



**HAL**  
open science

## L'expérience ciné-poétique. Quelques réflexions au prisme du modèle sémio-pragmatique

Christel Taillibert

### ► To cite this version:

Christel Taillibert. L'expérience ciné-poétique. Quelques réflexions au prisme du modèle sémio-pragmatique. Bonhomme, Béatrice; Caillet, Bruno; Laverger, Cyril; Montin, Sandrine; Taillibert, Christel. Cinéma, opérateur poétique, 17, L'Harmattan, 2021, Thyrese. halshs-03505239

**HAL Id: halshs-03505239**

**<https://shs.hal.science/halshs-03505239>**

Submitted on 30 Dec 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Taillibert, Christel. « L'expérience ciné-poétique. Quelques réflexions au prisme du modèle sémio-pragmatique », in *Cinéma Opérateur Poétique* (dir. Bonhomme, Béatrice ; Cailler, Bruno ; Laverger, Cyril ; Montin, Sandrine ; Taillibert, Christel). Paris, L'Harmattan, collection Thyrsse, 2021, pp. 233-254.**

La poésie, on ne sait pas ce que c'est, mais on  
la reconnaît quand on la rencontre

(Jean L'Anselme)

Si le « ciné-poème » porte généralement clairement et nommément son intentionnalité, définir le « film poétique » relève en revanche d'une véritable gageure. Nikol Dziub n'écrivait-elle pas que « Tenter de définir la poésie propre au cinéma est une entreprise aussi ambitieuse que d'essayer de cerner l'essence de la poésie elle-même »<sup>1</sup>... Et pourtant, combien de fois un film n'est-il pas qualifié de « poétique », au gré d'une conversation, à l'entournure d'une critique ou dans des débats cinéphiles ? Qui n'a pas expérimenté cette rencontre poétique au cinéma, au gré d'une armature théorique souvent très personnelle, intimement liée à la sensation d'un décrochage narratif, au gré duquel les images et les sons se mêlaient aux affects pour enrichir le discours du film et sa puissance formelle ?

Partant de l'hypothèse que cette « expérience poétique » est éprouvée, dans des circonstances très variées, par une majorité de spectateurs aux profils très différents, cet article entend interroger la nature et la spécificité de cette rencontre, et cela pour le spectateur profane, non spécialiste des questions poétiques.

La seconde hypothèse sur laquelle nous nous appuyons consiste à affirmer que cette rencontre peut être pensée sur un registre communicationnel, ce qui nous conduit, pour réfléchir ce phénomène, à interroger les modèles de communication tels qu'ils ont été proposés au

---

<sup>1</sup> Nikol Dziub, « Le “cinéma de poésie”, ou l'identité du poétique et du politique », *Fabula LHT*, n°18, avril 2017, Un je-ne-sais-quoi de “poétique” : l'idée de poésie hors du champ littéraire (dir. Nadja Cohen et Anne Reverseau) [en ligne] <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>

sein des Sciences de l'Information et de la Communication pour tenter une théorisation de l'expérience ciné-poétique. Nous nous proposons de mobiliser plus particulièrement le modèle sémio-pragmatique développé par Roger Odin<sup>2</sup>, en raison de sa capacité à articuler les caractéristiques intrinsèques du texte tel qu'il a été construit, et les modalités plus aléatoires et incertaines de sa réception à l'autre bout de la chaîne. Nous problématiserons ainsi notre propos autour de la question suivante : En quoi le modèle sémio-pragmatique permet-il de caractériser la rencontre poétique au cinéma ?

Pour répondre à cette question, nous procéderons en trois temps. Dans une première partie, nous poserons le cadre théorique propre à notre réflexion, puis quelques observations liminaires relatives à l'adoption d'une lecture sémio-pragmatique pour aborder la rencontre entre le cinéma et la poésie. Dans une seconde partie, nous envisagerons un premier cas de figure caractérisé par une situation de communication dans laquelle une ou plusieurs contraintes fortes appellent à une lecture « ciné-poétique ». Et enfin, dans une troisième partie, nous envisagerons un second cas de figure selon lequel ce sont des contraintes internes qui induisent la reconnaissance spontanée d'un film ou fragment de film comme relevant d'une écriture poétique.

## ***Le modèle sémio-pragmatique et sa mobilisation au regard de l'expérience poétique***

### **Le modèle sémiopragmatique, brève introduction**

Le modèle sémio-pragmatique trouve son origine dans la volonté de rapprocher deux paradigmes relatifs à la façon d'aborder les textes :

- L'approche immanentiste qui « pose le texte ou le langage commun donné doté de caractères structuraux permanents (un

---

<sup>2</sup> Nous nous appuyerons en particulier sur les travaux suivants : Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1 n° 1, 1983, pp. 67-82 ; Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000 ; Roger Odin, *Les espaces de communication - Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

système donc chaque terme n'a de sens que par rapport au système) »<sup>3</sup> ;

- L'approche pragmatique qui considère « qu'un signe, qu'un mot, qu'un énoncé ou qu'un texte ne font sens qu'en relation avec le contexte dans lequel ils sont émis et reçus »<sup>4</sup>.

L'approche sémio-pragmatique telle que la propose Roger Odin articule ainsi les principes de la sémiologie classique, caractéristiques de l'approche immanentiste (attention apportée au texte, production d'outils d'analyse, descriptions structurales du récit, procédures d'analyses de la structure énonciative, des actes de langages...), tout en envisageant le contexte comme essentiel dans la production de sens. Il s'agit en substance d'accepter l'idée qu'un texte soit différent en fonction du contexte de lecture dans lequel on se situe.

Sur la base de ce postulat, Roger Odin développe un modèle qui pose une séparation radicale entre l'espace de l'émission et l'espace de la réception, et qu'il décrit par conséquent comme un modèle de *non-communication*. Contrairement aux schémas classiques de la communication, il développe en effet deux espaces distincts :

- L'espace de l'émission : Un Emetteur (E) articule un ensemble de vibrations visuelles et / ou sonores pour donner naissance à un Texte (T) ;
- L'espace de la réception : Le texte devient un ensemble de « vibrations visuelles et/ou sonores » (V) à partir desquelles le récepteur (R) produira un Texte (T'), *a priori* différent de T.

