



HAL
open science

Une poésie sans mot : enquête sur un paradoxe

Sandrine Montin

► **To cite this version:**

Sandrine Montin. Une poésie sans mot : enquête sur un paradoxe. Loxias, 2015, Charlot, ce poète ? Chaplin et la poésie, 49. hal-03404164

HAL Id: hal-03404164

<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03404164>

Submitted on 26 Oct 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.

Introduction.

Une poésie sans mot : enquête sur un paradoxe

Sandrine Montin

À l'origine de ce numéro de *Loxias, Charlot ce poète ?*, il y a un étonnement. Comment comprendre le paradoxe d'un « poète muet » ? Voilà le « cas » Charlot/Chaplin. Avant d'entrer dans le vif du sujet, cette introduction s'attache à étudier, à travers quelques écrits d'admirateurs de Chaplin, l'énigme d'une poésie cinématographique. Le cinéma apparaît très tôt dans ces textes de poètes comme un langage, un « alphabet » paradoxal, poétique et non littéraire. Populaire, irrationnel, mobilisateur, le cinéma fonctionne comme un opérateur poétique.

Chaplin, Charlot, poésie, cinéma, muet

XXe siècle

Europe, Etats-Unis

Les écluses du nouveau langage sont ouvertes.

Blaise Cendrars

C'est en 1914 que le comédien britannique Charles Chaplin crée à Hollywood son personnage de Charlie, ou Charlot, comme l'appellent bientôt Espagnols et Français. Le succès est immédiat. La production d'objets dérivés (bandes dessinées, poupées, jouets, livres) témoigne dès 1915 d'une véritable « chaplinmania », et Chaplin devient le comédien et le cinéaste le mieux payé du monde. Les avant-gardes artistiques et poétiques partagent l'admiration générale pour la nouvelle icône. Nombreux sont ceux qui, au cours des deux décennies suivantes, lui consacrent articles, essais, poèmes, biographies imaginaires : Louis Aragon, Ricciotto Canudo, Yvan Goll, Blaise Cendrars, Jean Epstein, Hart Crane, Camille Goemans, Henry (sic) Michaux, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Ossip Mandelstam. À en croire les poètes des années 20 et 30, à en lire les très nombreux écrits qu'ils lui ont consacrés, Charlot serait *le* poète moderne par excellence. En 1928, Philippe Soupault publie ainsi un essai de vingt-trois pages dans la revue *Europe*, dans lequel on lit les lignes suivantes :

Charlie Chaplin a réellement « décrétinisé » le cinéma. Cela lui fut facile sans doute parce qu'il était poète. Je pense qu'il est inutile d'insister sur ce fait que depuis longtemps tout le monde a compris la différence qui séparait tous les films de « Charlot » de presque tous les autres. La poésie est un acide plus violent que tous les acides connus. Elle corrompt les combinaisons les plus riches, les plus puissantes. Sa présence oblige à tout recommencer. Les films de Charlie Chaplin dans lesquels la poésie joue un rôle important n'échappent pas à cette règle et nous avons l'impression que depuis les premiers grands films de Charlie Chaplin les metteurs en scène les plus célèbres ou les plus intelligents n'ont jamais pu que suivre ou imiter plus ou moins Chaplin. Mais aucun ne s'est vraiment rendu

compte que le truc sublime de Charlie Chaplin est ce qu'on peut appeler poésie¹.

« ce qu'on peut appeler poésie », écrit Soupault. Pourtant, comme chacun sait, Charlot ne parle pas et Chaplin n'a pas affaire aux mots, ou peu : dans le titre, parfois dans un avertissement qui succède au titre, et dans de rares « cartons » au cours du film². Le cinéaste et comédien continue même de résister au « parlant » bien après les premiers succès des films sonores, à commencer par celui du *Jazz Singer* en 1927. Il y a donc pour le moins un paradoxe dans cette invention d'un poète muet, qu'il s'agit de comprendre. C'est cette enquête sur une poésie sans mot et un poète muet auquel ce numéro de *Loxias* veut contribuer. En guise d'introduction, les réflexions qui suivent ont pour but d'indiquer quelques pistes générales sur la fascination des poètes pour le cinéma muet et sur « ce qu'on peut appeler poésie », en l'absence de mots.

Le cinéma, « langue plastique », concilie les Rythmes de l'Espace et du Temps

En plongeant dans le contexte poétique et cinéphilique des années 1908-1936, un premier indice apparaît. Ce qui frappe, à la lecture des commentaires et articles consacrés au cinéma par les poètes, c'est la construction d'une analogie presque immédiate entre cinéma et poésie. Le cinéma, comme l'affirme Guillaume Apollinaire dans sa conférence *L'Esprit nouveau et les poètes* en 1917, est un livre d'images :

Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films. Ceux-ci se raffineront, et l'on peut prévoir le jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent³.

