

Ponge et le cinéma

Luigi Magno



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fabriquepongienne/317>

DOI : 10.4000/13g9k

ISSN : 3076-470X

Éditeur

Société des Lecteurs de Francis Ponge (SLFP)

Référence électronique

Luigi Magno, « *Ponge et le cinéma* », *La Fabrique pongienne* [En ligne], 1 | 2024, mis en ligne le 31 décembre 2024, consulté le 13 mars 2025. URL : <http://journals.openedition.org/fabriquepongienne/317> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/13g9k>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Ponge et le cinéma

Luigi Magno

Philippe Met, *Ponge et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Place, 2019.

« Francis Ponge est indubitablement atypique et hors-norme, voire paradoxal, au sein de la collection “Le cinéma des poètes” », écrit Philippe Met dès l’ouverture de son intéressant essai. Si « le propre de Ponge est en effet d’avoir assez peu écrit *sur, autour ou à partir du* cinéma² », et si « Francis Ponge ne fut ni critique, ni adaptateur, ni scénariste, ni dialoguiste, et encore moins cinéaste³ », l’intérêt mitigé, voire presque apparemment absent de Ponge pour le cinéma ne signifie pas qu’il ait ignoré cet art. À travers une (re)lecture de pages parfois inédites (carnets, journaux, notes), parfois plus connues, ainsi que par un regard critique jeté sur les œuvres cinématographiques suscitées par les textes de Ponge (Robert Bresson d’abord, Jean-Daniel Pollet ensuite), Philippe Met montre, de façon convaincante et à travers un regard attentif aux détails, combien cette ignorance de départ n’en est pas une.

Le premier chapitre de l’essai (« Ex-centricité et suscitation ») est construit autour des multiples références au cinéma qui ponctuent les pages de Ponge. Les carnets personnels, par exemple, contiennent d’innombrables notations relatives aux films que Ponge découvrait en salle ou à la télévision. Philippe Met reprend quelques-unes de ces notations qui, dans leur forme le plus souvent bien laconique, témoignent souvent de l’iconoclasme et des jugements sévères que Ponge formule à propos de cinéastes réputés (comme Luchino Visconti, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Luis Buñuel, Claude Lelouch) tout comme de films éminemment admirés (*Senso*, *Le Mépris*, *Vivre pour*

1 Philippe Met, *Ponge et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Place, « Le cinéma des poètes », 2019, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 17.

vivre). Si ces avis s’ancrent dans une dimension privée relevant donc de l’anecdotique, ils acquièrent un intérêt autre quand on les lit en résonance avec les renvois au cinéma que Ponge fait dans ses textes de création. En témoignent, entre autres, les références à Charlie Chaplin dans *Douze petits écrits* et dans « Le Verre d’eau », deux critiques de film rédigées dans les années 1930 (« Les quatre cents coups du diable » et « “La Marseillaise” de Jean Renoir »), quelques passages de *Pour un Malherbe* et du *Savon* (quoique par des échos plus lointains, voire douteux), ou encore l’attention à la « ciné(ma)thique » dont feraient preuve la crevette (surtout *dans tous ses états*) ainsi que la notion de *moviment*.

Même si le rapport de Ponge au filmique est « aussi labile que peu lisible⁴ », il n’en reste pas moins que son travail a joué un rôle de *suscitation* au cinéma. Si Philippe Met doute du jugement critique qui a voulu « faire de Jean-Pierre Melville un “Francis Ponge du cinéma”⁵ », il n’a aucune perplexité quand il dévoile et analyse les dettes que certains travaux de Jean-Luc Godard, de João César Monteiro et de Jean-Daniel Pollet ont contractées envers certains travaux de Ponge. Aussi bien, Philippe Met n’affiche aucune hésitation quand il égrène les emprunts que les cinéastes cités ont faits les uns à partir des travaux des autres, en ayant toujours Ponge comme référence commune. Et c’est exactement sur un Ponge « suscitateur » de cinéma que l’essai se concentre essentiellement, d’abord en analysant le cinéma de Bresson, ensuite en lisant et relisant le cinéma de Pollet.

