

SALLES OBSCURES¹

Rosa Maria Martelo

Université de Porto

Mots-clés: Cinéma, poésie, image, spectateur

Résumé: Les brèves réflexions proposées dans cette étude explorent l’interêt de la poésie pour l’expérience du spectateur de cinéma. Telle que’elle se présente en Artaud, Herberto Helder, Manuel Gusm o, Frank O’Hara et Adrienne Rich, l’expérience du spectateur de cinéma nous conduit à un concept d’image qui, en conséquence des aspects considérés communs aux deux arts, nous permet de mieux comprendre l’inter t de la poésie pour le cinéma.

Palavras-chave: cinema, poesia, imagem, espectador

Resumo: A sala de cinema, mergulhada no escuro e atravessada por um feixe de luz, tem suscitado a aten o e o fascínio de muitos poetas. Partindo da tematiza o da experiência do espectador de cinema tal como ocorre em textos de Artaud, Herberto Helder, Manuel Gusmão, Frank O’Hara e Adrienne Rich, pretende-se descrever algumas conceptualiza es da imagem que, encaradas como comuns às duas artes, podem contribuir para a compreensão do interesse da poesia pelo cinema.

Le film se projette en nous, ses projecteurs.

Herberto Helder

Que ce soit au long du XXe ou maintenant, au XXIe, les dialogues entre poésie et cinéma sont nombreux et variés. Films, cinéastes, acteurs, personnages marquent présence dans beaucoup de poèmes, ainsi que diverses techniques de tournage et de montage et un vaste champ lexical qui appartient au monde du cinéma. Certaines formes d’organisation discursive du texte poétique présentent même des influences du langage cinématographique, qu’elles cherchent à mimétiser. La salle obscure du cinéma a elle aussi mérité l’attention d’un grand nombre de poètes. Les brèves réflexions que je vais proposer explorent cet intérêt de la poésie pour l’expérience du spectateur.

Dans le contexte portugais, l’un des poètes pour qui le cinéma constitue une référence importante est Herberto Helder, non seulement en ce que sa poésie développe de nombreuses formes de rapprochement entre le langage poétique et le langage cinématographique, mais aussi en ce que les possibilités de rapprochement entre ces deux arts lui ont fait écrire quelques pages d’une émouvante rigueur. Cependant, le texte dans lequel Herberto Helder célèbre le plus clairement la salle de cinéma ne fait pas partie ni de son œuvre poétique ni de *Photomaton & Vox*, même si ce dernier livre consacre plusieurs sections aux rapports entre poésie et cinéma et à la description des processus de contamination entre les deux arts. Tout comme les fragments de *Photomaton & Vox* consacrés à cette question, le texte auquel je me réfère combine également un ton intensément poétique à une perspective critique sur la poésie et le cinéma, mais il a été publié isolément dans la revue *Relâmpago*, sous le titre de “Cinemas” [Cinémas].

Le pluriel utilisé dans ce titre annonce dès l’abord la grande complicité qu’Herberto Helder observera entre ces deux arts, qu’il rapproche en fonction de leur même “atenção ardente” [attention ardente] dans le traitement des images (Helder, 1998 : 8); mais ce pluriel évoque aussi un concept de cinéma plus large, conçu à partir

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

d’une idée de l’image qui, comme chez Deleuze, en fait un équivalent et de la matière et du mouvement.

Une bonne partie de ce qui est dit dans “Cinemas” reprend des considérations sur l’image et le montage cinématographiques auparavant développées dans certains fragments de *Photomaton & Vox*, notamment dans “(memória, montagem)” [(mémoire, montage)], section qui avait initialement constitué le texte d’ouverture de *Cobra*, livre de 1977 où le dialogue avec le cinéma apparaissait très nettement. “Cinemas” possède néanmoins quelques particularités qui le distinguent, et l’une d’entre elles – celle que je veux ici souligner – consiste dans le fait que ce texte naît de l’expérience vécue par le spectateur dans les salles de cinéma.