La poésie étant, elle aussi, un art de l'image (verbale), l'intérêt des poètes pour le cinéma, leur collaboration même, pouvait aller de soi, et c'est en tout cas ce que suggère Apollinaire (qui s'est d'ailleurs essayé à l'écriture scénaristique), dans cette conférence très attendue. D'autant que le cinéma opère une « conciliation entre les Rythmes de l'Espace » et « les Rythmes du Temps », comme le souligne (parmi d'autres) le poète italien Ricciotto Canudo, l'un des animateurs de l'avant-garde à Paris⁴. Grand cinéphile, fondateur du deuxième cinéclub de France après celui de

¹ Philippe Soupault, « Charlie Chaplin », *Europe*, 15 novembre 1928, pp. 383-384.

² À quoi il faut tout de même ajouter les affiches, pancartes, lettres ou journaux intégrés à la fiction.

³ Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes* [conférence prononcée en 1917], in *Œuvres en prose complètes II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 944.

⁴ L'idée que le cinéma, « le sixième art, l'art plastique en mouvement » opère une « conciliation entre les Rythmes de l'Espace (les Arts plastiques) et les Rythmes du Temps (Musique et Poésie) » est présente dès un article paru dans le journal florentin *Il Nuovo Giornale* du 25 novembre 1908, et traduit en français sous le titre « Triomphe du cinéma » par Jean-Paul Morel dans sa présentation de *L'Usine aux images*, Nouvelles éditions Séguier et Arte éditions, 1995. *L'Usine aux images* est, comme l'explique Jean-Paul Morel, le titre d'une rubrique cinématographique tenue par Canudo, et celui de la première anthologie posthume réunie par Fernand Divoire et un collectif d'amis en 1927.

Louis Delluc, Ricciotto Canudo multiplie les articles sur le cinéma, promeut dès 1908 l'expression de « sixième art », à une époque où le cinéma est encore considéré comme une curiosité ou une distraction commerciale, avant de lui préférer, dans une tribune de 1919, l'expression devenue proverbiale de « septième art⁵ ». Cette conciliation entre les arts de l'Espace et du Temps, les arts plastiques et la musique, apparaît aussi comme une synthèse des deux modèles possibles et concurrents de la poésie. Si la référence à la musique est en effet omniprésente depuis le symbolisme, comme l'art le plus immatériel, expression ou analogie de l'âme, – et l'on songe à l'« Art poétique » de Verlaine, « De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'impair / Plus vague et plus soluble dans l'air / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose » – le déploiement sur la page du poème de Mallarmé, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », a ouvert la voie à un renouvellement très rapide des rapports de la poésie à l'espace, calligrammes, mots en liberté, expérimentations dadaïstes avec combinaison du mot et de la peinture etc. En somme, si le cinéma *peut* a priori relever du poétique, c'est parce qu'il apparaît comme le lieu de réunion des deux tendances qui renouvellent en profondeur la poésie moderne : il est à la fois art de l'image et du temps, appréhension simultanée et synthétique de l'image d'une part, écoulement dans le temps, rythme vital d'autre part. Cette synthèse apparaît comme une résolution entre deux directions qui semblaient pour la poésie sinon inconciliables, du moins en tension.

À cela s'ajoute l'intuition immédiate que le cinéma représente un nouveau langage, précisément grâce à l'absence de mots. Ainsi dès 1908, Ricciotto Canudo défend l'idée d'une *expression sensible*, purement plastique :

Le Cinéma, répondant à la nature même, qui lui demande tout par des moyens plastiques, fera disparaître peu à peu toute écriture de l'écran. Plus de ces explications par des mots, chères à la paresse des metteurs en scène et du public. La vision plastique doit seule suffire à tout suggérer. [...] De même que dans la musique et dans la poésie les plus modernes qui déroutent tant les bons esprits attardés, on ne cherche que *l'expression de l'essentiel par le sensible*⁶.

Bien qu'il soit dépourvu de mots, ce nouveau langage, « cet art si suggestif du silence⁷ » a ceci de commun avec la poésie qu'il est un langage sensible. Quant à savoir précisément en quoi consiste ce langage ou cette langue, c'est là un long débat qui s'ouvre – et qui n'est pas achevé. Ricciotto Canudo suggère quant à lui l'hypothèse d'un « vocabulaire de gestes », et à notre connaissance la première occurrence concerne précisément Chaplin.