Le deuxième chapitre (« Ponge et Bresson, ou comment (ne pas) faire l’âne »), consacré à Robert Bresson, s’ouvre sur la figure de Pierre Charbonnier, plasticien et chef décorateur des principaux films de Bresson, mais aussi voisin et ami de Ponge, qui lui a consacré trois textes très brefs. Charbonnier a assuré la relation entre le cinéaste et l’écrivain. Si les commentaires très lapidaires que Ponge livre dans ses carnets personnels sur les films de Bresson, la correspondance entre Ponge et Bresson (dont aucune archive accessible ne contient cependant de traces), ainsi que certains rapprochements thématiques (autour de l’attention portée sur la jeunesse et son mal de vivre, de la nécessité de la révolte ou encore d’une critique envers le monde marchand et capitaliste) constituent autant de pistes de recherche, aucun de ces foyers

4 *Ibid.*, p. 67.

5 *Ibid.*, p. 22.

ne se prête à une véritable exploitation critique. Philippe Met préfère alors se mettre « sur le terrain de la poésie et de la poétique⁶ » où « on a quelque chance de commencer à saisir [...] la nature profonde de la relation entre les deux hommes comme entre les deux œuvres⁷ ». Et cette relation a très peu à voir avec la notion d'intermédialité, tout comme elle ne se précise pas si on la regarde comme « une affaire d'influence réciproque⁸ ». Met rapproche alors certains passages des *Notes sur le cinématographe* (où il n'est pas vraiment question de poésie) avec le travail de Ponge pour introduire ce qu'il appelle des « effets de proximité esthétique [...] ou de réverbération métapoétique⁹ ». C'est par ce truchement qu'il remarque une désolidarisation commune à Ponge et Bresson à l'égard de leurs « disciplines » respectives. Partant, ce sont des étiquettes éminemment pongiennes comme *toilette intellectuelle*, *désaffublement* ou encore *anti-lyrisme*, que Philippe Met connecte à des formulations de Bresson. Si « leur poétique et leur pratique se rattachent bien à un(e) geste de résistance, d'antagonisme ou de renversement¹⁰ », voire se croisent furtivement sur quelques fronts, elles demeurent pourtant éloignées sur bien des points et des problèmes que ces travaux (se) posent.

Philippe Met déplace alors son analyse sur le terrain de l'animalité, en interrogeant le bestiaire qui parcourt les deux œuvres, et focalisant d'abord son attention sur l'âne. Celui-ci, au centre d'un réseau intertextuel (depuis la Bible) et critique (que l'on pense, pour Ponge, à *L'Âne musicien* de Gérard Farasse, par exemple¹¹) bien riche, déclenche une réflexion qui trouve son pivot central dans la notion pongienne de *reconversion* (« Préface à un bestiaire »). Relisant le texte de « L'Âne » et l'histoire de Balthazar (*Au hasard Balthazar*), Philippe Met souligne combien cet animal, soustrait à sa symbolique biblique et spirituelle, d'une part devient l'image tutélaire de l'artiste (Ponge), d'autre part polarise et cristallise une forte tension érotique (Bresson). C'est ainsi que, à travers la notion de reconversion, Met pointe l'existence d'un

6 *Ibid.*, p. 37.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 38.

9 *Ibid.*, p. 40.

10 *Ibid.*, p. 46.

11 Gérard Farasse, *L'Âne musicien : sur Francis Ponge*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1996.

socle commun au poète et au cinéaste qui se situent tous deux à distance du modèle chrétien ou christique. Toujours par chevauchements et recoupements en matière d'animalité, le cheval aussi se montre pour Philippe Met, tout comme l'âne, riche en échos. En connectant « Le Cheval » de Ponge et *Lancelot du lac* de Bresson, l'analyse montre combien dans le film « la spiritualité chrétienne et l'idéologie courtoise¹² », motifs au centre d'une tension dans la légende arthurienne, sont désamorçées et réduites à une sorte d'arrière-fond, alors que chez Ponge « le liturgique et l'érotique font brusquement effraction » dans la clôture de cette *eugénie* qu'est « Le Cheval ».