La salle de cinéma, plongée dans le noir et traversée par un trait de lumière, a suscité l’attention et la fascination de nombreux poètes, l’expérience du spectateur ayant été le thème de poèmes de grande complexité. Dans ce texte d’Herberto Helder (un texte où le discours poétique devient intensément analytique et réflexif, au point qu’il se rapproche un peu de l’essai), elle apparaît dans le contexte suivant:

Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houber tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. (*idem*: 7)

[Communauté des petites salles de cinéma, pas beaucoup de monde, mais touchée à vif, comme un cœur touché par un doigt vibrant, touchée, la petite assemblée humaine, par un souffle nocturne, une action stellaire. On n’y va pas en quête d’une catharsis directe mais bien du transport, de l’aveuglement, de la transe.]

Il s’agit d’une description qui rappelle un autre artiste du verbe et grand enthousiaste de cinéma, Antonin Artaud. Dans “Sorcellerie et cinéma”, un des textes où il souligne les virtualités du septième art et réfléchit sur les raisons qui l’avaient poussé à écrire le scénario du film *La Coquille et le Clergyman*, Artaud se montre particulièrement impressionné par le visionnement des images cinématographiques et par ce qu’il décrit comme étant “(...) cette espèce de griserie physique que communique

Rosa Maria Martelo (2010), "Salles Obscures", in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

directement au cerveau la rotation des images". Au cinéma "[l]'esprit s'émeut hors de toute représentation", affirme Artaud, car, selon lui, "[l]e cinéma est essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation" (Artaud, 2004: 256-7).

La perspective de Manuel Gusmão ne sera pas très différente, lui qui est également l'auteur d'une œuvre poétique au sein de laquelle le dialogue avec le cinéma est déterminant. A l'occasion d'une interview, Luís Miguel Queirós a récemment interrogé le poète sur plusieurs questions centrales de son écriture ; l'une de ces questions se référait justement à la "présence ostensible" du cinéma (Gusmão, 2008: 256). Dans sa réponse, Manuel Gusmão s'est attaché à exposer les raisons qui l'amènent à établir un lien entre l'image poétique et l'image cinématographique: "Ce n'est pas [un rapport] évident au départ" a-t-il reconnu, "mais on peut le trouver grâce au point de vue de l'hallucination. Non pas en tant que perception de quelque chose qui n'est pas là, mais comme quelque chose qui construit une présence dont on ne saurait dire qu'elle y est traduite" (*ibidem*). Manuel Gusmão soulignait de la sorte une capacité d'épiphanie dans l'image cinématographique, et ajoutait :

L'image poétique peut se rapprocher de celle du cinéma, qui possède un certain pouvoir d'insistance sur le côté halluciné de l'image. Il y a une fulguration, une évidence du dessin de l'image, qui provient de la situation-type du cinéma : la salle obscure, qui n'est pas l'expérience que nous tendons à avoir aujourd'hui avec les DVD. Mais dans la salle obscure ce phénomène d'intensification de l'image est encore plus évident. (*Idem*: 257)

Tout comme dans les extraits d'Artaud et de Herberto Helder précédemment cités, dans cette interview de Manuel Gusmão l'articulation entre image poétique et image cinématographique s'établit en fonction de l'expérience du spectateur, et j'aimerais attirer l'attention sur le vocabulaire utilisé par les trois auteurs dans le contexte de ce rapprochement. Entre des mots comme *transe*, *arreatamento* [*transe*, *transport*] (Herberto Helder), *griserie* (Antonin Artaud) et *hallucination* (Manuel Gusmão), il y a certainement en commun la mise en valeur d'une expérience de l'image qui dépasse de loin la vision et se rapproche de la voyance, de la révélation.

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

D’ailleurs, Herberto Helder utilise même le mot *cegueira* [aveuglement] pour décrire ce qui attire le spectateur à la salle de cinéma; et Manuel Gusmão, toujours dans la même interview, ajoute qu’il se sent fasciné par l’ “idée que nous avons tous un cinéma dans la tête” et ce cinéma intérieur comprend aussi bien “la production du film” que “la caméra qui filme” ou “le projecteur qui envoie un torrent de lumière vers l’écran” et “les spectateurs qui sont entre le projecteur et l’écran” (*ibidem*).

