

CINÉ-POÈME ET POÉTIQUE DE L'ADAPTATION

Boris Monneau

Master en études cinématographiques - Université Paris Est.

Créateur et programmateur de cinéma expérimental et documentaire

boris.monneau@hotmail.fr

Résumé :

La poésie se trouve souvent négligée dans l'étude de l'intermédialité cinématographique-littéraire, qui fait souvent la part belle aux œuvres et registres narratifs et dramatiques. L'influence de la poésie sur le cinéma n'est cependant pas négligeable : c'est ce que l'on entend montrer par l'étude de quelques « ciné-poèmes ». Nous mettrons ainsi en lumière, d'une part, quelques exemples de poèmes ou recueils poétiques portés à l'écran (« L'Onda » de d'Annunzio par Ermanno Olmi, *Les Illuminations* par François Reichenbach, *Les amours jaunes* par Jean Rollin), et d'autre part, à travers l'analyse des relations établies entre l'œuvre originale et l'œuvre seconde, la poéticité propre à l'adaptation, qui est marquée non seulement par l'identification mais aussi par l'écart.

Mots-clés : Cinéma ; poésie ; intermédialité ; adaptation ; poétique

Abstract :

Poetry is often neglected within the studies of intermediality between film and literature, which often favor narrative and dramatic works and approaches. Nevertheless, the influence of poetry upon cinema should not be neglected: that is what we intend to show through the study of a few « cinempoems ». We shall examine some examples of poems or poetry books that have been brought to the screen (d'Annunzio's « L'Onda » by Ermanno Olmi, *Les Illuminations* by François Reichenbach, *Les amours jaunes* by Jean Rollin), and, through the analysis of the relations established between the original work and the secondary work, we shall discuss the specific poeticity of adaptation, marked not only by identification but also by distance.

Keywords : Cinema; poetry; intermediality; adaptation; poetics

Si l'adaptation est l'une des principales voies d'accès pour l'étude intermédiaire du cinéma et de la littérature, force est de constater que le parent pauvre de cette relation est la poésie. Les recherches consacrées à cet aspect du problème tendent à approcher le poème sous l'optique du fragment, plaçant le film dans un rapport à la poésie qui est davantage de citation que d'adaptation¹. Bien que le fragment rejaillisse sur le tout, l'adaptation cinématographique réside plus encore dans la correspondance globale d'une œuvre originale et d'une œuvre seconde, dans un processus de traduction ou de remédiation d'une œuvre d'appartenance textuelle aux moyens audiovisuels.

Nous proposons ici de définir un genre filmique que nous nommerons ciné-poème². Nous l'identifions de manière assez restrictive : il s'agit de l'adaptation d'un ou de plusieurs poèmes dans laquelle le texte d'origine est représenté au moins partiellement, que ce soit par l'écrit ou par le son. Dans les exemples que nous avons choisis, ce sont des poèmes lus par la voix et par les images où (à l'exception du premier qui procède de manière plus illustrative) un certain écart est recherché, écart constitutif de la poéticité³.

¹ Ainsi Didier Coureau (« Avez-vous entendu parler des messages secrets ? », dans LEUTRAT, 2010) parle de « surgissement des éclats de poèmes » (p. 152), de « ces phrases qui viennent transformer la matière du film, comme un caillou lancé à la surface de l'eau crée des spirales plus ou moins larges autour d'un centre » (p. 148). De même Guillaume Bourgois parlant de la présence discrète mais prégnante de la poésie pessoenne chez Manoel de Oliveira : « Des fragments intranquilles : le cinéma d'Oliveira à la lumière de Pessoa », dans COUREAU, 2014.

² Terme aussi employé par Pierre Alféri pour désigner sa pratique vidéo-poétique, très différente des cas que nous allons étudier (ALFERI 2013).

³ Genette paraphrase ainsi les propos de Jean Cohen dans *Structure du langage poétique* : « le langage poétique se définit, par rapport à la prose, comme un écart par rapport à une norme » (GENETTE 1979 : 127), définition qu'il renversera dialectiquement cependant : « en vérité, ce qui se laisse le plus justement définir par l'écart, comme écart, ce n'est pas le langage poétique, mais bien la prose, l'*oratio soluta*, la parole disjointe, le langage même comme écartement et disjonction des signifiants, des signifiés, de signifiant et du signifié. La poésie serait bien alors, comme le dit Cohen (mais en un sens différent, ou plutôt dans une direction opposée), *antiprose* et *réduction de l'écart* : écart à l'écart, négation, refus, oubli, effacement de l'écart, de cet écart qui *fait* le langage ; illusion, rêve, utopie nécessaire et absurde d'un langage sans écart, sans hiatus - sans défaut » (*Ibid.* : 152). Nous maintiendrons quant à nous cette notion d'écart comme définitoire du poétique, un écart cependant qui se fonde dans la correspondance et la rencontre de l'hétérogène, qui ne s'en trouve pas unifié pour autant mais qui maintient l'écart comme un appel ou comme un devenir, comme une hétérogenèse.

a) *L'Onda* : l'illustration thématique

Le court métrage d'Ermanno Olmi réalisé en 1955 est une adaptation d'un unique poème, sur un thème unique. Il s'agit de « *L'Onda* » de Gabriele D'Annunzio, appartenant au recueil *Alcyone* publié en 1903 :