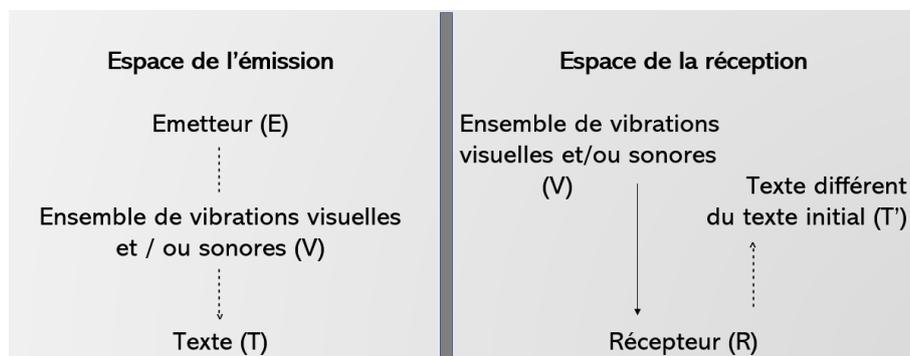
Ainsi, au gré de cette proposition, différents textes 'T', 'T'', 'T'''... peuvent être construits à partir du même des mêmes vibrations visuelles et / ou sonores initiales.

Figure n°1 : *Le modèle de « non-communication » décrit par Roger Odin*

---

<sup>3</sup> Roger Odin, *Les espaces de communication - Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 9.



L'émetteur (E) et le récepteur (R) sont considérés comme des actants (non des personnes), en vertu du concept emprunté au modèle sémiotique de Greimas tel qu'il a été par la suite développé dans la sociologie de l'acteur-réseau théorisée par Michel Callon et Bruno Latour<sup>5</sup>. Roger Odin définit ces actants comme le « point de passage d'un faisceau de contraintes qui les traverse et les construit »<sup>6</sup>. Les conséquences de cette perspective sont multiples. En effet, si l'on prend pour principe que ces faisceaux de contraintes s'expriment très différemment en fonction des circonstances, alors il apparaît que :

- une même personne peut se manifester sous la forme de différents récepteurs (R) suivant les faisceaux qui la traversent et produire à partir des mêmes « vibrations visuelles et/ou sonores » (V) différents textes ;
- de la même façon, différentes personnes pourront se manifester sous la forme d'un seul et même récepteur (R) et produire le même T' si elles sont traversées par le même faisceau de contraintes.

C'est pourquoi, selon cette acception, le contexte est envisagé par Roger Odin comme « l'ensemble des contraintes qui régissent la production de sens »<sup>7</sup>.

Le modèle sémio-pragmatique s'intéresse donc à ces contraintes, dès lors que ce sont elles qui déterminent la façon dont se construisent les actants de la communication d'une part, mais aussi la façon dont ils sont

<sup>5</sup> Bruno Latour, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2007.

<sup>6</sup> Roger Odin, *Les espaces de communication - Introduction à la sémio-pragmatique*, op. cit. p. 20.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 21.

amenés à produire du sens d'autre part. C'est pourquoi Roger Odin envisage ce modèle comme un « modèle de production », expression qu'il définit comme décrivant « le contexte comme une construction qui vient avant la communication pour en fixer les modalités »<sup>8</sup>.

Selon cette perspective, l'analyse doit impérativement partir du contexte, donc des contraintes, celles-là même qui poussent l'actant R à produire des hypothèses de lecture qu'il va tester sur V. Or, ces contraintes sont multiples, voire infinies. Roger Odin évoque, parmi d'autres, l'existence de contraintes universellement partagées, largement développées dans les travaux des cognitivistes. C'est le cas de la tendance à s'accrocher à des structures narratives, qui constituent autant de grilles à travers lesquelles on a tendance à percevoir le monde et à organiser nos actions ; ou encore la langue, qui participe du découpage des objets dans une image, de la même façon qu'elle participe du découpage des objets du monde (il est notable par exemple que la vectorisation de l'écriture influence la construction comme la lecture d'une image). Roger Odin évoque aussi des contraintes « non naturelles », qui ont été étudiées en particulier par les *Cultural Studies* : contrairement aux contraintes universellement partagées qui réunissent la communauté humaine autour de schèmes identiques, ces recherches s'attachent à l'altérité, aux différences, à la pluralité identitaire, invoquant des contraintes comme l'âge, la race, l'ethnie, le sexe biologique, les préférences sexuelles, l'identité nationale, le métier, etc. On peut aussi intégrer à ces contraintes la question de l'éducation (centrale dans les relations qu'un spectateur entretient avec un film), des habitudes professionnelles (en particulier la tendance à une approche analytique qui caractérisera un théoricien ou critique du cinéma), de l'intertextualité qui travaillent les films entre eux, de la psychanalyse, etc.

Constatant l'étendue de ces contraintes contextuelles, Roger Odin a choisi d'abandonner la notion de *contexte* pour la remplacer par celui d'*espace de communication*. Pour lui, « un espace de communication est un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (E) et (R) à produire du sens sur le même axe de pertinence »<sup>9</sup>. Construire un

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>9</sup> Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 39.

espace de communication consiste ainsi à réduire au maximum la différence entre l'espace de l'émission et celui de la réception de sorte que les récepteurs soient inclus au sein de ce même espace, en particulier :

- en construisant un système de contraintes externes destinés à orienter la lecture du récepteur (c'est le rôle des genres, par exemple, qui règlent le système d'attente, ou des grilles de programmes télévisuelles) ;
- en inscrivant les contraintes dans le message lui-même.

Selon Roger Odin, l'*espace de communication* relève donc d'une *construction* effectuée par le théoricien, pour pallier les insuffisances du concept de « contexte » qui recouvre un ensemble hétérogène de contraintes que l'analyse ne peut englober. Il doit être défini (selon les choix méthodologiques du théoricien) en termes d'objet, d'espace et de temps, et réduit à un nombre limité de paramètres maîtrisables, ce qui l'amène à formuler un *axe de pertinence* susceptible de rendre compte des phénomènes qui le caractérisent – démarche que nous illustreront plus avant dans cet article.

### **Une lecture sémio-pragmatique de la rencontre entre le cinéma et la poésie ? Observations liminaires**

Chercher à appliquer le modèle sémio-pragmatique à un corpus d'images animées sonores que l'on définirait comme relevant d'une écriture « ciné-poétique » implique de tenter d'identifier les caractéristiques de l'*espace de communication* qui fixe les modalités de la production et de la lecture des productions relevant de cette qualification. Nous tenterons ainsi de caractériser l'espace de la rencontre entre le cinéma et la poésie, ce qui implique que nous ne chercherons ni à analyser les caractéristiques de ce que serait une « esthétique ciné-poétique », ni à juger de la qualité de ces productions sur une échelle artistique, mais uniquement à mettre en exergue les contraintes qui traversent les textes considérés, au niveau de leur émission comme de leur réception, et qui modèlent l'espace de communication spécifique à cette rencontre.