À ce point de l’argumentation de Manuel Gusmão, on ne peut pas dire que la figure du spectateur ait été abandonnée, mais elle a été d’une certaine façon reformulée en une figure plus complexe en ce que le spectateur, toujours présent, acquiert la condition de voyant, devenant une sorte de producteur virtuel d’images. Et cette seconde formulation est encore plus proche de celles de Herberto Helder et d’Antonin Artaud. Dans l’expérience vécue dans la “salle obscure” du cinéma, Manuel Gusmão semble reconnaître un mouvement de concrétion d’un autre cinéma, simultanément intérieur et intensément relationnel en ce qu’il tient à des mécanismes de remémoration et de rapport avec le monde.² Dans *Migrações do Fogo*, Manuel Gusmão se réfère à cet autre cinéma de différentes manières. Dans le poème “Uma criança interrompida” [Un enfant interrompu], il décrit la mémoire traumatisée d’un enfant comme la projection d’un film, intérieur: “No cinema que ondula a negro entre o seu crânio / e a abertura solar dos olhos” [Dans le cinéma qui ondule en noir entre son crâne / et l’ouverture solaire de ses yeux] (Gusmão : 2004: 59). Dans un autre poème il réfère le “cinema do sangue” [”cinéma du sang”] (*idem*: 74). Encore dans un autre poème, il associe la remémoration et l’écriture sur l’ “écran de l’insomnie”:

(...) – com o comando vais mudando as imagens
à espera que elas próprias te digam o que ali procuras.
No écran da insónia, as imagens são labaredas claras
deitando as sombras sobre a mesa do trabalho que
sonha o filme. (...) (Gusmão, 2004 : 54)

[...] – avec la télécommande tu changes les images
dans l’espoir qu’elles-mêmes te disent ce que tu cherches.
Sur l’écran de l’insomnie, les images sont des flammes claires,

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

couchant des ombres sur la table du travail qui
rêve le film. (...)]

Lors de cette même interview, Manuel Gusmão synthétisait sa perspective par une autre formulation: “[le] cinéma est notre manière naturelle de créer des images sur le monde” (Gusmão, 2008: 257). Il y aurait donc une espèce de cinéma mental, d’une certaine manière antérieur au cinéma, mais rapprochable de l’expérience du spectateur, en ce que celui-ci disposerait, dans la salle de cinéma, d’une possibilité de concrétion de l’image et des rapports entre images.

Chez les trois auteurs, la dimension de représentation dans l’image en mouvement est placée au second plan – Antonin Artaud, surtout, est très clair sur ce point, dévalorisant totalement la péripétie et la dimension verbale du discours filmique, auxquelles il oppose “la vérité sombre de l’esprit” (Artaud, 2004a: 248) que le cinéma serait censé révéler. En contrepartie, la dimension épiphanique de l’image est soulignée, associée directement à l’expérience de l’ “assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração na noite das salas” [assemblée assisement muette mourant et ressuscitant au gré de la respiration dans la nuit des salles], pour revenir aux mots d’Herberto Helder (1998: 7). Mots proches d’ailleurs de ceux d’Antonin Artaud à propos de son scénario, qu’il croit capable de restituer “le travail pur de la pensée”:

Ainsi l’esprit livré à lui-même et aux images, infiniment sensibilisé, appliqué à ne rien perdre des inspirations de la pensée subtile, est tout prêt à retrouver ses fonctions premières, ses antennes tournées vers l’invisible, à recommencer une résurrection de la mort. (Artaud, 2004b: 256)

Comme le souligne Max Milner (2005: 403), au cinéma, nous contemplons les images comme si elles émanaient de notre cerveau. Et Milner lui-même rappelle que Christian Metz faisait remarquer que l’appareil de projection se situait derrière le spectateur, c’est à dire “derrière la tête, soit à l’endroit exact où se trouve, fantasmatiquement le «foyer» de toute vision” (*apud* Milner, 2005: 405). Chez les trois auteurs auxquels je me réfère, cette situation semble déterminer une intensification de

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

l’image, et c’est peut-être pour cette raison que Manuel Gusmão distingue et valorise l’expérience vécue dans la salle de cinéma au détriment du visionnement d’un DVD.