Nella cala tranquilla / scintilla, / inteso di scaglia / come l'antica / lorica / del catafratto, / il Mare. / Sembra trascolorare. / S'argenta? S'oscura? / A un tratto / come colpo dismaglia / l'arme, la forza / del vento l'intacca. / Non dura. / Nasce l'onda fiacca, / subito s'ammorza. / Il vento rinforza. / Altra onda nasce, / si perde, / come agnello che pasce / pel verde: / un fiocco di spuma / che balza! / Ma il vento riviene, / rincalza, ridonda. / Altra onda s'alza, / nel suo nascimento / più lene / che ventre virginale! / Palpita, sale, / si gonfia, s'incurva, / s'alluma, propende. / Il dorso ampio splende / come cristallo; / la cima leggiera / s'aruffa / come criniera / nivea di cavallo. / Il vento la scavezza. / L'onda si spezza, / precipita nel cavo / del solco sonora; / spumeggia, biancheggia, / s'infiora, odora, / travolge la cuora, / trae l'alga e l'ulva; / s'allunga, / rotola, galoppa; / intoppa / in altra cui 'l vento / diè tempra diversa; / l'avversa, / l'assalta, la sormonta, / vi si mesce, s'accresce. / Di spruzzi, di sprazzi, / di fiocchi, d'iridi / ferve nella risacca; / par che di crisopazzi / scintilli / e di berilli / viridi a sacca. / O sua favella! / Sciacqua, sciaborda, / scroscia, schiocca, schianta, / romba, ride, canta, / accorda, discorda, / tutte accoglie e fonde / le dissonanze acute / nelle sue volute / profonde, / libera e bella, / numerosa e folle, / possente e molle, / creatura viva / che gode / del suo mistero / fugace. / E per la riva l'ode / la sua sorella scalza / dal passo leggero / e dalle gambe lisce, / Aretusa rapace / che rapisce le frutta / ond'ha colmo suo grembo. / Subito le balza / il cor, le raggia / il viso d'oro. / Lascia ella il lembo, / s'inclina / al richiamo canoro; / e la selvaggia / rapina, / l'acerbo suo tesoro / obliá nella melode. / E anch'ella si gode / come l'onda, l'asciutta / fura, quasi che tutta / la freschezza marina / a nembo / entro le giunga!

Musa, cantai la lode / della mia Strofe Lunga.

L'on observe dans le film d'Olmi une certaine dramatisation du poème, qui se développe au-delà du texte, et se voit ajouter des images qui lui sont étrangères, qui lui donnent un ancrage dans le monde de l'action humaine. Le film ne commence pas d'emblée par la lecture du poème, récité par Giorgio Albertazzi. Avant d'en venir à la mer proprement dite, un prologue sans paroles, mais cependant musical et chanté, nous fait visiter une petite ville portuaire. Nous y voyons en quelque sorte tout ce qui n'est pas dans le texte : la vie des hommes, leurs activités ou plutôt leur repos. Leurs habitations, les barques sur la grève, le linge qui bat au vent. Tout ce qui prélude à la mer. Puis un plan ou pan de ciel, accompagné par un changement de musique dramatique, nous fait sortir des proportions

humaines et découvrir une immensité naturelle : c'est après cela que nous voyons la mer battre les rochers, toujours accompagnée par cette musique dramatisante, qui pourrait aussi bien accompagner une scène d'action dans un film de fiction. Les deux moments s'opposent comme le calme à la tempête. Le deuxième moment de calme correspond à un retour aux constructions humaines, la solidité de l'architecture s'opposant au flux marin. Cependant, ce sont des bâtiments anciens, presque des ruines, du moins des lieux désertés bien différents de la ville que nous avons vue précédemment. C'est la nature qui s'est imposée ici, qui a pris le pas sur les hommes, comme l'indiquent certains plans qui mettent en valeur la végétation de ce lieu. C'est après cette introduction, qui nous fait penser à une structure en trois actes, schéma classique de la dramaturgie (exposition, nœud, dénouement), que commence véritablement le poème.

La lecture du poème est accompagnée simplement d'images de la mer. On pourrait imaginer un autre film à partir de ce texte, qui prendrait en compte par exemple les images verbales, les métaphores, l'aspect proprement poétique du poème. Il eût été possible par des trucages tels que la surimpression, ou des effets de montage, de rendre visuellement certaines de ces images : les comparaisons animales (l'écume comparée à l'agneau, la vague à la crinière du cheval), ou objectuelles (la lorique, qui aurait ici plutôt le sens de cuirasse de guerre, mais qui est aussi la plaque osseuse couvrant le corps de l'animal). Même, l'on pourrait imaginer un autre film qui ne montrerait aucune image de la mer mais des images en relation métaphorique avec le texte, qui se bâtirait uniquement à partir des images suggérées par le poème.

Ainsi il aurait été possible de reproduire le processus métaphorique à l'œuvre dans le texte. Ce n'est pas le mode imageant que choisit Olmi. C'est l'illustration qui prime, le côté littéral du texte plutôt que littéraire. Lorsqu'il est question d'écume, on voit l'écume s'étendre sur la plage, la mer s'agite lorsqu'on parle de son agitation, elle est calme quand on le dit. Ici, les images poétiques restent dans le texte, et le film illustre simplement le sujet du poème à son niveau le plus descriptif, c'est une relation redondante qui s'établit entre l'original et l'adaptation. Par ailleurs l'illustration n'est que visuelle, mais elle aurait aussi bien pu être sonore : en effet le champ lexical du son est très développé dans ce poème. Cela

pourrait appeler tout un travail sur le son à la manière d'un Jean Epstein dans *Le Tempestaire* (1947), qui cherche à rendre les nuances et la profondeur de ce matériau sonore⁴. Ici l'on n'entendra pas la mer une seule fois. Les vagues se trouvent couvertes par une musique elle aussi illustrative, dramaturgique, accompagnant les états de calme, de tension ou de relâchement par son caractère tantôt paisible et tantôt agité.