Cependant, l'Amérique a donné le seul génie véritable, Charlie Chaplin, qui ait su créer un vocabulaire de gestes, et peut dire toutes les

⁵ L'expression « sixième art » se trouve dans ce même article du journal florentin *Il Nuovo Giornale* du 25 novembre 1908 : voir la présentation de l'anthologie des écrits cinématographiques de Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, réunie par Jean-Paul Morel, Nouvelles éditions Séguier et Arte éditions, 1995. Considérant dix ans plus tard qu'il fallait faire dans son décompte des arts une place à la danse, art en effet très en vue en ce début de siècle, Canudo préfère finalement l'expression de « septième art », comme il l'explique dans « La Leçon du cinéma », *L'Information*, n° 286, 23 octobre 1919, in *L'Usine aux images*, pp. 41-43.

⁶ Canudo, « La Leçon du cinéma », in *L'Usine aux images*, p. 42.

⁷ Canudo, « La Leçon du cinéma », in *L'Usine aux images*, p. 43.

finesses de l'âme par le simple mouvement, inventant de la sorte le premier personnage cinématographique nouveau en tous points⁸.

Tout en continuant à assurer que « Le Cinéma doit irradier l'émotion sans l'aide de la parole », Canudo développe néanmoins l'analogie entre ce qu'il appelle bientôt « la langue plastique » et la parole :

L'étude des valeurs des lumières, des proportions des objets différenciés par les plans et par leurs jeux, crée une « langue plastique » qui enchaîne les pensées avec une variété d'intensité lumineuse, correspondant aux modulations de la voix, c'est-à-dire aux paroles, produites par la variété de l'intensité des sons⁹.

Si la conception d'une langue plastique cinématographique repose pour Canudo essentiellement sur une analogie des arts plastiques et de la parole, un autre poète immigré, d'ailleurs proche de Canudo, le Suisse Blaise Cendrars, intègre la question du montage.

Le « nouvel abécédaire » du cinéma met le monde « en branle »

Dans un texte fiévreux, exalté, prophétique, « L'ABC du cinéma » daté par Cendrars de 1917-1921 et publié en 1926, il affirme :

une race d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma. Regardez ! Les artificiers du Silence sont prêts. L'image est aux sources primitives de l'émotion. On a essayé de la capter derrière les formules artistiques désuètes. Enfin le bon combat du blanc et du noir va commencer. Les écluses du nouveau langage sont ouvertes. Les lettres du nouvel abécédaire se bousculent¹⁰.

Cet abécédaire a une double caractéristique. D'abord, il relève de procédés cinématographiques, règles de montage ou échelle de plan. En effet, Cendrars justifie l'emploi des mots « langage » et « abécédaire » via une déclaration de David Wark Griffith. Le cinéaste américain, cité par Cendrars, se vante d'avoir le premier élevé le cinéma « au niveau d'un langage humain » et trouvé « les deux premières lettres de cet alphabet nouveau et qui est encore loin d'être au complet : le *cut-back* et le *close-up* », soit le retour en arrière et le gros plan¹¹. Puis Cendrars cite le cinéaste Abel Gance, avec lequel il a collaboré à plusieurs reprises :

De l'art au ciné ? du Grand Art ? Peut-être aurions-nous pu en faire dès le début. Mais il nous fallait d'abord apprendre l'alphabet visuel nous-mêmes, avant de parler et de croire à notre force ; ensuite, il nous fallait enseigner ce langage élémentaire¹².

⁸ Canudo, « La leçon du cinéma », *L'Usine aux images*, p. 42.

⁹ Canudo, « Défendons le cinématographe », paru sous le titre original « Uomini e cose d'Oltrape. Difendiamo il cinematografo », *L'Epoca*, 1^{er} février 1920, traduit par Jean-Pierre Morel, *L'Usine aux images*, p. 48.

¹⁰ Blaise Cendrars, « L'ABC du cinéma », recueilli dans *Aujourd'hui. Suivi de Essais et réflexions*, Denoël, 1987, pp. 38-39.

¹¹ La citation est reproduite par Cendrars lui-même, qui dit avoir interviewé Griffith, dans « L'ABC du cinéma », *Aujourd'hui*, p. 37, à moins qu'il n'ait lu cette interview quelque part... S'il est indéniable que Griffith a largement innové dans l'art du montage, il faut reconnaître que George Albert Smith l'avait précédé en ce qui concerne le gros plan avec *Grandma's Reading Glass*, un film de 1900.

¹² Blaise Cendrars cite Abel Gance, « L'ABC du cinéma », *Aujourd'hui*, p. 37.

