hampshire Collage en 2010, mis en ligne le 3 décembre 2010 : <https://www.youtube.com/watch?v=bMXY4uRuKH4>, consulté le 8 décembre 2018, 32 min.

Articles de journaux en ligne, sites Internet

« Fire Sweeps Fox Studios. Ruins \$200,000 Worth of Films, Scenery and Equipment », *The New York Times*, le 25 janvier 1937, en ligne : <https://www.nytimes.com/1937/01/25/archives/fire-sweeps-fox-studios-ruins-200000-worth-of-films-scenery-and.html>, consulté le 14 avril 2020.

« Salomé's rightful place », [article du journal en ligne *Jewish Independent* sans indication d'auteur] : <http://www.jewishindependent.ca/salomes-rightful-place/>, consulté le 12 novembre 2020.

Sur le médicament AZT : <https://www.catie.ca/fr/feuilletts-info/inhibiteurs-nucleosidiques/lazt-zidovudine-retrovir>, consulté le 12 mars 2020.

Sur l'histoire du National Endowment for Arts :

<http://franklinfurnace.org/research/essays/nea4/neatimeline.html>, consulté le 5 décembre 2019.

Scott O'Hara en tant que « The Man With The Biggest Dick in San Francisco » : <http://www.canadiangay.org/GHist/Oct/16.html>, consulté le 2 octobre 2019.

Sur les théories de conspiration autour des origines du sida :

<http://www.documentarytube.com/articles/five-hiv-aids-conspiracy-theories>, consulté le 5 décembre 2019.

Shanti Project : www.shanti.org, consulté le 17 décembre 2019.

Le site d'Abigail Child : www.abigailchild.com, consulté le 5 décembre 2020.

Le site d'Adeena Karasick : www.adeenakarasick.com, consulté le 5 décembre 2020.

Le site de Liliane Giraudon : <http://www.lilianegiraudon.com/bio-bibliographie>, consulté le 8 octobre 2019.

Olivier Le Naire, « P.O.L position », *L'Express*, le 17 avril 2003 : https://www.lexpress.fr/informations/POL-position_651225.html, consulté le 22 février 2020.

IMDb, box-office de *Blue Velvet* (1986) de David Lynch : https://www.imdb.com/title/tt0090756/?ref=nm_sr_srsrg_0, consulté le 4 novembre 2020.

INDEX

- Abbott, Steve156, 157
- Acker, Kathy157, 158
- Akerman, Chantal..103, 146, 203, 204, 205
- Albiach, Anne-Marie.....73, 75
- Aleksandrov, Grigori.....297
- Alferi, Pierre 19, 20, 21, 22, 27, 28, 31, 49,
50, 51, 53, 54, 260, 274, 313, 315, 316,
317, 320, 323, 324, 325, 326, 327, 328,
329, 330, 331, 333, 334, 335, 337, 338,
339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 353,
354, 355, 356, 357, 366, 367, 368, 369,
377, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393,
401, 402
- Allen, Donald42
- Amfreville, Marc153
- Andress, Ursula248, 249, 252
- Anger, Kenneth43
- Antonioni, Michelangelo228, 229, 233,
234, 235, 240, 241, 251, 252, 279
- Apollinaire, Guillaume.....37, 233, 318
- Aragon, Louis.....38
- Argento, Dario 30, 152, 154, 157, 158, 159,
160, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 171,
172, 173, 174, 177, 178, 179, 182, 184,
185, 187, 188, 189, 190, 201, 218, 399
- Aristote24
- Artaud, Anronin37
- Ashbery, John.....29, 42, 43, 388
- Astruc, Alexandre.....397
- Audiard, Jacques256, 266
- Aurouet, Carole35, 37, 38, 39, 318
- Avcioglum Nehabat.....316
- Baecque, Antoine, de ..78, 80, 82, 105, 397
- Baetens, Jan.....289
- Bancroft, Anne268
- Bantcheva, Denitza.....196
- Baquey, Stéphane 74, 77, 79
- Bara, Theda..... 294
- Barda, Jeff..... 316
- Barthes, Roland 113, 117, 135, 136, 141,
147, 253, 259, 260, 310
- Bataille, Georges..... 163, 190
- Baudelaire, Charles..... 29
- Baudry, Jean-Louis..... 213
- Bava, Mario 158
- Beardsley, Aubrey 373
- Beckett, Samuel 132, 390
- Beiguelman, Giselle..... 326
- Bellamy, Dodie 156, 157, 168, 190
- Bellour, Raymond..... 25, 213
- Belmondo, Jean-Pierre..... 238, 239, 354
- Belz, Carl 330
- Benigni, Roberto..... 239
- Benjamin, Walter 44, 250
- Bennett, Guy 29, 321
- Benveniste, Émile 21, 22, 48, 120, 298, 299
- Berg, Alban 286, 287, 291, 294, 295, 299,
302, 305, 306, 309
- Bergson, Henri 59
- Bergvall, Caroline..... 55, 246
- Berkeley, Busby..... 346, 389
- Bernaerts, Lars 315
- Bernanos, Georges 270, 271
- Bernstein, Charles 75, 76, 178, 180, 199,
209, 319, 368, 384, 385
- Berrigan, Ted 118, 121
- Bertolucci, Bernardo..... 235, 236, 237
- Biot, Pierre-Albert 37
- Bizet, Georges..... 177
- Block, Friedrich W. 325