Olmi se contente donc de faire de la mer une image, alors qu'elle aurait pu être un mode de discours : cette forme de parole que Bachelard appelait « la parole de l'eau » et qui est pour lui l'idéal de la poésie⁵, principe d'unité d'un langage fluide (« Plus qu'aucun autre élément peut-être, l'eau est une réalité poétique complète. Une poétique de l'eau, malgré la variété de ses spectacles, est assurée d'une unité. L'eau doit suggérer au poète une obligation nouvelle : *l'unité d'élément* », *Ibid.* : 24) et écho des correspondances naturelles (la parole de l'eau est système de correspondances et d'abord « la correspondance du verbe et du réel » à travers « l'imagination parlante », elle reflète le fait que « tout est écho dans l'univers » (*Ibid.* : 253) ; ainsi, « une fois l'imagination maîtresse des correspondances dynamiques, les images parlent vraiment », *Id.*). Cette fluidité se transpose dans le langage filmique par une plus grande liberté d'expression, un décroisement entre les différents constituants, un débordement et un déversement des uns dans les autres⁶. C'est ce que l'on peut observer par exemple dans un film de Raoul Ruiz, *La Ville des pirates* (1983), notamment dans les séquences narrées où la surimpression des voix perdant ainsi leurs limites évoque le flux et reflux incessant des vagues dans lesquelles elles vont se fondre⁷. C'est un

⁴ Jean Epstein, dans « Le gros plan du son » (EPSTEIN 1975), parle du ralenti sonore qu'il a expérimenté dans ce film comme d'un moyen, en faisant entendre ce qui habituellement était inaudible, de « permettre à tous les êtres, à tous les objets de parler » (p. 130) d'« entendre l'herbe pousser » (p. 131). La nature entière accède au langage : ne serait-ce pas une démarche plus proche du poème ?

⁵ Et même du langage en général, la poésie étant alors un achèvement du langage : « la liquidité est, d'après nous, le désir même du langage. Le langage veut couler. Il coule naturellement. Ses soubresauts, ses rocailles, ses duretés sont des essais plus factices, plus difficiles à *naturaliser* », (BACHELARD 1963 : 251).

⁶ L'un des meilleurs exemples serait peut-être *Aguaespejo granadino* (1955) de José Val del Omar, qui travaille justement à effacer les frontières entre les catégories sonores du bruit, de la parole et de la musique, par le travail en soi du son dans sa dimension proprement plastique, mais aussi par les articulations qu'il établit entre ces sons et les images.

⁷ C'est quelque chose que l'on trouve aussi dans certains films expérimentaux, cette image de la mer comme métaphore de l'écriture, comme une sorte de palimpseste, dans l'usage fragmenté de textes littéraires issus de sources diverses : *Blue Mantle* (2010) de Rebecca Meyers et *Sleepy Haven* (1994) de Matthias Müller. Sur la question de l'eau dans le cinéma d'avant-garde, du

recours à la mer comme métaphore du texte poétique, et non seulement ici comme illustration. Il est significatif à ce titre que le film ne conserve pas la dernière partie du texte original (« E per la riva l'ode » etc.), partie réflexive qui parle du poème dans son affinité profonde avec cet objet poétique par excellence, de l'ode comme sœur de l'onde. Olmi oublie que cette mer est aussi la formation des mots et le mouvement du poème, dans cet entre-deux où l'image est verbale et visuelle à la fois.

Ici la mer est figée dans un rapport référentiel direct, qui nie cette possible résonance entre les mots et les choses qui nécessite une part de distance. Olmi veut représenter la mer mais n'en fait qu'une effigie, un objet limité par un point de vue humain⁸, il veut donner à voir et à entendre le poème sans détour (hormis comme nous l'avons vu une certaine dramatisation), mais il en dissimule ainsi le principe poétique.

L'Onda peut être considéré comme un film poétique dans la mesure où c'est une évocation non narrative (bien qu'emprunte d'une certaine dramaturgie), que l'on peut rapprocher de la poésie cinématographique donnée en exemple par Christian Metz, des « tentatives du « cinéma pur » pour substituer un cinéma de *thèmes* à un cinéma d'intrigues » (METZ 1968 : 203). Cependant la démarche de l'adaptation n'est pas véritablement poétique. Nous verrons à la suite deux exemples d'adaptations poétiques, s'inspirant des démarches poétiques des artistes adaptés. La question de la poésie doit être posée aussi dans le rapport du film au texte, qui est une question intermédiaire, une question d'adaptation et de correspondance entre les œuvres et entre les arts.

cinéma poétique comme image d'eau, l'on peut se référer également à l'ouvrage d'Eric Thouvenel, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

⁸ Gilles Deleuze voit dans le recours constant au motif de l'eau dans le cinéma d'avant-garde français des années 20 la recherche d'un « autre état de la perception : une perception plus qu'humaine » (DELEUZE 1983 : 116), allant au-delà de l'« image-perception ». Il y a ainsi une « fonction de voyance qui se développe dans l'eau » (p. 115), dès lors que l'on parvient à traiter « la mer non seulement comme un objet de perception particulier mais comme un système perceptif différent des perceptions terrestres » (p. 112). C'est donc un regard intégré aux choses, ici regard d'eau à la manière de la parole d'eau bachelardienne, mode de la parole et du regard que l'on peut qualifier d'éminemment poétiques dans leur opposition à la division et à la linéarité prosaïque ou narrative. C'est ce que manque Olmi dans sa narrativité anthropomorphe (bien que le poème de d'Annunzio ne soit pas exempt d'un certain anthropomorphisme, guerrier qui plus est ! Cependant, la mer n'est pas seulement mesurée à l'homme mais à l'ensemble de la nature : « tutte accoglie e fonde »).

b) Les Illuminations : poétique de l'écart

Le ciné-poème n'est pas nécessairement le reflet d'un unique poème, il peut aussi se composer de plusieurs textes : voyons à présent *Illuminations* de François Reichenbach et Jonathan Bates, réalisé en 1963. Ce film articule divers textes d'Arthur Rimbaud lus par Jean Négroni, qui ne viennent pas tous du recueil éponyme : s'y trouvent mêlés des poèmes en vers de la première époque : « Tête de faune », « Soleil et Chair », un bref extrait d'*Une saison en enfer*, et les poèmes des *Illuminations* : « Parade », « Ornières », « Villes », « Métropolitain » et « Mouvement ». Les auteurs ont construit le film par un entrecroisement de ces textes, une sorte de montage textuel : ils ne sont pas présentés intégralement ni linéairement, parfois un texte peut être réparti en plusieurs points du montage. Ainsi le principe du montage qui découpe et joint la linéarité des images selon un ordre nouveau est aussi employé pour le texte.