Le dernier chapitre de l'essai (« Ponge et Pollet : du dépassement du pléonasma au déplacement de la digression ») revient sur l'œuvre de Jean-Daniel Pollet, qui s'affiche à la croisée du cinéma et de la littérature. À la sortie de *Méditerranée*, en 1963, Ponge semble abandonner sa réserve envers le septième art et soutient ce film (dont Philippe Sollers est l'auteur du commentaire en voix *off*) qui avait produit une générale incompréhension. Si Ponge reconnaît dans *Méditerranée* « un galet ou un savon filmique¹³ », le film de Pollet fait signe, d'après Philippe Met, vers l'idée d'« une rhétorique par objet », qui se traduit dans l'action de filmer une chose par plan. Mais c'est aussi (surtout ?) cette « structure ressassante¹⁴ », que Pollet utilise dans le film et qu'il fera ensuite migrer de film en film, qui est un travail éminemment pongien, par lequel des fragments d'œuvres antérieures circulent et sont reconnaissables en tant que tels. Serait-ce donc une *nouvelle rhétorique*, telle qu'elle se dégage du film, qui aurait positivement frappé Ponge devant *Méditerranée* ?

La « véritable vénération¹⁵ » que Pollet voue à Ponge s'exprime sans aucun doute dans *Dieu sait quoi*, un film écrit comme par dérivation du *Parti pris des choses*. Philippe Met reconstruit d'abord la genèse du film en remarquant : « n'a-t-on pu apparenter *Dieu sait quoi* à un "Tombeau filmique" de Francis Ponge, voire à un opus testamentaire de Jean-Daniel Pollet, les séquences de ses anciens films instaurant *ipso facto* un dialogue d'outre-tombe [...] avec les extraits de textes de Ponge lus

12 Philippe Met, *Ponge et le cinéma*, *op.cit.*, p. 61.

13 *Ibid.*, p. 69.

14 *Ibid.*, p. 71.

15 *Ibid.*, p. 75.

en *off*¹⁶... ? ». Suite à un grave accident qui va l'immobiliser au lit pendant un long moment, Pollet relit Ponge et conçoit un projet intitulé « Grandeur nature », qui devait couronner l'ouvrage *L'Entre Vues*. Le défi qui se présente à Pollet est de surmonter le pléonasme, c'est-à-dire tout effet d'illustration (des mots par les images et/ou vice-versa). Il fait alors le pari d'une sorte de littéralité, qui viendrait conjurer la simple illustration et fonctionnerait en tant que dépliement d'une pluralité de significations (des mots, des choses, des images). Autrement dit « s'esquisse l'idée d'une parfaite réversibilité [...]. À savoir qu'écrire et filmer, que poète et cinéaste, ne font qu'un¹⁷ ». Philippe Met lit ainsi les notes préparatoires de « Grandeur nature » en pointant la réflexion sur le remontage d'images préalables, la giration (tourner par d'incessants mouvements giratoires autour d'un objet) et le montage ou remontage des textes de Ponge (qui, à l'exception des « Plaisirs de la porte », ne sont pas lus intégralement, mais incessamment tronqués, coupés, remontés). Et c'est à l'appui d'une analyse minutieuse du traitement que Pollet fait subir aux poèmes de Ponge ainsi que du « cinéma ressassant et circulatoire » qu'il produit, que Philippe Met parvient à discerner une « écriture poético-filmique unique à deux mains¹⁸ ».

Or, du projet de « Grandeur nature » au film *Dieu sait quoi*, « l'écart formel est saisissant, spectaculaire même, quant à la méthodologie, à la mise en scène, à la technique ou au style¹⁹ ». Philippe Met montre en effet comment on passe d'une sorte de superposition du poète et du cinéaste à un cheminement commun de l'un et de l'autre, mais à distance, côte à côte, chacun aux prises, par ses propres outils, avec la « réalité rugueuse ». *Dieu sait quoi* se construit sur une esthétique de la non-coïncidence, ou d'une adaptation où Ponge serait présent *in absentia*, c'est-à-dire d'un cheminement où on part de Ponge pour s'en écarter ensuite afin de mieux y revenir. Pollet tourne autour de Ponge par des chemins de traverse qui lui sont propres (et se construisent par rebonds ou transferts), mais sans jamais dévoyer Ponge ou se détourner de lui. En dernière analyse, *Dieu sait quoi* porte, par une voie pongienne, un nouveau regard sur le monde et le texte, entre visibilité et lisibilité,

16 *Ibid.*, p. 77.

17 *Ibid.*, p. 80.

18 *Ibid.*, p. 86.

19 *Ibid.*, p. 87-88.

mots et choses, « au sein d'un *perpetuum mobile*, d'un inachevable *work in progress*²⁰ » que sont les textes de l'un et les films de l'autre.

20 *Ibid.*, p. 98.