| | | | |
|---|-------------------------|--|------------------------------|
| Bogart, Humphrey | 80, 81, 354 | Burt, Stephen | 118 |
| Bon, François | 321 | Cadiot, Olivier 19, 20, 49, 51, 52, 109, 260, 262, 274, 324, 335, 339, 356, 391 | |
| Bonfand, Alain | 229, 240, 241 | Cage, John..... | 246, 375 |
| Bonitzer, Pascal | 86, 87 | Campbell, Kate Lermite | 316 |
| Bonnet, Vincent..... | 104, 106 | Campion, Jane..... | 283 |
| Boone, Bruce | 156, 157 | Carner, Mosco..... | 291, 294, 295, 306 |
| Bootz, Philippe | 325 | Caruth, Cathy 153, 154, 178, 194, 215, 403 | |
| Bordwell, David | 106, 231, 306 | Cassavetes, John | 315 |
| Bosquet, Alain..... | 29 | Cavendish, Philip..... | 297 |
| Botstein, Leon | 291, 292 | Cazé, Antoine | 120, 208 |
| Bouchet, Marie | 52 | DeMille..... | 298, 302, 303, 348, 350, 351 |
| Bouquet, Stéphane..... | 28 | Celan, Paul..... | 53 |
| Bourget, Jean-Loup | 50, 52, 57 | Cendrars, Blaise | 51, 206, 374 |
| Bouvet, Patrick | 29 | Chabrol, Claude | 54, 196 |
| Bovier, François 35, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 55, 56, 317, 319, 322, 324, 330, 368, 370, 371, 380, 386 | | Champsaur, Félicien | 286 |
| Brakhage, Stan | 35, 43 | Chaplin, Charlie..... | 44, 45, 287 |
| Bresson, Robert 25, 26, 126, 132, 256, 265, 270, 271, 276, 278, 283 | | Charron, Philippe..... | 316 |
| Breton, André..... | 38, 51 | Child, Abigail 21, 22, 27, 28, 31, 44, 56, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 391, 392, 393, 401, 403, 404 | |
| Broca, Philippe, de | 235, 238 | Cléder, Jean..... | 22, 54, 318 |
| Brooks, Louise | 287, 292, 294, 302, 308 | Clémenti, Pierre | 236 |
| Brooks-Motl, Hannah..... | 200 | Cocteau, Jean | 38, 103 |
| Broqua, Vincent 30, 96, 128, 156, 163, 245, 246, 286, 315, 375 | | Cohen, Nadja | 37, 38, 316, 358, 359 |
| Brossard, Olivier | 30, 286 | Cole, Norma..... | 254 |
| Brown, Lee Ann | 21 | Coleman, Wanda..... | 40 |
| Bryant, Charles..... | 371, 372, 373, 377, 379 | Collobert, Danielle..... | 53, 73 |
| Bryher..... | 46 | Coolidge, Clark..... | 21 |
| Bullot, Érik | 21, 25, 388 | Crane, Hart..... | 40 |
| Buñuel, Luis | 38, 55 | Creeley, Robert..... | 29 |
| Burckhardt, Rudy | 42, 43 | Crimp, Douglas..... | 371 |
| Bürger, Peter..... | 315 | Cukor, George..... | 282, 292 |
| Burger, Rodolphe | 343, 388, 389, 391 | | |
| Burroughs, William..... | 259, 260, 262, 274 | | |