Par cet espacement, l'illumination rimbaldienne devient ici un voyage au pays des grands espaces, elle est transposée dans une aventure américaine, le film ayant été tourné dans les paysages naturels et urbains des Etats Unis. Commençons par examiner un par un les poèmes convoqués et les images qui leur sont associées. Le premier des poèmes entendus est « Tête de faune », le seul qui sera lu dans son intégralité :

Dans la feuillée, écrin vert taché d'or,
 Dans la feuillée incertaine et fleurie
 De fleurs splendides où le baiser dort,
 Vif et crevant l'exquise broderie,

Un faune effaré montre ses deux yeux
 Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches.
 Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux,
 Sa lèvre éclate en rires sous les branches.

Et quand il a fui - tel qu'un écureuil -
 Son rire tremble encore à chaque feuille,
 Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
 Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille.

Sur ces paroles l'on voit des images de forêt, d'abord des plans larges, puis de plus en plus rapprochés. Ce qui nous frappe d'abord, c'est que le registre documentaire de l'image tranche avec le caractère visionnaire et merveilleux du poème : à l'image, nul faune effaré mordant les fleurs rouges de ses dents blanches, et même aucune fleur splendide. Aucun autre animal pourtant réel mentionné dans le poème n'apparaît. L'on aperçoit bien le temps d'un plan deux bêtes : ni écureuils, ni bouvreuils, mais chevreuils. Ce plan correspond tout de même à un élément du poème, puisque l'un des chevreuils s'enfuit au moment où les mots « Et quand il a fui » sont prononcés. A ce texte est raccordé immédiatement un court fragment du long poème « Soleil et chair ». Le spectateur non averti pourrait très bien penser qu'il s'agit de la suite du même texte :

L'eau du fleuve, le sang rose des arbres verts
 Dans les veines de Pan mettaient un univers !
Où le sol palpait, vert, sous ses pieds de chèvre ;
Où, baisant mollement le clair syrx, sa lèvre
 Modulait sous le ciel le grand hymne d'amour ;
 Où, debout sur la plaine, il entendait autour
Répondre à son appel la Nature vivante ;
Où les arbres muets, berçant l'oiseau qui chante,
 La terre berçant l'homme, et tout l'Océan bleu
 Et tous les animaux aimaient, aimaient en Dieu !

Ce fragment est lui-même fragmenté : les vers que nous reproduisons en italique ont en effet été omis. Nous verrons que cette pratique est assez courante, et rapproche l'adaptation poétique de l'adaptation romanesque ou théâtrale : il est rarement possible (ou même intéressant) de restituer un texte intégralement : parce qu'il faut laisser sa part à l'image. Mais l'on voit bien le fleuve qui débouche d'image en image sur l'océan. Ainsi, forts de l'exemple du chevreuil et du fleuve, l'on peut dire que ce qui intéresse Reichenbach dans l'adaptation, ce ne sont pas tant les images que les mouvements et les flux.

Après cette introduction apparaît le générique, sur fond de ciel et de mer. Puis de la nature nous passons à la ville. Sur des images prises depuis un métro aérien est lu le texte « Métropolitain ». Le rapprochement de l'image et du texte est ici de l'ordre de l'allusion : celui qui connaît le

texte le replacera dans son contexte, mais il fait aussi le lien avec les images océaniques qui le précèdent :

Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers.

L'on revient alors à « Soleil et Chair » :

Misère ! Maintenant il dit : Je sais les choses,
Et va, les yeux fermés et les oreilles closes.
Et pourtant, plus de dieux ! plus de dieux ! l'Homme est Roi,
L'Homme est Dieu ! Mais l'Amour, voilà la grande Foi !

Puis le poème « Ornières » dont ne sont conservées que les premières phrases :

À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc,
et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de féeries. En effet : des chars chargés d'animaux de bois doré,
de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants, et les hommes, sur leurs bêtes les plus étonnantes ;

Raccordé avec des fragments de « Mouvement » :

Ce sont les conquérants du monde
Cherchant la fortune chimique personnelle;
Le sport et le confort voyagent avec eux;
Ils emmènent l'éducation
Des races, des classes et des bêtes, sur ce Vaisseau.
Repos et vertige
A la lumière diluvienne,
Aux terribles soirs d'étude.

[...]

—On voit, roulant comme une digue au delà de la route hydraulique motrice,
Monstrueux, s'éclairant sans fin,—leur stock d'études;
Eux chassés dans l'extase harmonique
Et l'héroïsme de la découverte.

Et finalement « Les ponts » après une pause où seul un air qui semble issu d'une boîte à musique emporte les images :

Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes, s'abaissent et s'amoindrissent.

Tous ces textes sont unis dans la séquence la plus longue du film, celle qui exprime le voyage, la traversée qui prélude à l'illumination de la découverte de l'étranger : des autoroutes et des ponts suspendus au soir, traversés incessamment par des voitures. Une usine et sa fumée se découpent dans la nuit.

Apparaissent ensuite des images portuaires, suivies de vues prises depuis un train dans lesquelles on aperçoit la métropole à distance, accompagnées par le poème « Villes » :

Un bras de mer, sans bateaux, roule sa nappe de grésil bleu entre des quais chargés de candélabres géants. [...] Sur quelques points, des passerelles de cuivre, des plates-formes, des escaliers qui contournent les halles et les piliers, j'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville ! C'est le prodige dont je n'ai pu me rendre compte : quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l'acropole ? Pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible.

Une troisième séquence représente la population, et notamment la jeunesse américaine. C'est d'abord « Mauvais sang », sur des images de foule, la première présence humaine du film, notamment des enfants et adolescents. C'est comme l'évocation d'un temps antérieur et premier, mais qui dans l'économie de l'adaptation est anachronique, puisque les images de Reichenbach ne sauraient représenter le passé de Rimbaud. Il s'agit en somme de l'éternel de la jeunesse dont Rimbaud est lui-même un symbole : « Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. Mais toujours seul ; sans famille ; même, quelle langue parlais-je ? ». Ces phrases sont raccordées avec un fragment de « Parade », exprimant conjointement le melting pot américain, la multiplicité constitutive de ce jeune pays :

Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres, ils mêlent leurs tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales. Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons "bonnes filles". Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique. Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent.