La transe, le transport du spectateur, la *griserie* dont parlait Antonin Artaud ont été magnifiquement traités par Frank O’Hara dans son poème “An Image of Leda”. O’Hara associe ce bouleversement précisément à la possibilité qu’ont les images projetées sur l’écran de déclencher chez le spectateur le défilement d’un autre film, qui émerge du rapport entre le spectateur et l’image, dans la salle de projection:

The cinema is cruel
like a miracle. We
sit in the darkened
room asking nothing
of the empty white
space but that it
remain pure. And
suddenly despite us
it blackens. Not by
the hand that holds
the pen. There is
no message. We our-
selves appear naked
on the river bank
spread-eagled while
the machine wings
nearer. We scream
chatter prance and
wash our hair! (...)
(O’Hara, 1995: 35-6)

Dans ce poème, voir un film est aussi *se voir*, une forme cruelle de révélation – “un miracle”, dit O’Hara. Et l’évocation de Leda, dès le titre, fait aussitôt penser à la métamorphose de Jupiter en cygne, en un dialogue évident avec le poème où Yeats avait repris ce mythe et décrit l’ardeur avec laquelle le plus puissant des dieux aurait soumis Leda à son désir.³ Ainsi que Yeats l’avait fait auparavant à propos de Leda,

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

O’Hara place le spectateur de cinéma dans une position très vulnérable et bouleversée que l’on peut rapprocher de la *transe* décrite par Herberto Helder :

(...) Is
it our prayer or
wish that this
occur? Oh what is
this light that
holds us fast? (...)⁴

Remarquons également que la forme verbale utilisée par O’Hara pour se référer au mouvement du film dans le projecteur était “wings”, qui faisait clairement allusion au vol puissant du dieu-cygne, et remarquons encore que, dans les vers d’O’Hara, le cône de lumière, dans la salle de cinéma, soulève et soutient le spectateur de la même façon que Jupiter aurait tenu Leda au moment où il s’avance sur elle. Sauf que la condition à la fois vulnérable et extasiée du spectateur découle dans ce cas de la tension entre les images de l’écran et celles qu’il projette virtuellement, à partir de lui-même, dans une espèce de transport qui l’emmène hors de soi et qui simultanément lui révèle un autre lui-même: sur l’écran, “We our- / selves appear naked / on the river bank / spread-eagled while / the machine wings/ nearer”, écrit O’Hara.

Il y a donc chez tous les auteurs que je cite, établissement d’un rapport entre vision et visionnarisme, au sein duquel le visionnarisme gagne avec la vision et avec la concrétion de l’image ressentie dans la salle de cinéma –contrairement à ce que défend Harold Bloom dans son essai “The Visionary Cinema of Romantic Poetry”. Dans cet essai en effet Bloom valorise dans la poésie romantique sa capacité d’“absolute freedom, including freedom from the tyranny of the bodily eye”, dans la mesure où elle saurait provoquer une faillite du regard. En même temps, il considère que “all cinema yet made has failed in imagination, has absurdly fallen short of the whole aesthetic need of the awakened consciousness of man” (Bloom, 1969: 20 et 24). La position des poètes que je cite ne pourrait pas être plus différente. Comme nous l’avons vu, Manuel Gusmão souligne la “fulguration”, l’ “intensification” de l’image cinématographique,

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

son pouvoir de présentification. Et Artaud avait déjà fait de même lorsqu’il défendait qu’au cinéma:

[l]e plus petit détail, l’objet le plus insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre. Et ce, en dehors de la valeur de signification des images elles-mêmes, en dehors de la pensée qu’elles traduisent, du symbole qu’elles constituent. Par le fait qu’il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets. Un feuillage, une bouteille, une main, etc. vivent d’une vie quasi animale, et qui ne demande qu’à être utilisée. (Artaud, 2004: 257)

Herberto Helder, quant à lui, semble compléter la pensée d’Artaud:

O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente. (Helder, 1998: 8)

[L’enchantement est une attention portée aux petites complicités avec le monde, le monde en phrases, en lignes phosphorescentes, en texte révélé, comme l’on dit révéler une photographie ou qu’on révèle un secret. Le poème, le cinéma, sont inspirés en ce qu’ils se fondent sur la minutie et la rigueur des techniques de l’attention ardente.]