| | | |
|----------------------------------|---|--|
| Daney, Serge | 226 | 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 311, 323, 328, 333, 335, 345, 346, 347, 353, 358, 373, 374, 400, 402, 404 |
| Danon-Boileau, Laurent | 264, 265, 356 | |
| Debord, Guy | 369 | |
| Delay, Alexandre | 28, 30, 63, 64, 65, 68, 71, 75, 77, 78, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 399, 404 | |
| Delbart, Cynthia | 317 | |
| Deleuze, Gilles | 59, 76, 77, 80, 83, 93, 107, 124, 137, 258, 262, 263, 266, 275, 276, 281, 285, 319, 347, 358, 359, 360, 401 | |
| Deligny, Fernand | 212 | |
| Delville, Michel | 315, 374, 375 | |
| Deneuve, Catherine | 238, 248, 249 | |
| Denis, Claire | 255, 264, 266 | |
| Dennemy, Michel | 179 | |
| Derrida, Jacques | 44, 154, 164, 168, 169, 170, 226, 296, 403 | |
| Desnos, Robert | 37, 38, 318 | |
| Di Prima, Diane | 44 | |
| Diderot, Denis | 118, 267, 268 | |
| Dierkes-Thrun, Petra | 373, 374, 385 | |
| Dietrich, Marlene | 236, 249, 294, 308 | |
| DiPalma, Ray | 21, 79 | |
| Disson, Agnès | 53, 316, 339, 340, 341, 343, 356, 357, 388, 389 | |
| Dmytryk, Edward | 389 | |
| Doane, Mary Ann | 293 | |
| Donish, Cassie | 121 | |
| Donovan, Thom | 167 | |
| Doppelt, Suzanne | 20 | |
| Doris, Stacy | 70, 81, 254, 255, 259 | |
| Dreyer, Sylvain | 53 | |
| Dreyfus, Ariane | 51 | |
| Drucker, Johanna | 146 | |
| Dubois, Caroline | 28, 30, 49, 51, 59, 220, 222, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 311, 323, 328, 333, 335, 345, 346, 347, 353, 358, 373, 374, 400, 402, 404 | |
| Duchamp, Marcel | 245, 315, 327 | |
| Duke, Patty | 268, 270 | |
| Dulac, Germaine | 44 | |
| Duncan, Robert | 43, 166 | |
| Duras, Marguerite | 38, 54 | |
| Dussol, Vincent | 55, 324, 328, 380 | |
| Dworkin, Craig | 120, 121, 122, 123 | |
| Echinard-Garin, Pierre | 54 | |
| Eckberg, Anita | 250 | |
| Eco, Umberto | 117 | |
| Edgecombe, Rodney Stenning | 229 | |
| Edwards, J. Gordon | 298, 302 | |
| Eisenstein, Serguei M. | 28, 36, 47, 48, 52, 57, 113, 135, 136, 297 | |
| Elder, R. Bruce | 35, 36, 318, 330 | |
| Eliot, Thomas Sterns | 45 | |
| Elsaesser, Thomas | 198 | |
| Éluard, Paul | 35 | |
| Epstein, Jean | 50, 51 | |
| Esther, Sabine | 104, 106, 109 | |
| Eustache, Jean | 255, 257, 261 | |
| Farge, Arlette | 303, 397 | |
| Fassbinder, Rainer Werner | 30, 152, 155, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 205, 206, 207, 210, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 399, 403 | |
| Fauchereau, Serge | 29 | |
| Faye, Alice | 277, 283 | |
| Fellini, Federico | 250, 279 | |
| Fenollosa, Ernest | 47, 330 | |
| Fiat, Christophe | 29 | |
| Field, Thalia | 21, 27, 30, 220, 222, 254, 255, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, | |