Pour développer cette réflexion, et afin d'en préciser les présupposés, il est indispensable de poser quelques bases relatives à l'utilisation de

l'adjectif « poétique » auquel nous recourons ici pour qualifier des images cinématographiques. En effet, si dans sa version littéraire, la poésie peut admettre des formes très variées mais répertoriées, reconnues, étudiées (sonnet, ballade, ode, vers libres, calligramme, haïku...), le concept de « ciné-poème » rend plus complexe toute caractérisation formelle, et donc plus difficile la constitution d'un corpus aux contours définis. C'est pourquoi notre réflexion embrassera une perspective très large de l'univers poétique.

Le dictionnaire Larousse, par exemple, propose la définition suivante pour l'entrée « poésie » : « Art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, en particulier par les vers »<sup>10</sup>. Cette définition s'attache à traduire l'exercice de la poésie au prisme de celui qui s'emploie à la fabriquer, ici désigné comme un artiste dont l'objectif vise, non à raconter une histoire, non à refléter la réalité du monde, non à transmettre des connaissances, mais à traduire ce qui relève de nuances propres à l'expression de l'intériorité la plus profonde d'un être humain (Victor Hugo ne disait-il pas « La poésie est un monde enfermé dans un homme »<sup>11</sup>). Au-delà de toute considérations esthétiques, cette intentionnalité constitutive de l'écriture poétique est parfaitement transposable à l'écriture ciné-poétique, et nous la retiendrons comme geste caractérisant le travail de l'Émetteur dans l'espace communicationnel que nous interrogeons. Mais cette première assertion amène cependant un certain nombre de précisions méthodologiques.

Un projet de films se construit le plus souvent sur la base d'une revendication assumée, rationalisée autour d'un registre communicationnel qui peut-être celui de la fiction (laquelle peut se décliner au gré des genres favorisés par l'industrialisation de la production – western, comédie, drame, policier, thriller, etc.), mais qui peut aussi relever de registres plus variés (le documentaire, le reportage, le film pédagogique, la publicité, le film de famille, le film expérimental, etc.). Or, parallèlement au cas des poètes qui prolongent leur activité de création en

---

<sup>10</sup> Entrée « Poésie », Dictionnaire Larousse en ligne [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9sie/61960>

<sup>11</sup> Victor Hugo, *La légende des siècles*, Paris, C. Lévy, 1877.

s'emparant du cinéma, le *mode ciné-poétique* recouvre aussi le cas de nombreux réalisateurs de films qui s'engagent dans la production d'un film, de court ou de long métrage, en s'appuyant sur l'un des registres sus-énumérés, et dont, malgré tout, les films pourront être qualifiés a posteriori de « ciné-poèmes » - par eux-mêmes ou d'autres intermédiaires (rappelons, pour définir les termes ici utilisés, que les « modes » correspondent pour Roger Odin à une « *construction théorique* visant à structurer en *ensembles fonctionnels* les processus de production de sens »<sup>12</sup>).

Aussi, la difficulté d'identification du corpus est-elle liée dans le cas de figure qui nous intéresse à la nécessité de conjuguer à la fois :

- les situations d'énonciation et de réception de films qui sont envisagés par leurs auteurs et appréhendés par les récepteurs comme relevant d'un genre, le « ciné-poème » ;
- mais aussi le cas de films ou fragments de films qui s'inscrivent clairement dans des modes de production et de lecture propres à d'autres registres communicationnels (ceux de la fiction, du documentaire, du film expérimental, etc., chacun d'entre eux engendrant un horizon d'attente qui lui est propre) et qui, à un moment donné, au détour d'une séquence, d'une scène, d'un plan, vont être envisagés, reçus, analysés comme des instants de poésie, et cela sans que le qualificatif de poétique ne soit applicable à l'ensemble de la production - et sans d'ailleurs que cette interprétation soit en aucun cas généralisable à l'ensemble des publics.

Ceci nous amène donc à un premier constat, par lequel nous sommes amenés à distinguer deux situations distinctes relatives aux contraintes qui caractérisent la sphère de l'émetteur et, donc, par répercussion, celle du récepteur, et que nous envisagerons successivement au cours des deux parties suivantes.

***Première configuration communicationnelle : une ou plusieurs contraintes fortes prescrivent une lecture « ciné-poétique »***

---

<sup>12</sup> Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 46.

Intéressons-nous tout d'abord aux situations dans lesquelles, pour des raisons diverses, des contraintes fortes s'exercent, travaillant l'espace de communication correspondant.

Un premier cas de figure pourrait recouvrir les situations caractérisées par le fait qu'un poète investit l'image animée dans le cadre de son travail, ou qu'un réalisateur revendique l'inscription de sa proposition dans le registre « ciné-poétique ». Dès lors, l'émetteur est assimilé à la personne du metteur en scène, et l'intentionnalité de son geste – accompagnée de sa revendication - constituent une contrainte forte s'exerçant sur le Récepteur. Un exemple peut être offert de cette situation par le film *Le Réve*, réalisé en 2008 par le photographe marseillais Christophe Farnarier qui expliquait ainsi sa démarche :

Le tournage de ce film a été pour moi une expérience vitale. En dressant le portrait d'un homme libre, j'ai tenté de faire une ébauche de celui de l'humanité. En marchant pas à pas à ses côtés, j'ai scruté son visage, ses mains et ses pieds, j'ai partagé son intimité et son authenticité. J'ai conçu le film comme un poème cinématographique, en cherchant mon propre langage filmique dans la simplicité, basé sur une esthétique très pure et sans artifice. J'aimerais pouvoir transmettre au spectateur la richesse sensorielle de la nature et exprimer de manière primitive la beauté absolue de l'homme et du monde tout en montrant son énorme fragilité<sup>13</sup>.

Dans cet exemple, la qualification par Christophe Farnarier de son film comme « poème cinématographique » fonctionne comme un marqueur auquel le spectateur ne peut plus échapper dès lors qu'il en a connaissance, alors même que le reste des propositions artistiques telles qu'elles sont énoncées par le réalisateur n'impliquent pas, par nature, un quelconque emprunt à l'écriture poétique.