Dans “Images for Godard”, Adrienne Rich se met elle aussi dans la position du spectateur : “To know the extremes of light / I sit in this darkness”, écrit-elle. Pour ensuite conclure, après une longue confrontation avec les images d’*Alphaville* :

the poet is at the movies
dreaming the film-maker’s dream but differently
free in the dark but as if asleep

free in the dusty beam of the projector
the mind of the poet is changing

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

the moment of change is the only poem.

(Rich, in Goldstein, 1995: 179)

Pour Adrienne Rich, le visionnement du film de Godard est une expérience libertaire et créatrice dans la mesure où, dans son cas aussi, voir est découvrir, changer, projeter d'autres images que celles du film, mais des images d'une certaine manière altérées par l'expérience du cinéma.

Nous connaissons bien l'importance que la poésie à tradition moderne a depuis toujours conférée à l'image, et nous savons à quel point ce qui la distingue passe par un processus de concrétion de l'image perceptive. “Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative”, a écrit Baudelaire en “Salon de 1859” (1976 : 627). Et sans doute y a-t-il un rapport très fort entre sa fascination pour la flânerie et le “culte des images” dont il parle dans “Mon cœur mis à nu” quand il affirme: “Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)” (Baudelaire, 1975: 701). Le flâneur est un poursuiveur d'images susceptibles de donner un corps et de la concrétion à une pensée diffuse, venue de ce “domaine des naissances et des apparitions”, dont Artaud reconnaît que la vibration est “attachée aux images”, dans ce qu'elles ont d'éminemment cinématographique (Artaud, 2004b : 256). On trouve aussi chez Cesário Verde un intérêt voisin pour la déambulation créatrice et la même tension entre visualité et visonnarisme, que Césario Verde concrétise si souvent sous la forme de métaphores qui font se croiser deux perspectives distinctes, à la manière de ce qui allait advenir de la technique de surimpression de deux images sur un même photogramme, tant utilisée par les premiers cinéastes.⁵ Toujours au XIXe, et à une époque où l'on ne pourrait parler de d'un désir de cinéma, Rimbaud nous offre une description du poète qui fait déjà de lui un spectateur/producteur d'images. “Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute” écrit-il dans l'une des deux lettres où il décrit le poète comme un voyant (Rimbaud, 1999 : 242). Et, dans la lettre que je cite ici, adressée à Paul Demeny, c'est précisément par le biais d'un défilement d'images que Rimbaud expose sa découverte: “je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, on vient dans bond sur scène” (*ibid.*).