| | |
|---|---|
| 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 371, 400, 402, 404 | Greimas, Algirdas Julien 24 |
| Flaubert, Gustave247, 248, 273 | Griffith, David Wark 40, 370 |
| Ford, John.....282, 283, 284 | Gris, Fabien..... 21, 54 |
| Foster, Hal315 | Grodal, Torben..... 160, 267 |
| Foucault, Michel.....76, 319 | Guattari, Félix 59, 77, 80, 83, 93, 124, 137, 258, 262, 263, 275, 281, 285, 347, 358, 401 |
| Frampton, Hollis.....55, 324, 380 | Guilbert, Jean-Claude 283 |
| French, Philip20 | Gunning, Tom..... 319, 381 |
| Freud, Sigmund153, 169, 171, 178, 194, 213, 216, 218, 296, 319, 356, 377, 403 | Györi, Ladislao Pablo 324 |
| Friedrich, Caspar David93 | Gysin, Brion..... 259, 260 |
| Froger, Rémi.....51 | H. D., Hilda Doolittle 35, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 56, 324, 330, 380 |
| Game, Jérôme 21, 31, 51, 54, 59, 245, 313, 315, 316, 317, 320, 321, 323, 324, 326, 327, 331, 333, 334, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 358, 359, 360, 362, 363, 365, 366, 367, 382, 393, 401, 402, 403 | Hagener, Malte 297 |
| Garbo, Greta236, 249, 294, 302 | Hake, Sabine 308 |
| Gauthier, Michel.....52, 324 | Halévy, Ludovic 177 |
| Gelencsér, Gábor131, 132 | Halpern, Rob..... 156, 157 |
| Genette, Gérard318 | Harlow, Jean 248, 249 |
| Ginsberg, Allen39 | Harris, Kaplan Page 156, 157, 165, 166, 167, 170 |
| Giraudon, Liliane 21, 27, 28, 30, 49, 150, 152, 153, 155, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 223, 277, 333, 345, 357, 399, 400, 402, 403, 404 | Harrison, Rex 276, 282, 283 |
| Gizzi, Peter21, 28, 165, 166, 170, 192 | Harryman, Carla 120 |
| Gleize, Jean-Marie26, 67, 75, 201 | Hawks, Howard 80, 81, 249 |
| Glück, Robert156, 157 | Hegedüs, Márk Sebestyén 159, 160 |
| Godard, Jean-Luc 35, 58, 63, 73, 78, 80, 81, 82, 83, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 114, 115, 116, 146, 147, 163, 196, 197, 205, 210, 279, 335, 354, 386, 398, 399 | Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 319 |
| Goldsmith, Kenneth260, 321, 329 | Hejinian, Lyn 21, 23, 27, 28, 30, 49, 59, 61, 63, 64, 65, 73, 89, 103, 107, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 141, 143, 144, 145, 146, 152, 290, 319, 398, 400, 404 |
| Goldstein, Laurence ..35, 37, 39, 40, 41, 48 | Herbert, George 175 |
| Gordon, Michael.....296 | Herring, Robert..... 48 |
| Graham, Jorie40 | Higashi, Sumiko 302, 303 |
| | Higgins, Dick..... 175 |
| | Hitchcock, Alfred158, 167, 169, 172, 235, 249 |
| | Hocquard, Emmanuel 28, 29, 30, 49, 58, 59, 61, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 72, 73, 74, |