Notons que nous adoptons pour développer notre réflexion une vision de la création cinématographique directement issue de la politique des auteurs telle qu'elle a structuré les politiques culturelles cinématographiques françaises depuis la Nouvelle Vague, quand bien

---

<sup>13</sup> « Christophe Farnarier: "Un poème cinématographique" », site UniversCiné [en ligne] mis en ligne le 11 août 2011, consulté le 10 mars 2020 <https://www.universcine.com/articles/christophe-farnarier-un-poeme-cinematographique>

même nous en reconnaissons pleinement les limites. La définition de la poésie que nous adoptons suppose une lecture du processus de production comme relevant d'une énonciation caractérisée par une intimité exacerbée tendant, conformément à la politique des auteurs, à assimiler pleinement la personne du réalisateur à l'auteur de l'œuvre. Ce dernier est donc directement assimilable à l'actant Emetteur (E), alors même que le principe du travail collectif inhérent à la production cinématographique tendrait à définir cet actant comme l'union des apports propres aux différentes personnalités formant l'équipe de production.

Un second exemple relevant de la configuration observée est offert par les situations où la contrainte ciné-poétique vient d'une commande, visant à la création d'un genre. C'est le cas, par exemple, de la collection de courts métrages *En sortant de l'école*, par laquelle des élèves des écoles d'animation françaises sont appelés à créer des films sur la base des textes des grands poètes français. Des séries ont jusqu'alors été réalisées autour de l'œuvre de Prévert, de Desnos, d'Apollinaire et d'Eluard. Dans ce cas précis, la logique de « l'adaptation » des poèmes de ces auteurs implique nécessairement la recherche de la part du spectateur, dans les vibrations visuelles et sonores associées aux mots, d'une concordance stylistique, rythmique, organique avec les poèmes « illustrés ». La source littéraire du travail fonctionne donc comme une matrice par laquelle s'effectue la lecture des images.

Un autre cas de figure encore pourrait recouvrir les situations où un metteur en scène inscrit son travail dans un cadre qui lui est propre, et sans envisager la dimension poétique de son œuvre, tandis que, dans un second temps, un qualificatif ciné-poétique va être apposé sur son film par le biais d'une intermédiation légitimée (festival, critique, etc.). Dans ce cas précis, la sphère de l'Emetteur va se diluer puisque de nouvelles contraintes vont s'ajouter dans l'espace de communication, liées à l'adjonction de discours qui vont modeler, à l'intention du Récepteur, la caractérisation du Texte avant même toute confrontation. Par exemple, lorsqu'un critique écrit à propos d'un film, et le décrit comme un « poème cinématographique », comme un « film poétique », etc., il prédispose le lecteur qui visionnera ensuite l'œuvre en question à une lecture orientée, et son texte fonctionne dès lors comme une contrainte forte. Prenons l'exemple de l'article du *Monde* consacré par Jacques Mandelbaum au film *Un grand voyage vers la nuit*

(*Di qiu zui bou de ye wan*, 2018) de Bi Gan. Intitulé « Cannes 2018 : ‘Un grand voyage vers la nuit’, une quête psycho-poétique », cet article utilise par trois fois une association à un environnement poétique pour évoquer l’œuvre du cinéaste chinois :

Il n’en demeure pas moins que quelque chose ici a bougé, poussant le -  
curseur poétique plus loin que le précédent film, (...)

Le récit affecte en surface la forme d’un polar classique – enquête d’un  
type souvent sonné qui tâtonne dans la nuit, voix off intérieure et  
mélancolique qui déroule ses pensées –, mais se situe à l’évidence du côté  
de la quête psycho-poétique. (...)

Eu égard à l’absence d’agrément et de valeur ajoutée qu’apporte ici la 3D,  
on est tenté de voir dans cette idée une embardée conceptuelle, un  
surlignage poétique qui ne s’imposait pas<sup>14</sup>.

Ici encore, ce contrat de lecture préalable fonctionne comme une  
contrainte externe importante, qui s’imposera comme telles aux lecteurs  
du *Monde*, et à laquelle, naturellement, ils auront tendance à se conformer.  
Cet exemple pointe le fait que ces contraintes que nous évoquons ici ne  
sont pas l’objet d’une association indissociable aux objets filmiques  
auxquels elles se rapportent. Dans le cas présent, cette critique  
fonctionnera comme contrainte uniquement pour les lecteurs du *Monde*, et  
plus précisément pour ceux qui lisent les pages consacrées à l’actualité  
cinématographique. Les autres spectateurs du même film, qui auraient lu  
d’autres critiques ou n’en auraient pas lu du tout, en seraient complètement  
dépourvus.

Un autre exemple d’intermédiation peut être offert avec le cas de figure  
d’un festival qui axe son positionnement éditorial autour du « Ciné-  
poème ». Les textes qui participent de la programmation vont  
naturellement s’inscrire dans un espace de communication pré-existant :  
le festival, son créneau éditorial et le discours développé sur ce créneau,  
lesquels vont créer un système d’attente fort pour le spectateur. Une très

---

<sup>14</sup> Jacques Mandelbaum, « Cannes 2018 : ‘Un grand voyage vers la nuit’, une quête  
psycho-poétique », *Le Monde.fr* [en ligne], mis en ligne le 17 mai 2018 (Dernière  
consultation le 10 mars 2020) [en ligne]. URL : [https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/17/cannes-2018-un-grand-voyage-vers-la-nuit-une-quete-psycho-poetique\\_5300265\\_766360.html](https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/17/cannes-2018-un-grand-voyage-vers-la-nuit-une-quete-psycho-poetique_5300265_766360.html)

forte contrainte s'exerce alors sur le récepteur, d'autant plus que cette contrainte peut facilement se conjuguer avec les contraintes précédemment citées (par exemple, un cinéaste dont le film aura été sélectionné dans un tel festival aura tendance, logiquement, à envisager son propre travail au prisme de cette grille de lecture, et à communiquer dans ce sens en direction des spectateurs attendus). Voici à titre d'exemple la façon dont s'auto-présentait le festival de Bezons, « Ciné Poème », créé en 2011, lors de sa 9<sup>e</sup> édition de mars 2020 :

Ciné Poème donne à découvrir l'alliance infinie du souffle poétique et de l'expérience cinématographique. À travers une sélection de courts métrages, représentant un large éventail d'esthétiques et de registres, le festival révèle cette alchimie possible du 7<sup>ème</sup> art et de la poésie. Car le court métrage, par sa brièveté, son art de l'ellipse et de la suggestion, son intensité émotionnelle, a de profondes affinités avec le poème ! Ciné Poème contribue ainsi à révéler un répertoire très riche marqué par une grande diversité de tous les registres<sup>15</sup>.