Les images individuelles disent un certain anonymat de la foule : la plupart des portraits sont cadrés de sorte que l'on ne voie pas les visages, dans un montage plus rapide. Après une pause musicale nocturne marquant un retour aux images de la route (un jeune homme seul fume une cigarette dans la rue, des voitures passent réduites aux deux points lumineux de leurs phares, une usine fume lentement dans le soir), la fin du poème arrive avec une autre image de jeunesse, ici en deux plans : deux garçons avec une attitude un peu provocatrice, puis deux autres menottés : « Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers. J'ai seul la clef de cette parade sauvage ».

En conclusion, c'est la première section de « Veillées » (à la suppression de la troisième strophe près) qui est lue :

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.
C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.
C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.
L'air et le monde point cherchés. La vie.
- Etait-ce donc ceci ?
- Et le rêve fraîchit.

Cette dernière séquence se caractérise par un montage plus hétérogène. Elle est précédée par une image à caractère métaphorique : un plan resserré sur la canne qu'un vieil homme fait tourner entre ses mains, comme si ces paroles étaient les siennes, celles du voyageur expérimenté, et qu'il les faisait entrer dans la ronde des images. Alors que les précédentes séquences possédaient une unité thématique et spatiale, il s'agit plutôt ici d'une synthèse d'impressions de mouvement et de voyage : la descente de deux ascenseurs sur la façade d'un grand immeuble cadré obliquement (« le repos éclairé, ni fièvre, ni langueur, sur le lit ou sur le pré »), le passage d'un petit chien attaché à une laisse (« l'ami ni ardent ni faible. L'ami »), des structures de ponts filmés en

mouvement et en contre-plongée laissant filtrer le ciel (« l'air et le monde point cherchés »), les mâts d'un navire (« la vie »). Après cette série d'images qui expriment le mouvement et le passage, l'on aboutit finalement aux illuminations nocturnes d'une ville : une sorte de miroir ou de vitre aux reflets scintillants (c'est sur ce plan que s'achève la lecture, avec la phrase « Et le rêve fraîchit », qui place les images suivantes dans une perspective onirique), des feux d'artifices, un visage souriant sur un immeuble, et un dernier mouvement vers l'obscurité.

En somme, nous avons vu par cette description que, hormis dans cette dernière séquence où l'illumination acquiert un sens plus métaphorique par le jeu du montage, l'écriture visionnaire de Rimbaud contraste avec le prosaïsme documentaire des images : ici, aucune esthétisation, aucun effet trop prononcé, si ce n'est par moments certains effets de cadrage ou de composition. A la manière de ces images obliques, décentrées, décadrées, Reichenbach et Bates cherchent plutôt l'écart du texte. Le texte devient un détour par rapport à l'image, qui est aussi la rencontre et le choc de deux séries d'images, les unes verbales, les autres visuelles. C'est là une manière non seulement de transposer les mots en images, mais de donner à voir un imaginaire qui se situe entre les mots et les images.

Les visions de Rimbaud dont on nous parle, elles ne sont pas à l'image, l'image ne cherche pas à les représenter, à les illustrer comme c'était essentiellement le cas dans *L'Onda*. Dans ce défaut de vision l'on retrouve ainsi le principe de la correspondance, la voyance – l'hallucination : « Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac » (RIMBAUD 1963 : 265). C'est cette expérience à l'origine de l'écriture que le film nous fait retrouver, en projetant sur l'image, par la seule vertu évocatoire de la parole, d'autres images que celles qui s'y trouvent. Le spectateur est ainsi « l'étranger de notre temps » pour qui « la reconnaissance est impossible », une étrangeté plus profonde que celle du pittoresque que Reichenbach avait documenté trois années plus tôt dans *L'Amérique insolite* (1960). L'adaptation elle-même devient poétique en cessant d'être une simple illustration du poème : se plaçant à la rencontre du documentaire le plus réaliste et de la poésie la plus abstraite, elle

devient une poétique du réel, elle recrée le rapport au réel qui a présidé à la création de l'œuvre poétique.

c) Les Amours jaunes : l'hétérogène

Les Amours jaunes (1958) de Jean Rollin a pour sous-titre : « Evocation de Tristan Corbière », ce qui marque déjà une certaine distance vis-à-vis du texte. Évoquer, c'est tout autre chose qu'illustrer : c'est une image qui est liée au souvenir et non à la présence des choses, à un rapport médiat, indirect, plutôt que direct. Dans la logique de l'adaptation, cela signifie qu'une chose en rappelle une autre, sans forcément la représenter. Comme dans le cas des *Illuminations*, ce n'est pas tant le contenu objectif des poèmes qui seront représentés, mais plutôt le style de l'auteur.

Le film est composé de deux poèmes lus par Claude Martin, l'un repris intégralement, l'autre raccourci : « Aurora : Appareillage d'un brick corsaire » et « Le poète contumace », tous deux issus du seul et unique recueil publié par Tristan Corbière en 1873, *Les Amours jaunes*. Voici les textes dans l'ordre de lecture, tels qu'ils ont été adaptés pour le film :

Le Poète contumace

Sur la côte d'ARMOR,—Un ancien vieux couvent, / Les vents se croyaient là dans un moulin-à-vent, / Et les ânes de la contrée, / Au lierre râpé, venaient râper leurs dents / Contre un mur si troué que, pour entrer dedans, / On n'aurait pu trouver l'entrée.

—Seul—mais toujours debout avec un rare aplomb, / Crénelé comme la mâchoire d'une vieille, / Son toit à coups-de-poing sur le coin de l'oreille, / Aux corneilles bayant, se tenait le donjon,

Fier toujours d'avoir eu, dans le temps, sa légende... / Ce n'était plus qu'un nid à gens de contrebande, / Vagabonds de nuit, amoureux buissonniers, / Chiens errants, vieux rats, fraudeurs et douaniers.

—Aujourd'hui l'hôte était de la borgne tourelle, / Un Poète sauvage, avec un plomb dans l'aile, / Et tombé là parmi les antiques hiboux / Qui l'estimaient d'en haut.—Il

respectait leurs trous, / —Lui, seul hibou payant, comme son *bail* le porte: / *Pour vingt-cinq écus l'an, dont: remettre une porte.*—

[...]