| | |
|--|------------------------|
| 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 123, 146, 147, 152, 198, 251, 258, 260, 261, 316, 342, 354, 363, 398, 399, 400, 402, 404 | |
| Hollander, John | 39 |
| Hopper, Edward | 81 |
| Howe, Susan..... | 208 |
| Hugo, Victor..... | 53 |
| Huillet, Danièle 35, 52, 56, 57, 103, 127, 210 | |
| Hunter, Holly..... | 283 |
| Huntsperger, David W...121, 122, 123, 134 | |
| Huston, John..... | 81, 132 |
| Hutton, Peter 21, 30, 63, 69, 73, 103, 116, 117, 120, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 398 | |
| Jacob, Max | 37 |
| Jakobson, Roman | 24, 55 |
| Jarmusch, Jim | 235, 239 |
| Jarnot, Lisa | 43 |
| Jawad, Emmanuèle..... | 152, 194 |
| Jeanne, Max..... | 51 |
| Jermyn, Deborah | 272 |
| Johnson, Ronald | 375 |
| Jones, Elvin | 344 |
| Jones, Kent | 21 |
| Jordan, Neil | 235 |
| Jouve, Vincent..... | 23 |
| Joyce, James | 21, 39, 251 |
| Julien, Jacques | 317 |
| K. Dick, Jennifer | 30 |
| Kac, Eduardo..... | 21, 320, 324, 325, 326 |
| Kane, Daniel..... | 27, 35, 41, 42, 43, 44 |
| Kaplan, Nelly | 51 |
| Karasick, Adeena 317, 331, 371, 372, 373, 374, 377, 379, 382, 383 | |
| Karina, Anna..... | 81 |
| Katz, Robert..... | 198 |
| Kempeneers, Valérie..... | 316, 358 |
| Killian, Kevin 28, 30, 150, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 190, 192, 197, 202, 217, 218, 223, 277, 281, 399, 400, 403, 404 | |
| Kirkup, James | 20 |
| Klimt, Gustav | 287 |
| Knight, Brenda..... | 44 |
| Konyves, Tom..... | 328, 354 |
| Kostelanetz, Richard..... | 324, 325, 327 |
| Koven, Mikel J..... | 158, 159, 160 |
| Kuleshov, Lev..... | 86, 87, 88 |
| Kurosawa, Akira | 125, 126 |
| Kusnierz, Mathias | 345, 346 |
| Kyger, Joanne | 44 |
| Lacan, Jacques | 213, 319 |
| Lacasse, Germain..... | 388 |
| Lang, Abigail 29, 30, 74, 75, 76, 96, 120, 199, 200, 204, 286, 289 | |
| Lang, Fritz..... | 94, 158, 214, 279 |
| Langlois, Henri | 94 |
| Lapiower, Hélène..... | 264 |
| Laplanche, Jean..... | 401, 402 |
| Laub, Dori..... | 153 |
| Laughton, Charles..... | 388 |
| Lauterbach, Ann | 21, 388 |
| Lavocat, Françoise | 65 |
| Le Cor, Gwen..... | 325 |
| Le Greco | 57 |
| Léaud, Jean-Pierre | 255, 257, 261 |
| Leenaerts, Danielle | 87 |

| | | | |
|--|-------------------------|--|--------------------|
| Morillo, Chloé | 37 | Papp, Tibor | 325, 335 |
| Morrison, Bill 21, 286, 288, 295, 296, 297, 300, 301, 303, 305, 309, 310, 404 | | Parnet, Claire | 263, 266, 358, 359 |
| Morrow, Bradford | 137 | Pasolini, Pier Paolo | 28, 197, 205 |
| Mousli, Béatrice | 29 | Peeters, Heidi | 369, 390 |
| Moussepès, Sandra | 28 | Peirce, Charles Sanders | 59 |
| Mulvey, Laura | 292, 303 | Péléchian, Atravazd | 211, 212, 214 |
| Murat, Michel..... | 51, 287, 288 | Penn, Arthur..... | 265, 268 |
| Murzilli, Nancy | 22, 54, 316, 318, 345 | Perec, Georges | 68, 70, 71 |
| Muybridge, Eadweard | 89 | Péret, Benjamin..... | 37 |
| Nabokov, Vladimir..... | 52 | Perloff, Marjorie | 118, 122, 168, 321 |
| Nacache, Jacqueline | 50, 52, 57 | Pesquès, Maïtreysi et Nicolas. 101, 120, 200 | |
| Nazimova, Alla..... | 373, 374, 377, 380, 382 | Petrova, Olga | 294 |
| Negri, Pola..... | 294 | Peucker, Brigitte | 196, 197, 198 |
| Nerval, Gérard, de | 223 | Phillips, Tom..... | 374, 375 |
| Newton, Esther | 163 | Pickford, Mary | 352 |
| Niblo, Fred | 302 | Pitt-Kethley, Fiona..... | 20 |
| Niedecker, Lorine 155, 166, 198, 199, 200, 203, 204, 208 | | Pittolo, Véronique..... | 28 |
| Nietzsche, Friedrich | 319 | Pleynet, Marcelin | 29 |
| Niney, François | 65, 66, 211, 356, 403 | Poe, Edgar Allan..... | 29 |
| Noteboom, Michelle..... | 30 | Pomerance, Murray..... | 228, 229 |
| Novak, Kim | 236, 248, 249 | Pontalis, Jean-Bernard | 401, 402 |
| O'Connor, John E..... | 282 | Portugal, Anne 19, 27, 51, 254, 255, 259, 316, 329, 354 | |
| O'Hara, Frank..... | 20, 39, 40, 41 | Pouchkine, Alexandre..... | 118 |
| O'Hara, Scott..... | 181, 182, 183, 184 | Pound, Ezra 29, 35, 45, 47, 48, 56, 209, 290, 330, 374 | |
| Olsen, Redell | 317 | Prévert, Jacques | 37 |
| Olson, Charles | 35 | Prigent, Christian | 260 |
| Oppen, George | 166 | Proust, Marcel..... | 152, 248 |
| Osman, Jena | 128, 289, 306 | Puccini, Giacomo..... | 348 |
| Oudart, Jean-Pierre..... | 87 | Puff, Jean-François 224, 229, 242, 243, 249, 253 | |
| Ozu, Yasujiro | 209 | Queneau, Raymond..... | 53, 325, 335, 340 |
| Pabst, Georg Wilhelm 287, 292, 298, 302, 303, 307, 308 | | Rancière, Jacques..... | 26 |
| Pagès, Claire..... | 169 | Raquel | 29 |
| Palmer, Michael | 29, 75 | Ratcliffe, Stephen | 96, 375, 382 |