Cette auto-présentation est intéressante au regard des modes de prescription à l'œuvre, invitant le futur spectateur des films choisis à s'en emparer au gré de l'acception particulière du « ciné-poème » propre à ce festival : un film court, préférant la suggestion à la représentation, d'une grande créativité formelle, articulant texte et image, travaillant l'imaginaire, mais aussi, ce qui nous intéresse particulièrement, stimulant les émotions :

Surprises visuelles, dialogue subtil du texte et de l'image, sollicitation de l'imaginaire, le court métrage de poésie demande un spectateur actif. Il est en cela une magnifique école du regard et de l'esprit critique, sans jamais nous priver pour autant des joies simples du cinéma, du rire à l'émotion<sup>16</sup>.

Un autre exemple de contraintes créant des attentes fortes peut être offert par le cadre pédagogique. Les enseignements délivrés à l'Université sont à ce titre exemplaire, mais d'autres niveaux d'enseignement peuvent aussi être concernés, comme en témoigne le travail réalisé par le réseau

---

<sup>15</sup> « Qu'est-ce que Ciné-Poème ? », site du TPE de Bezons [en ligne] consulté le 10 mars 2020 <http://www.tpebezons.fr/cine-poeme-2/>

<sup>16</sup> *Ibid.*

Canopé<sup>17</sup>, lequel réunit sur son site une sélection de neuf courts métrages sous l'intitulé « Ciné Poèmes », afin que les enseignants puissent s'en saisir et les étudier avec leurs élèves. Il est évident que l'espace de communication scolaire inhérent au visionnage de films au sein de la classe, de l'école, influencera de façon évidente à la fois la façon dont l'enseignant va dresser une grille de lecture de ces films, et la façon dont les élèves vont les accueillir. La dimension « active », « analytique » sera nécessairement très présente, inhérente au dispositif pédagogique.

D'autres modalités pourraient être mises en exergue pour caractériser ces multiples contraintes qui s'exercent sur la sphère de la réception. Il est à noter que ces contraintes peuvent être cumulatives, et seront dans ce cas d'autant plus contraignantes qu'elles se confortent mutuellement. Ce qui est important, c'est que ces contraintes impliquent un *étiquetage* propre à guider le spectateur dans une lecture poétique de l'œuvre cinématographique ou audiovisuelle. Ces contraintes auront tendance à pousser le Récepteur à concevoir une *grille de lecture* par laquelle les vibrations visuelles et sonores reçues au moment du visionnage vont trouver une traduction dans le rapport que le Récepteur entretient avec la poésie en général. C'est pourquoi nous qualifierons d'*induit* le mode poétique mobilisé par le Récepteur dans ce cadre, qualificatif désignant cet accompagnement de la lecture qui lui est associé. Dans cette première configuration, et au terme de ces remarques et observations, nous chercherons à présent à caractériser le *mode ciné-poétique induit*.

Rappelons tout d'abord que pour définir un *mode*, Roger Odin propose de répondre à quatre questions que nous envisagerons successivement :

- Quel type d'espace est créé ?
- Quelles mises en forme discursives sont mises en œuvre ?
- Quelles relations affectives produit-il ?
- Quelles relations énonciatives invite-t-il à construire ?

Il s'agit en substance, non seulement de comprendre la nature des *processus* qui sont mis en œuvre, mais aussi de mettre en évidence leur *structure* (donc la hiérarchisation de ces processus lorsqu'ils sont plusieurs à intervenir).

---

<sup>17</sup> Réseau dépendant de l'Éducation nationale qui édite des ressources pédagogiques à destination de la communauté éducative.

Pour ce qui concerne le *mode ciné-poétique induit*, le premier constat qui s'impose est le fait que ce mode fonctionne de façon verticale, dès lors qu'il constitue un tout qui conditionne l'ensemble du rapport du Récepteur au Texte.

L'élément qui intervient au premier plan dans le mode ciné-poétique est le recours à une *forme discursive singulière* : la « Poétique » en tant que registre discursif singulier. Par le terme « Poétique », nous faisons référence à ce que l'on pourrait assimiler à un traité de l'art de la poésie, avec sa collection de règles, de préceptes relatifs à sa nature, aux qualités qu'elle exige du poète, à ses formes, ses tons spécifiques, ses rythmes, ses rimes, son atmosphère, etc. Le Récepteur va ainsi s'engager dans un jeu intellectuel tendant à repérer dans l'expression audiovisuelle les modalités de cette Poétique.

La prépondérance de cette dimension explique que la question de *l'énonciation* arrive ensuite immédiatement puisque, dès lors que le Récepteur sait qu'il s'agit d'un ciné-poème, et qu'il s'engage dans l'analyse des formes de discours mises en œuvre, il va avoir tendance à créer un énonciateur réel (donc questionnable en termes d'identité, de faire, de valeur, de vérité<sup>18</sup>), le « ciné-poète », dont il va interroger à la fois le registre poétique, mais aussi le discours sur le monde. La forme poétique induit en effet une forte personnalisation de l'énonciation, le poète étant par nature quelqu'un qui parle dans son œuvre de lui, de son rapport au monde. Comme l'écrivait Gaston Bachelard, « L'image poétique est un soudain relief du psychisme »<sup>19</sup>, et c'est ce rapport Texte / Énonciateur que le Récepteur va tenter de recréer : que nous dit le ciné-poète du monde qu'il observe et dans lequel il existe en tant qu'être humain ?

À cette première et forte relation énonciative se rajoute une seconde dimension, liée à la façon dont « ce Texte nous parle » : elle sera susceptible d'investir le Récepteur dans la relation, et dépend directement d'une troisième dimension propre à la forme ciné-poétique, relative aux *relations affectives*. En effet, pour que la communication fonctionne, il faut que le Texte parvienne à provoquer des affects chez le Récepteur. Nous

---

<sup>18</sup> Roger Odin, *Les espaces de communication - Introduction à la sémio-pragmatique*, op. cit. p. 49.