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

La fonction de révélateur que les pionniers de la poésie moderne attribuèrent à l'image et surtout la façon dont ils soulignèrent le rapport entre l'imaginaire et la perception visuelle et mirent en valeur la concrétion imagétique ont ouvert, comme on le sait, un vaste champ d'expérimentation pour les Modernismes que je ne pourrai analyser ici. Je me limiterai à suggérer que garder à l'esprit cette matrice du XIXe et la multiplicité de lignes à travers lesquelles elle sera par la suite reprise permet de mieux comprendre les raisons pour lesquelles l'intérêt des poètes pour l'expérience du spectateur ne se limite pas à la fulguration de l'image sur l'écran, et s'étend à ce qui a mené Deleuze à s'intéresser aux images cinématographiques : le fait qu'elles soient des perceptions vitales, des images en état d'individuation, coupes, découpes, “instants privilégiés” (Deleuze, 1983 : 13). Dans *L'image-mouvement*, partant d'une lecture très personnelle de *Matière et mémoire* de Bergson, Deleuze identifie image, temps, matière et mouvement, réitérant que l'“en-soi de l'image, c'est la matière: non pas quelque chose qui serait caché derrière l'image, mais au contraire l'identité absolue de l'image et du mouvement” (*idem*: 86-7). “Appelons Image l'ensemble de ce qui apparaît” dit Deleuze (1983: 86), car, comme le fait remarquer Anne Sauvagnargues, dans la pensée deleuzienne, “l'image n'est pas une représentation de la conscience, une donnée interne au cerveau. Elle n'est davantage une représentation de la chose, une visée de l'objet, un doublet. Elle est une apparition rigoureusement comprise sur le plan de forces” (Sauvagnargues, 2007: 158). Pour Deleuze, le cinéma opère différents processus de soustraction et de sélection de ces images, mais sans qu'il soit nécessaire de produire des coupes immobiles, comme ceux que Deleuze observe dans la photographie (cf. Deleuze, 1983: 39). Pour Deleuze, “l'intérêt du cinéma” – résume Anne Sauvagnargues – “vient de ce qu'il offre à notre perception humaine des images acentrées, images-perception gazeuses, solides ou liquides, affects de machine, intervalles et coupures perceptives non humaines” (Sauvagnargues, 2007 : 161). Aussi Deleuze consacre-t-il de longues pages à l'analyse des processus de cadrage et de montage en ce qu'ils contiennent divers rapports entre mouvement, temps et matière. “L'image perceptive finie émerge du mouvement acentré infini par cette opération soustractive de cadrage vital”, synthétise Anne Sauvagnargues (*idem*: 160).

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Le traitement que la poésie fait de l’image n’est pas, à ce niveau, différent. Et Herberto Helder ne dit pas autre chose lorsqu’il expose les raisons de la transe de la “communauté des petites salles de cinéma”:

Porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida. Esta é uma espécie de nomeação física que arranca à decadência em nós esparsa das imagens naturais, e transmite, em disciplina e cortejo, o prodígio e o prestígio dos objectos em torno movidos por um inebriamento cerimonial. (Helder, 1998: 7)

[Parce que les gens aiment la mort, leur mort, figurative, figurée, figurante, et aiment le rétablissement de la vie. C’est une espèce de nomination physique qui arrache de la décadence en nœuds épars des images naturelles, et transmet, en discipline et en cortège, le prodige et le prestige des objets à l’entour mus par une griserie cérémoniale.]

Elle ne saurait être plus significative cette ambivalence de l’expression “nomination physique” utilisée par Herberto Helder, dans laquelle un des termes fait allusion au langage verbal et l’autre à la physicité de l’image sur l’écran. Cette ambivalence rapproche le cinéma et la poésie de façon inextricable tout en marquant l’existence de différences en ce qui concerne le travail de l’image. Par ailleurs, la cohésion et la force de présence des images sont accentuées dans l’expression “en discipline et en cortège”, qui suggère un territoire partagé et fait allusion à un autre aspect de ce travail sur l’image qui avait déjà attiré l’attention d’Herberto Helder à l’occasion d’un texte initialement inclus dans *Cobra*, en guise d’introduction, puis transféré dans *Photomaton & Vox*. Dans ce texte, le poème se présentait comme “um colar de pérolas, as pérolas todas juntas, circuito vibrante que se pode sentir à roda do pescoço com uma viveza autónoma de bicho” [un collier de perles, les perles toutes réunies, circuit vibrant que l’on peut sentir tout autour du cou avec un vivacité autonome d’animal] (Helder, 1995: 147). Il est à ce titre curieux de constater que, dans la première édition de *Cobra*, l’image du “collier de perles” réapparaissait, dans un autre poème, associée à l’adjectif utilisé par O’Hara pour décrire le cinéma : “Um dia a

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

primavera era *cruel* / como um colar de pérolas” [Un jour le printemps était cruel / comme un collier de perles] (1977: 25). Il y aurait donc montage de l’image dans la poésie comme il y a montage de l’image dans le discours filmique. D’elle dépendrait “o prodígio e o prestígio dos objectos em torno movidos por um inebriamento cerimonial” [le prodige et le prestige des objets à l’entour mus par une griserie cérémoniale] (Helder, 1998: 7).