Contrairement à ce qu'il fait pour Griffith, Blaise Cendrars ne donne pas de détail sur les caractéristiques de « ce langage élémentaire » ou « alphabet visuel » selon Abel Gance. Mais c'est peut-être parce que le poète entend livrer sa compréhension personnelle du nouvel « abécédaire » cinématographique. Or, s'il s'agit certes des procédés de prise de vue et de montage, l'abécédaire est aussi envisagé selon une phénoménologie de la réception : l'abécédaire, c'est la transmission d'un mouvement, d'un arrachement qui va de l'appareil de prise de vue « qui trépide, qui se met en branle » (A), au spectateur de la salle du cinéma « violenté, qui participe à l'action », « qui hurle et crie, proteste et se démène » (B), aux foules qui sortent de ces salles « À la même heure, dans toutes les villes du monde » « comme une bête puissante allonge ses mille tentacules et d'un tout petit effort écrase les palais, les prisons » (C), au monde entièrement renouvelé, « Révolution. Jeunesse du monde¹³ » (Z). Autrement dit, le langage nouveau du cinéma est bien l'art du mouvement, comme l'indique son nom : non pas seulement l'illusion de mouvement créé par la succession rapide d'images à la faveur du phénomène de persistance rétinienne, mais les mouvements de l'appareil de prise de vue, les mouvements du spectateur littéralement *ému*, transporté loin de son siège, la métamorphose du monde révolutionné par des foules mises en branle. Le cinéma, c'est proprement la communication d'un mouvement.

Or ce langage (c'est là un point essentiel), puisqu'il est non verbal, est enfin débarrassé de toute rhétorique, de toute éloquence. Jacqueline Nacache explique dans son introduction à l'ouvrage collectif *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma* :

La discussion esthétique est plus active que jamais dans les années 1920, autour de figures récurrentes comme celle du critique littéraire Albert Thibaudet, auquel le cinéma inspire curiosité, intérêt et sympathie. [...] Dans cette période, les revues *L'Art cinématographique* et *La NRF* perçoivent le cinéma, contre ceux qui le dédaignent, comme l'espoir d'une littérature enfin 'libérée de l'éloquence' ; pour les plus passionnés d'entre eux, le cinéma devient révélateur de la littérature, Chaplin pouvant évoquer Stendhal, Tolstoï ou Balzac¹⁴.

Ces comparaisons, aussi fréquentes qu'elles soient, ne proviennent en général pas des cercles poétiques, parmi lesquels la « littérature » n'a pas toujours bonne presse. Certes, le cinéma révèle en le montrant ce que les grands récits romantiques ou réalistes s'étaient contentés d'expliquer, mais il est aussi capable de signifier ce que la littérature, par sa langue claire et rationnelle, ne pouvait que déformer : la vie obscure et alogique du cerveau, des pulsions, de l'âme.

Le cinéma vient à l'aide de toutes les sciences, y compris celles des rapports mystérieux des êtres et des réactions les plus profondes, les plus indéfinissables de l'individu. La représentation plastique de la pensée, lorsqu'elle ne se borne pas à une « surimpression » d'images ou à de vagues tableaux évocateurs des souvenirs d'un personnage, peut trouver à l'écran des formes d'une suggestion incomparable. Le domaine de l'âme peut être fouillé par les pinceaux de lumière de l'écraniste et

¹³ Cendrars, « L'ABC du cinéma », *Aujourd'hui*, pp. 39-40.

¹⁴ Jacqueline Nacache, « Introduction. Le cinéma imaginaire », in *Cinématismes. La Littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang SA, 2012, p. 24. À cette liste de grands auteurs associés à Chaplin, on pourrait ajouter bien d'autres noms, comme Anatole France, Gustave Flaubert, mais surtout Charles Dickens, qui revient fréquemment, pour des raisons évidentes.

précisé mieux que par la parole du poète ou par les accords du musicien¹⁵.