<sup>19</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1961 [1957], p. 7

posons en effet le postulat selon lequel la poésie naît d'une rencontre, d'un ébranlement intime chez le spectateur, ébranlement qui, finalement, constitue peut-être le seul élément de définition de la rencontre poétique. Ce bouleversement intérieur est proche de ce qui se produit dans la rencontre artistique, une rencontre, là encore imprévisible, et qui permet d'accéder à soi-même, aux autres, et au monde, comme le rappelait de façon très juste Philippe Meirieu lorsqu'il invoquait la nécessité d'une *pédagogie de l'ébranlement* :

L'art, ainsi nous interroge sur ce que c'est que vivre et nous confronte avec la mort, il dit notre espérance et évoque nos angoisses, nous rappelle notre solitude ontologique et convoque notre rapport ambigu avec l'altérité. L'art nous ébranle pour que, derrière les simagrées obligées de la mondanité, nous (re)découvrons les questions qui nous hantent, ces questions qui nous réunissent bien plus que les réponses que, pour nous rassurer, nous tentons de leur donner<sup>20</sup>.

À l'image du processus ici décrit par Philippe Meirieu, la rencontre poétique se joue, là encore, dans ce bouleversement intime, qui se conjugue en l'occurrence avec une intellectualisation des émotions ressenties, au prisme des connaissances, des affinités, des aptitudes que l'on a pu ou su développer avec le monde de la poésie. L'émotion est donc le moteur d'un processus intellectuel supposant une matrice culturelle forte. Plus ces affects sont importants, plus le récepteur investira le mode ciné-poétique et reconnaîtra la capacité du ciné-poète à manier la Poétique. En l'absence totale d'affects, le récepteur peut reconnaître l'intentionnalité poétique de l'auteur (« on m'a dit qu'il avait fait un ciné-poème, j'accepte cette proposition », de la même façon qu'en littérature on ne remet pas en question le fait que soient des poèmes des textes qui ne nous touchent absolument pas), mais d'un strict point de vue communicationnel, l'auteur n'aura pas réussi à faire passer ce qui constitue le cœur de son dispositif ciné-poétique : des émotions, sensations, perceptions, rendant compte d'un rapport au monde. Ce sentiment amènerait une remise en question de la forme discursive investie dans son ensemble, et cela sans

---

<sup>20</sup> Philippe Meirieu, « L'éducation artistique et culturelle : une pédagogie de l'ébranlement », *La Scène*, n°72, mars-avril-mai 2014.

compromettre le recours à la forme ciné-poétique, qui sera mobilisée jusqu'à la fin du visionnage. Cette configuration conduirait néanmoins à un constat d'échec de la communication.

Si ces trois premiers éléments constitutifs du *mode ciné-poétique induit* sont incontournables, l'espace investi est en revanche indéterminé dans ce cas de figure, puisqu'en fonction de la forme adoptée par le Texte, l'espace investi peut être un espace diégétique, un espace spectaculaire, ou de toute autre nature encore, sans que cela n'influe sur les autres caractéristiques du mode.

Ainsi, et pour résumer, le *mode ciné-poétique induit* est avant tout caractérisé par un processus d'intellectualisation de l'interprétation des vibrations qui émanent de la proposition filmique, processus qui conditionne l'ensemble des autres modalités de reconstruction du Texte.

Comme nous l'avons précisé, cette première configuration ne suffit pas à rendre compte de l'ensemble des processus qui se jouent dans la rencontre avec l'univers poétique au cinéma, et c'est pourquoi nous allons à présent réfléchir aux processus qui entrent en jeu dans un second cas de figure que nous allons à présent définir.

***Seconde configuration communicationnelle : des contraintes internes au Texte induisent la reconnaissance spontanée d'un film ou fragment de film comme relevant d'une écriture poétique***

Comme nous l'avons précédemment posé, dans certaines situations, le Récepteur engage une lecture spontanée d'un film ou d'un fragment de film au gré d'un schème de lecture poétique, sans qu'il n'y ait été spécifiquement invité par une contrainte externe. Cette lecture s'impose ainsi par inadvertance, conformément au constat qu'énonçait Jean Cocteau qui écrivait dans *La Difficulté d'être* : « Quand on la cherche, la poésie se sauve. Elle doit m'attaquer par embuscade »<sup>21</sup>. Ce sont précisément à ces situations d'embuscades que nous allons nous intéresser à présent.

D'un point de vue communicationnel, cette seconde configuration est très différente de la première dans la mesure où aucune injonction de

---

<sup>21</sup> Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, Paris, Éditions du Rocher, 1983, p. 70.

lecture ne travaille un horizon d'attente lié à une appréciation ciné-poétique. Ce sont au contraire des contraintes internes, des éléments constitutifs du Texte filmique (éléments visuels, sonores, narratifs...), qui s'exercent sur un spectateur donné, lequel va analyser ses propres émotions, sensations, réactions face au film comme conséquences d'une écriture poétique.

Ce second cas est bien entendu celui où la relation au Texte sera la plus aléatoire d'un point de vue communicationnel puisque, d'une part, il n'y a aucune certitude que le Texte ait été voulu comme supposant une lecture poétique et que, d'autre part, rien n'assure que le Récepteur en fasse une lecture poétique. Ainsi, il est tout à fait possible que le Récepteur envisage comme poétique un Texte qui n'a pas été pensé comme tel par son émetteur, sur la base des vibrations qui lui sont parvenues, et sans que cela n'implique un constat d'échec de la communication. C'est pourquoi on peut qualifier ce cas de figure d'excentricité communicationnelle. Et c'est là, probablement, l'une des caractéristiques de cet espace de communication que nous cherchons à caractériser. Si un cinéaste réalise un film de fiction et que le récepteur, bien que tentant de mobiliser le mode fictionnalisant qui lui est proposé, s'avère incapable d'entrer dans la diégèse, éprouve un détachement total avec les événements et protagonistes mis en scène - ce qui est arrivé à chacun d'entre nous face à quelques films peu appréciés -, on peut conclure à un échec de la communication. Ce même constat se vérifie dans le cas d'un film qui se présente comme un documentaire et dont le spectateur perçoit que le contrat d'authenticité de la représentation n'est pas respecté : il se détacherait immédiatement de la proposition, et l'on pourrait conclure encore une fois à un échec de la communication. Même constat encore si un film publicitaire rend, pour le spectateur qui le regarde, repoussant le produit vanté : encore une fois, l'échec de la communication est patent.