| | | | |
|--|-------------------------|--|--------------------|
| Rees, A. L..... | 322, 323, 354 | Sheringham, Michael | 316, 330, 331, 388 |
| Reeves, Jennifer | 43 | Silliman, Ron | 120, 121, 134, 384 |
| Renoir, Jean | 94 | Simenon, Georges..... | 54 |
| Renov, Michael | 66 | Simon, Simone..... | 270, 274 |
| Resnais, Alain..... | 103 | Sissman, Louis Edward | 20 |
| Reznikoff, Charles 56, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 110, 198 | | Sitney, P. Adams..... | 324 |
| Rich, Adrienne | 21, 40 | Skoulding, Zoë..... | 55 |
| Riggs, Sarah | 21 | Soavi, Michele | 167 |
| Rimbaud, Arthur..... | 26, 35 | Sontag, Susan..... | 162 |
| Rivette, Jacques | 82, 398 | Soulierm Catherine | 316, 350 |
| Robertson, Lisa..... | 28, 29 | Spicer, Jack 74, 109, 154, 164, 165, 166, 168, 170, 180, 215, 218, 281, 282, 399 | |
| Roche, Denis | 29 | Spinoza, Baruch..... | 319 |
| Roche, Maurice | 51 | St. John, David..... | 90 |
| Rohmer, Éric | 94, 196 | Staiger, Janet..... | 306 |
| Rollins, Peter C. | 282 | Stanislavski, Constantin..... | 268 |
| Rosenthal, Olivia..... | 54, 244, 290, 321, 323 | Stark, Richard | 80 |
| Rosset, Clément..... | 67 | Stein, Gertrude 35, 44, 45, 48, 56, 129, 262, 274 | |
| Roubaud, Jacques | 29, 75, 118, 334 | Stein, Jack M. | 291, 295 |
| Royet-Journoud, Claude..... | 29, 73, 74, 75 | Sternberg, Josef von..... | 351 |
| Ruffel, Lionel | 244, 290, 321, 323 | Sternberg, Jozef von | 235 |
| Ruscha, Ed..... | 87 | Stiller, Mauritz..... | 302 |
| Saint Augustin..... | 243, 247 | Straub, Jean-Marie 35, 56, 57, 103, 127, 196, 210 | |
| Saint-Jacques, Camille | 74, 120 | Sturken, Marita | 179 |
| Schmid, Daniel..... | 250 | Suchère, Éric..... | 74, 120 |
| Schwartz, Delmore | 40 | Sullivan, Gary | 170, 180, 268 |
| Schygulla, Hanna | 195 | Suratt, Valeska..... | 294 |
| Scott, Ridley | 235, 237, 269, 272 | Svenbro, Jesper | 264 |
| Selcer, Ann Lesley | 367, 377, 380, 384 | Swensen, Cole 28, 30, 49, 61, 63, 64, 65, 72, 73, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 113, 143, 146, 147, 152, 203, 305, 334, 360, 398, 399, 400, 402, 404 | |
| Şerban, Adriana..... | 55, 324, 328, 380 | Tarkos, Christophe..... | 262 |
| Serrano, Andres..... | 182 | Tarr, Béla | 132 |
| Shakespeare, William.... | 118, 174, 308, 375 | | |
| Shapiro, Karl | 40 | | |
| Sharits, Paul..... | 324, 327, 337, 338, 352 | | |
| Shaw, Bernard | 282, 292 | | |