Artaud aussi souligne l’importance de la tension entre les images pour arriver à l’effet qu’il recherche dans le scénario de *La Coquille et le Clergyman*, que Germaine Dulac allait passer à l’écran. Après avoir affirmé qu’il existe un élément spécifique au cinéma, “vraiment cinématographique”, Artaud explique son origine: “Il se dégage souterrainement des images, et découle non de leur sens logique et lié, mais de leur mélange, de leur choc” (Artaud, 2004b. 256). Herberto Helder suit Artaud, en ce qui concerne le cinéma, mais voit un terrain commun aux deux arts dans ce qu’il appelle “des processus de transfert de blocs de la vue – rapprochements, fusions et extensions, discontinuités, contiguïtés et vitesses” (Helder, 1998: 8). Il est dès lors possible de lire comme une démonstration de ces dires le poème “Exemplos. 1”, d’Herberto Helder, un poème qui appartenait au recueil *Cobra* (1977), et qui commence par ces vers :

A teoria era esta: arrasar tudo – mas alguém pegou
na máquina de filmar e pôs em gravitação uma cabeça recolhendo-a
de um lado e descrevendo-a de outro lado num sulco
vibrante «parecia um meteoro»
como se fosse muito simples e então a cabeça desaparecia «a lua»
a ferver a grande velocidade pelo céu dentro
(...)
(Helder, 1996 : 381)

[La théorie était celle-ci : faire table rase – mais quelqu’un a pris
la caméra et fait graviter une tête, la reposant
d’un côté et la décrivant de l’autre en un sillon
vibrant «on eût dit un météore»
comme s’il s’agissait là d’une chose toute simple et alors la tête disparaissait «la lune»
en vertigineuse ébullition à travers ciel

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

(...)] (Helder, 2002: 207)

À vrai dire, ce poème pourrait effectivement être lu comme un guide parallèle à *La Coquille et le Clergyman*. Tout comme dans le film conçu par Artaud, dans ce poème de Herberto Helder “(...) uma força / impelia tudo e a rapidez criava formas / linhas de translação feixes / de desenvolvimento (...)” [(...) une force / animait tout et que la vitesse produisait des formes / des lignes de translation des faisceaux / de développement]. Et il y a une quête identique d’un autre “estilo de ver” [mode de voir], “capturando tudo selvaticamente” [nous emparant de tout avec sauvagerie]. (*idem* : 382-1 ; 2002 : 207-210 pour la traduction française).

Je crois que lorsque la poésie parle de l’expérience du spectateur de cinéma, cette expérience se confond facilement avec celle du poète lorsqu’il écrit. Peut-être les textes que j’ai cherché à mettre en parallèle ouvrent-ils des pistes vers une meilleure compréhension de ce rapprochement, car la vibration de l’image, sa fulguration, et le choc entre les images produisent un sens de présentification aussi bien en poésie qu’au cinéma. Il est une tradition de poètes qui voient la poésie comme art de l’image et du montage. Significativement lorsque ces poètes parlent de la salle obscure du cinéma et de ce qu’est être spectateur de cinéma, c’est de leur processus de création qu’ils parlent, et de ce qu’ils entendent être la poésie. Malgré tout ce qui sépare un art verbal d’un art visuel, la considération d’Artaud sur ce qui est “vraiment cinématographique” n’en demeure pas moins extensible à la poésie: le fait que les images cinématographiques participent “de la vibration même et de la naissance inconsciente, profonde de la pensée” (Artaud, 2004c : 256). Le fait qu’ils partagent le même territoire de la poésie, donc. Même si, comme le dit Godard, “[l]e cinéma donne à chaque fois la preuve matérielle de ce qui se passe” (1991: 180), la vibration dont parle Artaud provient d’une tension entre présence et absence, entre l’image présente et image absente qui, elle aussi, a mérité l’attention de Godard. Malgré toutes les différences qui séparent les deux arts, c’est cette proximité qui est soulignée par les poètes considérés dans cette étude.