En revanche, si un cinéaste réalise, par exemple, un film de fiction, sans se soucier d'embrasser une écriture poétique, et qu'à un moment donné un spectateur en fait une lecture poétique, alors on peut même conclure à un enrichissement de la communication, dès lors que cette lecture implique qu'un surplus d'affects sera produit par le Texte filmique, et que le phénomène de *mise en phase* propre au mode fictionnalisant sera particulièrement vérifié. Le même constat pourrait être fait pour un

documentaire, l'enrichissement de la communication pouvant alors être analysé au prisme du partage du regard porté sur le monde par le documentariste et des émotions que celui-ci engendre.

Ainsi, ce qui est important dans ce cas de figure, c'est que l'intentionnalité poétique de l'actant Émetteur n'est pas forcément au cœur du processus. La mobilisation du mode poétique par le Récepteur, qui peut d'ailleurs intervenir de façon concomitante avec d'autres modes (on ne cesse pas pour autant de mobiliser le mode fictionnalisant, ou documentarisant, etc., selon la nature du Texte auquel on est confronté), est uniquement lié à des attributs du Texte, des vibrations particulières, qui vont interagir avec la sensibilité propre du spectateur – ce moment où « une brèche s'ouvre soudain dans le mur qui nous entoure », pour reprendre la très belle formule de Jean-François Laglène.

Aucune généralisation n'est donc possible dans ce cas de figure puisque ce qui se vérifie avec un spectateur donné ne le sera pas avec un autre, quand bien même on se situera dans le même espace de communication : ce processus joue à un niveau particulièrement intime, et les contraintes textuelles extrêmement variables d'un spectateur à l'autre. Si « travailler l'émotion » est quelque chose qui peut être réfléchi comme tel par un réalisateur de film (et tous les spectateurs sont capables de repérer la « séquence émotion » qui accompagne invariablement nombre de productions formatées), la perception de ces émotions comme poétiques ne relèvent en revanche d'aucune séquence programmatique identifiée. Ce mode ne sera d'ailleurs pas mobilisé de façon continue par le Récepteur, mais ponctuellement, au gré de plans, scènes ou séquences particulières – ce qui explique que ce mode, comme le propose Roger Odin, puisse être qualifié d'horizontal, puisqu'il s'organise temporellement : on ne le mobilise pas pour l'ensemble du film (contrairement à notre première configuration), mais ponctuellement. Aussi qualifierons-nous le mode ciné-poétique mobilisé dans ce cadre de *fortuit*, en raison du caractère contingent, hypothétique, imprévu de sa mobilisation.

Au terme de ces remarques, comment caractériser le *mode ciné-poétique fortuit* ? Le fait qu'il soit mobilisé de façon furtive, épisodique, au cours de la relation au Texte, s'articulant avec d'autres modes propres aux formes particulières adoptées par le film, explique qu'il doive être compris dans une perspective temporelle, donc horizontale. Pour réfléchir à la façon

donc ce mode se développe dans le temps, nous recourrons, comme le propose Roger Odin, aux outils de la narratologie.

Au départ du mode *ciné-poétique fortuit*, il y a ce que l'on peut assimiler à un élément déclencheur, un point de départ qui trouve forcément sa source dans la production d'affects, d'émotions, d'impressions, de sensations, générés par des images et/ou des sons constitutifs du film. Il est évidemment impossible sur ce point de tirer des généralités tellement les cas de figure sont variables, mais il faut à un moment donné que le Récepteur éprouve un bouleversement intime. Ce qui explique que, dans ce cas de figure, le premier énonciateur soit le spectateur lui-même. Cet énonciateur est interrogeable en termes d'identité : telle personne a été émue par telle conjonction d'effets sonores et visuels, charmée par le rythme des images, etc. Le travail de l'auteur n'est pas mis au premier plan : ce qui prime en revanche, c'est la forte personnalisation du rapport aux vibrations issues de son travail, lesquelles feront résonner un souvenir, une angoisse, une projection mentale, une sensation éprouvée ou mille autres situations encore qui transfigureront ces signaux que reçoivent nos sens.

Si le Récepteur en reste là (la reconnaissance d'une scène qui émeut, d'un passage qui bouleverse), alors le mode poétique ne sera pas mis en œuvre. Il nécessite, comme on l'a vu dans notre premier cas de figure, le dépassement de la sidération première, et la mise en œuvre d'un processus réflexif, intellectuel, qui peut intervenir pendant la projection (mobilisation du mode poétique au cours de la rencontre avec le film) ou après le film (mobilisation du mode poétique dans la revisitation du film sur la base des souvenirs qu'il a imprimés en nous). Il s'agit en substance de mettre en action des connaissances personnelles, un patrimoine cognitif, une compétence poétique qui sera propre à chacun, et qui n'est pas universellement partagée. De la même façon que Pierre Bourdieu<sup>22</sup> mettait en évidence le fait que la réception des œuvres d'art ne relève pas d'une « rencontre » telle que Malraux a pu la souhaiter, mais résulte au contraire d'un apprentissage culturel, certains spectateurs ne mobiliseront jamais une grille de lecture poétique pour analyser l'effet produit par des vibrations filmiques sur leur monde intérieur, car cette grille de lecture ne

---

<sup>22</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

leur appartient pas, et que le patrimoine poétique que les programmes scolaires tentent de transmettre à chaque enfant ne permettent pas forcément de le traduire durablement dans une perception élargie du registre poétique.

Le processus se poursuit lorsque le Récepteur va rechercher des points d'accroche (des adjuvants) pour l'aider à penser cette relation à la poésie. Il va recourir à la Poétique pour ancrer l'impression dans un registre discursif maîtrisé. Ceci suppose que, pendant ce temps particulier, qui encore une fois peut intervenir pendant ou après la projection, il parviennent à se dégager des forces qui tendent à le détacher de cette théorisation (opposants) : la puissance de la fiction qui le replonge dans la diégèse, par exemple, ou encore des ondes négatives en provenance d'autres spectateurs qui peuvent l'amener à refouler le flux émotionnel. Ce dernier phénomène peut aussi se manifester après la projection, si les personnes qui ont découvert le film en même temps que lui l'invitent, par des critiques négatives, à minimiser les émotions ressenties et à mettre fin à toute tentative d'analyse.

Ainsi, les processus mis en œuvre dans les deux variantes du mode que nous avons mis en évidence sont les mêmes, mais leur hiérarchisation, les temporalités de leur mise en œuvre et les fonctions qu'ils remplissent les uns par rapport aux autres sont très différentes dans les deux cas.