| | | | |
|--|-------------------------|--|-------------------------|
| Tati, Jacques | 53 | Wagner, Frank | 22, 54, 318 |
| Théval, Gaëlle | 343, 354, 355 | Waldman, Anne | 44 |
| Thomas, Chloé | 134 | Waldrop, Keith | 29, 152, 217 |
| Thomas, Jean-Jacques 316, 333, 357, 369, 390 | | Waldrop, Rosmarie | 29, 109, 180 |
| Thompson, Kristin..... | 231, 306 | Wall-Romana, Christophe 35, 38, 50, 51, 52, 53, 316 | |
| Thoret, Jean-Baptiste..... | 159 | Walsh, Raoul..... | 298 |
| Tiberghien, Gilles A..... | 76, 79 | Watkin, William | 134 |
| Tignel, Stéphane..... | 271 | Wayne, John | 282, 283 |
| Tissé, Édouard..... | 297, 299, 309, 310 | Wedekind, Frank 287, 290, 291, 294, 295, 305, 308, 309 | |
| Torre, Monica, de la | 367, 377 | Wees, William C..... | 55, 370 |
| Totaro, Donato | 160 | Welles, Orson | 66 |
| Toufic, Jalal | 21 | White, Patricia | 374 |
| Tourneur, Jacques..... | 269, 273 | Wiener, Chet..... | 70, 81 |
| Tremblay-McGaw, Robin | 156 | Wilde, Oscar | 371, 373, 374, 380, 382 |
| Trudel, Éric..... | 289, 316, 327, 329, 344 | Williams, William Carlos | 44, 56, 290 |
| Truffaut, François..... | 235, 238 | Willis, Elizabeth | 28, 29 |
| Turim, Maureen..... | 385 | Wittgenstein, Ludwig | 76, 77, 79, 122 |
| Turquety, Benoît 35, 36, 56, 57, 58, 127, 209, 210 | | Wlaschin, Ken..... | 20 |
| Tysh, Chris | 21 | Wolman, Gil J..... | 369, 370 |
| Updike, John..... | 20 | Woolf, Virginia..... | 39, 229, 231 |
| Valente, Peter | 372 | Wourm, Nathalie 27, 316, 317, 347, 358, 363 | |
| Valéry, Juliette 28, 30, 58, 63, 65, 68, 71, 73, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 103, 104, 106, 115, 251, 261, 354, 398, 404 | | Wyke, Maria | 373 |
| Vedrès, Nicole..... | 38 | Yau, John | 21 |
| Vera, Adolfo..... | 170 | Yeats, William Butler | 170 |
| Véray, Laurent..... | 38 | Young, James..... | 295, 300, 306 |
| Verna, Jean-Luc | 348 | Young, Sean..... | 272 |
| Vertov, Dziga | 209, 297 | Youngblood, Gene..... | 322, 323 |
| Viénet, René..... | 369, 370, 386 | Zenetti, Marie-Jeanne | 67, 68, 70 |
| Villanueva, Patrick | 344 | Zimmermann, Laurent | 359 |
| Visconti, Luchino | 103 | Zourabichvili, François..... | 263 |
| Vitti, Monica .240, 241, 242, 249, 311, 404 | | Zukofsky, Célia..... | 384 |
| Volsik, Paul | 96 | Zukofsky, Louis 48, 56, 57, 82, 133, 198, 199, 200, 209, 384 | |