—Lui, c'était simplement un long flâneur, sec, pâle; / Un ermite-amateur, chassé par la rafale... / Il avait trop aimé les beaux pays malsains / Condamné des huissiers, comme des médecins, / Il avait posé là, seul et cherchant sa place / Pour mourir seul ou pour vivre par contumace...

Faisant, d'un à-peu-près d'artiste, / Un philosophe d'à peu près, / Râleur de soleil ou de frais, / En dehors de l'humaine piste.

Il lui restait encore un hamac, une vielle,/ Un barbet qui dormait sous le nom de *Fidèle* ; / Non moins fidèle était, triste et doux comme lui, / Un autre compagnon qui s'appelait l'Ennui.

Se mourant en sommeil, il se vivait en rêve. / Son rêve était le flot qui montait sur la grève, / Le flot qui descendait; / Quelquefois, vaguement, il se prenait attendre... / Attendre quoi ... le flot monter—le flot descendre— / Ou l'Absente.... Qui sait?

Le sait-il bien lui-même?... Au vent de sa guérite, / A-t-il donc oublié comme les morts vont vite, / Lui, ce viveur vécu, revenant égaré, / Cherche-t-il son follet, à lui, mal enterré?

—Certes, Elle n'est pas loin, celle après qui tu brames, / O Cerf de Saint-Hubert! Mais ton front est sans flammes... / N'apparais pas, mon vieux, triste et faux déterré... / Fais le mort si tu peux.... Car Elle t'a pleuré!

—Est-ce qu'il pouvait, Lui!... n'était-il pas poète... / Immortel comme un autre?... Et dans sa pauvre tête / Déménagée, encor il sentait que les vers / Hexamètres faisaient les cent pas de travers.

—Manque de savoir-vivre extrême—il survivait— / Et—manque de savoir-mourir—il écrivait:

«C'est un être passé de cent lunes, ma Chère, / En ton cœur poétique, à l'état légendaire. / Je rime, donc je vis ... ne crains pas, c'est à *blanc*. / —Une coquille d'huître en rupture de banc!—

[...]

«C'est à toi que je fis mes adieux à la vie, / A toi qui me pleuras, jusqu'à me faire envie / De rester me pleurer avec toi. Maintenant / C'est joué, je ne suis qu'un gâteux revenant, / En os et ... (j'allais dire en chair). —La chose est sûre / C'est bien moi, je suis là—mais comme une rature.»

[...]

... «Comme je revendrais ma dépouille à Satan / S'il me tentait avec un petit Revenant.... / —Toi—Je te vois partout, mais comme un voyant blême, / Je t'adore.... Et c'est pauvre: adorer ce qu'on aime! / Apparais, un poignard dans le cœur!—Ce sera, / Tu sais bien, comme dans *Inès de La Sierra*.... / —On frappe ... oh! c'est quelqu'un... / Hélas! oui, c'est un rat.»

—«Je rêve ... et toujours c'est *Toi*. Sur toute chose / ,Comme un esprit follet, ton souvenir se pose: / Ma solitude—*Toi!*—Mes hiboux à l'œil d'or: / —*Toi!*—Ma girouette folle: Oh *Toi!*...—Que sais-je encor, / —*Toi*: mes volets ouvrant les bras dans la tempête... / Une lointaine voix: c'est Ta chanson!—c'est fête!... / Les rafales fouaillant Ton nom perdu—c'est bête— / C'est bête, mais c'est *Toi!* Mon cœur au grand ouvert / Comme mes volets en pantenne, / Bat, tout affolé sous l'haleine / Des plus bizarres courants d'air.»

«Tiens ... une ombre portée, un instant, est venue / Dessiner ton profil sur la muraille nue, / Et j'ai tourné la tête....—Espoir ou souvenir— / *Ma Soeur Anne, à la tour, voyez-vous pas venir?*»...

—«Rien!—je vois ... je vois, dans ma froide chambrette, / Mon lit capitonné de *satin de brouette*; / Et mon chien qui dort dessus—Pauvre animal—... / Et je ris ... parce que ça me fait un peu mal.»

«J'ai pris, pour t'appeler, ma vielle et ma lyre. / Mon cœur fait de l'esprit—le sot—pour se leurrer... / Viens pleurer, si mes vers ont pu te faire rire; / Viens rire, s'ils t'ont fait pleurer....»

«Ce sera drôle... Viens jouer à la misère, / D'après nature:—*Un cœur avec une chaumière*—... / Il pleut dans mon foyer, il pleut dans mon cœur feu. / Viens! Ma chandelle est morte et je n'ai plus de feu....»

Sa lampe se mourait. Il ouvrit la fenêtre. / Le soleil se levait. Il regarda sa lettre, / Rit et la déchira.... Les petits morceaux blancs, / Dans la brume, semblaient un vol de goélands.

Aurora

Appareillage d'un brick corsaire

«*Quand l'on fut toujours vertueux*

L'on aime à voir lever l'aurore.... » [cet épigraphe n'est pas inclus dans la lecture]

Cent vingt *corsaires*, gens de corde et de sac,

A bord de la *Mary-Gratis*, ont mis leur sac.

—Il est temps, les enfants! on a roulé sa bosse....

Hisse!—C'est le grand foc qui va payer la noce.

Etarque!—Leur argent les fasse tous cocus!...

La drisse du grand-foc leur rendra leurs écus....

—Hisse hoé!... *C'est pas tant le gendarm' qué jé r'grette!*

—Hisse hoà!... *C'est pas ça! Naviguons, ma brunette!*

Va donc *Mary-Gratis*, brick écumeur d'Anglais!

Vire à pic et dérape!...—Un coquin de vent frais

Largue, en vrai matelot, les voiles de l'aurore;

L'écho des cabarets de terre beugle encore....