### ***Conclusion : L'espace de communication cinéphile, un préalable à la mobilisation des modes ciné-poétiques ?***

Les différentes remarques énoncées jusqu'alors nous permettent d'arriver au constat selon lequel ce qui se joue, dans un cas comme dans l'autre, au moment de la mobilisation du mode ciné-poétique, relève d'un processus d'intellectualisation de la façon dont communique le Texte filmique :

- soit par observation et analyse des choix esthético-narratifs effectué par le ciné-poète dans la première configuration ;
- soit par qualification des émotions ressenties comme consécutives à une écriture poétique dans la seconde.

Ainsi, dans les deux cas, le processus engendre un détachement, au moins momentané, du récit, de la construction documentaire, de l'expérimentation, etc. auquel le spectateur était par ailleurs soumis pour construire, intellectuellement, au moment de la projection ou a posteriori, des règles de lecture, personnelles, qui répondent à une définition, non moins personnelle, d'une écriture poétique.

Cette intellectualisation de l'expérience nous amène à introduire les modes ciné-poétiques au sein d'un espace de communication que nous qualifions de *cinéphile*. Rappelons que, selon Roger Odin, « un espace de communication est un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (E) et (R) à produire du sens sur le même axe de pertinence »<sup>23</sup>. Au gré à cette définition, l'*espace de communication cinéphile* est avant tout caractérisé par un système de valeurs qui lui est propre et qui constitue autant de contraintes qui conditionnent la façon dont vont y être produites, exposées et reçues les productions textuelles qui lui sont propres - la fréquentation des œuvres comme démarche culturelle, liée à l'édification d'une culture individuelle et partagée, l'affirmation et la défense du cinéma comme art contre l'idée d'un cinéma de divertissement, l'auteurisme qui en découle, etc. Le développement d'un axe de pertinence relatif à l'expérience ciné-poétique au sein de cet espace se justifie pleinement dès lors que :

- du point de vue de l'Émetteur, la production et/ou la diffusion de Textes au gré d'un objectif visant à lier le cinéma à la poésie relève, par nature, d'une relation artistique et pensée comme telle à la production cinématographique ou audiovisuelle, ce qui place résolument la démarche de création comme affirmation du postulat cinéphile de reconnaissance du cinéma comme art et de ses créateurs comme des artistes ;
- du point de vue du Récepteur, la construction intellectuelle intégrant le Texte à un univers qualifié de poétique, indissociable à la pleine réalisation des deux modes considérés, témoigne d'une attention à la forme et d'une volonté de catégorisation des formes cinématographiques qui relèvent d'un geste cinéphile.

---

<sup>23</sup> Roger Odin, *De la fiction, op. cit.* p. 39.

Bien sûr, l'intégration de ces gestes complémentaires dans l'espace de communication cinéophile ne signifie pas que les actants (R), en tant qu'individus, répondront aux caractéristiques du « cinéophile » tel qu'on tend à le définir (érudit, gros consommateur de films, volontiers idéologue, etc.). Il peut très bien être un spectateur « ordinaire », pour reprendre les termes de la sociologie de Fabrice Montebello<sup>24</sup>, entretenant avec le cinéma une relation dans laquelle prime le divertissement, et par moment seulement, parce qu'un film ou un fragment de film l'y amène, investir l'espace de communication cinéophile pour répondre à une sollicitation particulière générée par un Texte singulier. Ainsi, comme le critique et pédagogue Jean Collet l'a affirmé toute sa vie, l'accession à la cinéphilie peut passer par l'émotion. Ce dernier affirmait par exemple que

« L'émotion n'est pas antagoniste à la réflexion. Au contraire, elle l'aide. Pas la sensation, qui favorise l'éphémère (...) La sensation est trop fugace pour le permettre. L'émotion est une invitation à la compréhension. Elle est même le plus souvent une forme intime de compréhension, qu'il faut alors décrypter »<sup>25</sup>.

Et c'est lors de ce processus de décryptage que se joue cet espace cinéophile que nous convoquons pour caractériser l'expérience ciné-poétique.

Au terme de cette réflexion, il apparaît que les quelques pistes ouvertes dans ce texte mériteraient de bien plus larges développements. Il conviendrait en particulier d'introduire des nuances relatives à la plasticité du rapport de tout à chacun au concept de « poésie », mais aussi de prendre en considération l'influence jouée par les contextes de réception des films, que ce soit l'influence exercée par l'environnement technique (sur grand écran en salle / chez soi sur un appareil domestique / en itinérance), mais aussi humain (confrontation au Texte filmique seul / en famille / entre amis), ou encore par l'existence ou pas d'un environnement incitant à la réflexion (séance présentée par son auteur, cadre pédagogique, etc.). La mise en œuvre de démarches qualitatives, selon des bases méthodologiques très différentes de celles que nous avons adoptées ici, pourraient permettre, dans le cadre de recherches ultérieures, d'approfondir cette question de l'expérience ciné-poétique.

---

<sup>24</sup> Fabrice Montebello, « Des films muets aux films parlants. Naissance de la qualité cinématographique », *Politix*, vol. 16, n°61, 2003, Politiques du cinéma, p. 51-80.

<sup>25</sup> Patrick Flouriot, « Jean Collet, l'expérience du cinéma », *Télé Z Jeux*, n°251, octobre-novembre-décembre 2015.

## ***Bibliographie***

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1961 [1957].

BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

LATOUR Bruno, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2007.

DZIUB Nikol, « Le “cinéma de poésie”, ou l'identité du poétique et du politique », *Fabula LHT*, n°18, avril 2017, Un je-ne-sais-quoi de “poétique” : l'idée de poésie hors du champ littéraire (dir. Nadja Cohen et Anne Reverseau) [en ligne] <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>

LATOUR Bruno, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2007.

MEIRIEU Philippe, « L'éducation artistique et culturelle : une pédagogie de l'ébranlement », *La Scène*, n°72, mars-avril-mai 2014, p. 28-33.

MONTEBELLO Fabrice, « Des films muets aux films parlants. Naissance de la qualité cinématographique », *Politix*, vol. 16, n°61, 2003, Politiques du cinéma, p. 51-80.

ODIN Roger, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1 n°1, 1983, p. 67-82.

ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

ODIN Roger, *Les espaces de communication - Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011.