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Bibliographie

Artaud, Antonin (2004), “Sorcellerie et cinéma” [1927], *Oeuvres*, ed. de Évelyne Grossman, Paris, Quarto - Gallimard, pp. 256-8.

_____ (2004a), “Cinéma et réalité – *La Coquille et le Clergyman* [introduction]” [1927], *Oeuvres*, ed. de Évelyne Grossman, Paris, Quarto - Gallimard, pp. 247-252 .

_____ (2004b), “*La Coquille et le Clergyman*” [*Cahiers de Belgique*, n° 8, octobre de 1928], *Oeuvres*, ed. de Évelyne Grossman, Paris, Quarto - Gallimard, p. 256.

Baudelaire, Charles (1975), “Mon coeur mis à nu” [fragment XXXVIII, 1859], *Oeuvres Complètes I*, Paris, Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade, pp. 701-2.

_____ (1976), “Salon de 1859”, *Oeuvres Complètes II*, Paris, Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade, pp. 609-682.

Bloom, Harold (1969), “The Visionary Cinema of Romantic Poetry”, in Alvin H. Rosenfeld; Ernest D. Costa et al. (ed.), *Essays for S. Forster Damon*, Providence, Brown UP, pp. 18-35.

Deleuze, Gilles (1983), *L’Image-Mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit.

Guerreiro, Fernando (2008), “*Cinepoiesis – O cinema astral de Manuel Gusmão*”, in Helena Carvalhão Buescu e Kelly Benoudis Basílio (org.), *Poesia e Arte – A Arte da Poesia, Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisboa, Caminho, pp. 95-115.

Godard, Jean-Luc (1991), *Godard par Godard, Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion.

Goldstein, Lawrence (1994), *The American Poet at the Movies – A Critical History*, s.l., The University of Michigan Press.

Gusmão, Manuel (2004), *Migrações do Fogo*, Lisboa, Caminho.

_____ (2008), “Temos todos um cinema metido na cabeça”, interview par Luís Miguel Queirós, *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 18, Juin, pp. 247-269.

Helder, Herberto (1977), *Cobra*, Lisboa, & Etc.

_____ (1996), *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (1995), *Photomaton & Vox*, 3^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (1998), “Cinemas”, *Relâmpago*, n° 3, octobre, pp. 7-8.

_____ (2002) *Le poème continu, somme anthologique*, trad. de Magali Monteiro et Max de Carvalho, Paris, Institut Camões / Chandeigne.

Milner, Max (2005), *L’envers du visible – Essai sur l’ombre*, Paris, Editions du Seuil.

O’Hara, Frank (1995), *The Collected Poems*, Donald Allen ed., Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.

Rimbaud, Arthur (1999), “[Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871]”, *Œuvres Complètes*, org. de Pierre Brunel, s.l., L.G.F, p. 241-3.

Sauvagnargues, Anne (2007), “L’image: Deleuze, Bergson et le cinéma”, in Alexander Schnell (org.), *L’image*, Paris, Vrin.

Verde, Cesário (2001), *Poesia Completa 1855-1886*, org. de Joel Serrão, Lisboa, Dom Quixote.

Rosa Maria Martelo (2010), “Salles Obscures”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Notes

¹ Traduction par Patrick Bernaudeau.

² Fernando Guerreiro parle à ce propos d’ “un dispositif imaginant” (Guerreiro, 2008: 104).

³ Sur les rapports entre les deux poèmes cf. Lawrence Goldstein (1994: 156-8).

⁴ Le poème se poursuit ainsi: “(...) Our / limbs quicken even / to disgrace under / this white eye as / if there were real / pleasure in loving / a shadow and caress- / ing a disguise!”

⁵ Je pense notamment à des images comme celles-ci: “E nesse rude mês, que não consente as flores, / Fundeiam, como esquadra em fria paz, / As árvores despidas. Sóbrias cores! / Mastros, enxárcias, vergas! (...)” [Et par ce rude mois, qui ne consent les fleurs / S’ancrent, telle une escouade dans la froide paix / Les arbres nus, dépouillés, sobres couleurs!/Mâts, haubans, vergues! (...)] Cf. Verde (2001 : 103).