Eux répondent en chœur, perchés dans les huniers,

Comme des colibris au haut des cocotiers:

«*Jusqu'au revoir, la belle,*

Bientôt nous reviendrons.... »

Ils ont bien passé là quatre nuits de liesse,

Moitié sous le comptoir et moitié sur l'hôtesse....

«... *Tachez d'être fidèle,*

Nous serons bons garçons.... »

—Évente les huniers!... *C'est pas ça qué jé r'grette....*

—Brasse et borde partout!... *Naviguons, ma brunette!*
—*Adieu, séjour de guigne!*... Et roule, et cours bon bord....
Va, la *Mary-Gratis!*—au nord-est quart de nord.—

... Et la *Mary-Gratis*, en flibustant l'écume,
Bordant le lit du vent se gîte dans la brume.
Et le grand flot du large en sursaut réveillé
A terre va bailler, s'étirant sur le roc:
Roul' ta bosse, tout est payé
Hiss' le grand foc!

.....
Ils cinglent déjà loin. Et, couvrant leur sillage,
La houle qui roulait leur chanson sur la plage
Murmure sourdement, revenant sur ses pas :
— Tout est payé, la belle !... ils ne reviendront pas.

Bien qu'issus du même ouvrage, les deux poèmes appartiennent à deux sections différentes des *Amours jaunes* : « Le Poète contumace » provient de la partie à laquelle le recueil emprunte son nom, le second de « Gens de mer » qui est l'antépénultième partie. Les deux poèmes sont en quelque sorte complémentaires. Ils sont choisis et articulés comme contrepoin, l'un apportant sa réponse à l'autre. Un lien narratif s'établit entre les deux textes, qui n'est cependant pas réellement exprimé à l'image.

Si les textes sont liés, les images elles-mêmes entretiennent avec le texte un rapport assez distendu. Le film part d'une image en un sens plus réaliste que les deux précédents, dans la mesure où il intègre l'ambiance sonore du lieu, alors que dans les autres cette réalité sonore est remplacée par une musique omniprésente. Dans le premier plan, la caméra glisse d'une falaise vers la mer : cela ressemble bien aux côtes d'Armor évoquées par la voix-off. Cependant, la description du gîte du poète ne trouve pas réellement son pendant à l'image : dans ce paysage l'on ne voit rien qui évoque ni couvent ni donjon, c'est un site beaucoup plus désolé où les constructions humaines se confondent avec l'environnement naturel. Ce qui tient lieu de donjon, ce sont des poteaux de bois formant une sorte de barrière, barrière qui serait cependant aisément franchissable : il s'agit

d'un espace ouvert, tout comme le donjon troué du poème. Plus encore, dirions-nous, puisqu'il n'y pas ici de dedans où pénétrer : c'est une limite et une ouverture à la fois, une forme à la fois continue et discontinue, l'image même de l'entre-deux.

D'autres éléments du texte sont mis en scène, mais leur apparition n'est pas nécessairement synchrone avec leur mention par le narrateur, ou, devrions-nous dire, le récitant. L'on aperçoit d'abord un chien qui répond presque immédiatement à la mention des « chiens errants ». Après lui un personnage, qui pourrait être le poète. On voit aussi deux enfants, les « amoureux buissonniers ». Puis, dans un plan plus proche, les enfants se retournent vers lui et partent en courant. La seconde apparition du chien coïncide avec le syntagme « en dehors de l'humaine piste ». Avec la suite du texte on comprend que ce chien représente le compagnon du poète, le barbet, qui est bien la race du chien filmé. Chien qui se nomme Fidèle, et ce n'est peut-être pas un hasard si c'est là l'un des points où l'adaptation se montre le plus fidèle. C'est une représentation indirecte de la condition du poète, de sa vie de chien. Le poète est lui-même présenté de façon plutôt indirecte : il apparaît d'abord sous la forme d'une ombre marchant sur la plage, tel un « flâneur ». Il sera souvent filmé de dos, oisif, errant, l'air indécis.

Le film possède à la fois des éléments documentaires et une part de mise en scène, alors que les ciné-poèmes précédents étaient en un sens, au niveau de l'image tout au moins, de véritables documentaires : ce sont bien des acteurs qui jouent un rôle, qui interagissent comme dans une fiction : ainsi la relation du poète aux deux enfants. Dans le premier plan qui les montre ensemble, nous l'apercevons de loin, s'approchant par derrière des deux enfants. Les enfants se retournent vers lui et s'enfuient en courant. Une fois qu'il se retrouve seul, les enfants l'observent, reviennent vers lui alors qu'il s'occupe à dessiner sur le sable. Arrivés tout près de lui il les chasse, se jette sur eux. Il les poursuit en courant et parvient à les agripper, mais il les relâche avec un sourire. Les enfants s'enfuient et alors apparaît l'absente – une femme lointaine qui traverse le champ, dans la même direction que les enfants. Comme le poète, la femme est vue de dos. Il y a donc bien une incarnation des personnages, une mise en scène du poème, avec des éléments ajoutés tels que ce chassé-croisé avec les enfants, mais elle reste distante.

Le passage à la parole du poète est introduit par plusieurs plans qui représentent les poteaux plongés dans l'eau. Ces plans sont précédés par une image particulièrement signifiante pour nous : alors que le récitant parle de survie et d'écriture, le poète s'étend au sol, et se trouve alors comme divisé en deux par l'un des poteaux. L'écriture est associée à cette image de division, qui est aussi celle du passage à la première personne. Le film n'enchaîne pas tout de suite sur le propos du poète, la mer et les poteaux fournissent une transition silencieuse, un espacement et une respiration entre les mots et les images.



C'est une autre figure dissimulée par un poteau qui apparaît ensuite sur ces propos, la femme attendue : « La chose est sûre, c'est bien moi, je suis là, mais comme une rature ». Je est un autre, cet autre qui le hante. Cette idée de rature s'enchaîne avec la partie graphique du film. Rollin joue aussi avec le terme de rature qui contient le mot « rat », en faisant passer un rat entre les deux séquences. Ce jeu de mots visuel va introduire de purs jeux d'images.

Aux images réelles et mouvantes succèdent des images fixes, des dessins. Ici le dessin a bien en partie une fonction illustrative – lorsque le récitant parle de Satan, c'est bien un personnage démoniaque que l'on voit

à l'écran – de même, l'évocation de l'aimée par ce « Toi » insistant, est associée chaque fois au même dessin de femme. Autour de ces points d'ancrage gravitent les images évoquées par le poète, ou évoquant son environnement : une lyre, un phare, une tour, un navire, la chandelle finalement éteinte. Cependant, il importe encore plus d'indiquer la part significative d'ambivalence dans ces dessins, et dans la façon dont ils sont mis en scène. C'est un système de multiplicité où une image en cache une autre, en trompe-l'œil. Souvent, le cadrage ne nous fait voir qu'un détail de l'image, que l'on découvre ensuite en son entier, et qui nous découvre que la figure que nous y voyions n'était qu'une partie d'une autre figure composite. Principe d'emboîtement qui correspond à cette partie du poème faisant parler le poète en discours enchâssé, ce procédé semble aussi évoquer celui qui est mis en place dans une partie non lue du texte :

Viens encore me finir — c'est très gai : De ta chambre, / Tu verras mes moissons —
 Nous sommes en décembre / — Mes grands bois de sapin, les fleurs d'or des genêts, /
 Mes bruyères d'Armor... — en tas sur les chenets. / Viens te gorger d'air pur — Ici j'ai
 de la brise / Si franche !... que le bout de ma toiture en frise. / Le soleil est si doux... —
 qu'il gèle tout le temps. / Le printemps... — Le printemps n'est-ce pas tes vingt ans. /
 On n'attend plus que toi, vois : déjà l'hirondelle / Se pose... en fer rouillé, clouée à ma
 tourelle. — / Et bientôt nous pourrions cueillir le champignon... / Dans mon escalier que
 dore... un lumignon. / Dans le mur qui verdoie existe une pervenche / Sèche. — ... Et
 puis nous irons à l'eau *faire* la planche / — Planches d'épave au sec — comme moi —
 sur ces plages. / La Mer roucoule sa *Berceuse pour naufrages* ; / Barcarolle du soir...
 pour les canards sauvages.





Après un retour à l'image réelle, qui coïncide avec la fin du monologue et la reprise finale de la troisième personne, brève séquence dans laquelle on voit de nouveau le poète de dos puis la mer, un dernier dessin représente un personnage les bras ouverts, et l'image s'efface. Cette image d'ouverture ouvre aussi sur la métaphore finale du poème : la destruction du texte, la dispersion qui transforme le papier déchiré en vol de goélands.

Alors, abruptement, après cette introspection graphique, nous sommes embarqués dans le réel des choses et de l'aventure, dans le monde de l'action. C'est le poème « Aurora », sur des images de navires et de mer, filmés de façon bien plus dynamique que les précédentes, avec de nombreux mouvements de caméra rapides. Mais, après cette exaltation, au milieu du poème, on revient sur la grève, retrouver le poète que l'on imaginait déjà parti sur le bateau corsaire : il ne marche plus, il court le long des flots. Il marche enfin d'un pas hésitant sur des rochers à la limite de la mer. Le film se conclut sur une image de pieds nus posés sur un récif, le poète semble arrivé au terme de son errance, mais il semble maintenant voué à une attente indéfinie, et le cadrage qui isole ses jambes de son corps en fait une figure à la fois présente et absente, une sorte de revenant dont l'ambiguïté est l'écho de la chanson qui dit l'impossible retour, en faisant rimer la marche et la négation : « revenant sur ses pas [...] ils ne reviendront pas ».

Ainsi le film de Rollin, par son hétérogénéité, mêlant images documentaires, fictionnelles et graphiques, se présente comme une adaptation du style de Corbière, caractérisé par les changements de registre et de métrique, l'ironie, le goût de la citation, la fantaisie rêveuse de la mélancolie. Là encore, c'est une forme d'écart qui est constitutive de la poéticité de l'adaptation, dans son rapport oblique au texte, mais fidèle à son principe dans cette obliquité.

Avec les différents exemples abordés dans cet article, on voit donc que l'écart des mots et des choses est constitutif d'un imaginaire, d'une poésie disjonctive et relationnelle. Suivant ce principe, ce n'est pas tant le texte d'origine poétique qui rend le film poétique, mais la relation qui se noue entre l'original et sa traduction.

BIBLIOGRAPHIE :

- ALFERI, Pierre. 2013. « Qu'est-ce qu'un cinépoème ? », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 7.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. 1982. *Alcyone*. Milano : Mondadori.
- BACHELARD, Gaston. 1963. *L'eau et les rêves*. Paris : J. Corti.
- CORBIERE Tristan. 1973. *Les Amours jaunes*. Paris : Gallimard. Coll : Poésie.
- COUREAU, Didier (dir.). 2014. *Un cinéma de poésie. Recherches & travaux*, 84. Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Éd. de Minuit.
- EPSTEIN, Jean. 1975. *Écrits sur le cinéma vol 2 : 1946 – 1953*. Paris : Seghers.
- GENETTE, Gérard. 1979. *Figures II*. Paris : Editions du Seuil.
- LEUTRAT, Jean-Louis (dir.). 2010. *Cinéma et littérature, Le Grand Jeu*. Le Havre : De l'incidence.
- METZ, Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- RIMBAUD, Arthur. 1963. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard. Coll : Pléiade.
- THOUVENEL, Eric. 2010. *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*. Presses universitaires de Rennes.

Boris Monneau est programmateur indépendant et critique. Titulaire d'un master en études cinématographiques obtenu à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée et spécialisé dans le cinéma expérimental et documentaire, il collabore à différents projets éditoriaux (Blogs&Docs, Débordements, À bras le corps et le blog Arrebato consacré au cinéma espagnol) et de programmation (de façon ponctuelle avec le CCCB de Barcelone, le Collectif Jeune Cinéma ou le Festival d'Histoire de l'Art de Fontainebleau). Il s'occupe également du cycle « Expériences documentaires » avec l'association France Doc, présenté régulièrement à l'Espace en cours (Paris 20e).