Fidèle à sa conception d'un art de synthèse des Rythmes de l'Espace et du Temps, Canudo avait tenté d'imposer le mot « écraniste » (finalement concurrencé par le mot « cinéaste »), dont la racine « écran » évoquait la surface plastique et le suffixe la musique, en rappelant la dérivation des noms d'instrumentistes à partir des noms de leurs instruments (pianiste, violoniste...). On comprend bien dans le texte de Canudo que c'est grâce à cette synthèse plastique-musicale que « les pinceaux de lumière de l'écraniste » pouvaient « fouiller l'âme » « mieux que la parole du poète ou du musicien ». Mais pour d'autres, comme Benjamin Fondane, la puissance révélatrice du cinéma tient moins à une addition de moyens (plastiques et musicaux) qu'à une soustraction. Car le cinéma, n'ayant jamais été classique, n'a pas subi « le dressage par la raison, ses appareils orthopédiques, ses corsets de plâtre, ses masques à gaz » et c'est bien pourquoi il peut devenir cet « Appareil à lyrisme par excellence¹⁶ ». À l'espace, le cinéma ne fait qu'emprunter sa séduction, mais il est pur mouvement, rythme, « tout entier dans le “se faisant”, dans l'écoulement¹⁷ », comme l'explique un article de 1931, « Le cinéma dans l'impasse », où Benjamin Fondane défend le muet contre le parlant¹⁸. « Le montage, c'était la syntaxe de ce langage nouveau ; à lui seul il mettait tout en branle, il donnait le mouvement, le rythme¹⁹ » affirme Fondane, avec des mots qui ne sont pas sans rappeler ceux de Cendrars.

C'est bien parce qu'il échappe à la raison, parce que ses images ne sont pas expliquées, traduites dans la langue de la raison, qu'elles sont susceptibles, muettes, de « fortifier de mystère²⁰ » la matière même la plus vile, de produire « un “malentendu” à la fois merveilleux et fécond²¹ », d'exiger « du spectateur une sorte de collaboration, ce *minimum de sommeil*, d'engourdissement nécessaire, pour que fût balayé le décor du signe et que prît forme à sa place le réel du rêve²² ». Pour Fondane comme tant d'autres, le passage au parlant est catastrophique, non

¹⁵ Ricciotto Canudo, « Films psychiques », *Paris-Midi*, 2 février 1923, in *L'Usine aux Images*, p. 186.

¹⁶ Benjamin Fondane, « 2x2 », préface à ses *Trois Scenarii. Cinépoèmes de Benjamin Fondane* [1928], in *Ecrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, textes réunis et présentés par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer, et Ramona Fotiade, Verdier, Non Lieu, 2007, pp. 22-23.

¹⁷ Benjamin Fondane, « Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma », *Bifur* n° 5, 30 avril 1930, in *Ecrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, p. 90.

¹⁸ Benjamin Fondane, « Le cinéma dans l'impasse », manuscrit de l'article rédigé en français et publié en espagnol sous le titre « El Cinema en el atolladero » dans la revue de Buenos Aires *Sur* n° 1, été 1931, in *Ecrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, p. 97. Quelques lignes plus loin, Fondane ajoute : « Le cinéma est un art du mouvement – le seul peut-être qui se moquait sérieusement de l'espace tout en lui empruntant tous les éléments de sa magie, tout en servant le prestige de l'espace ».

¹⁹ Benjamin Fondane, « Le cinéma dans l'impasse », *Ecrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, p. 97.

²⁰ Benjamin Fondane, « Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma » [1930], *Ecrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, p. 83.

²¹ L'idée d'un malentendu « merveilleux » ou « fécond » revient souvent chez Fondane. Voir par exemple *Ecrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, pp. 94 et 104.

²² Benjamin Fondane, « Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma » [1930], *Ecrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, p. 84.

seulement parce que le dialogue rompt l'écoulement, le rythme, au profit d'une spatialisation théâtrale, fausse représentation de la vie, mais parce que la fin du merveilleux « malentendu » du muet rend la matière à son prosaïsme, c'est-à-dire à son univocité, et cesse d'exiger la collaboration du spectateur. Au fond, le film muet fascine les poètes parce qu'il offre une expérience sensible sans commentaire ni légende : le spectateur, comme le lecteur de poème, opère lui-même des rapprochements et collabore avec le cinéaste comme avec le poète²³.

Ce langage irrationnel et plurivoque du cinéma, c'est aussi, bien sûr, le langage du rêve si cher aux surréalistes et si présent dans le cinéma de Chaplin, non seulement comme exploration de la psyché humaine, mais aussi comme représentation d'un autre monde possible, utopie réelle²⁴. Les écrits cinématographiques de Robert Desnos abondent ainsi en commentaires sur l'avènement d'un nouveau monde par le cinéma, « admirable passeport pour accéder à ces régions où le cœur et la pensée se libèrent enfin de l'esprit critique et descriptif qui les rattache à la terre²⁵ ». « Les temps sont proches où le cinéma s'évadera définitivement du réel comme le font déjà prévoir les comédies de Mack Sennett²⁶ ». Ces « choses vues, d'un réalisme supérieur, puisqu'il ouvre un nouveau domaine à la poésie et au songe²⁷ », ont chez Desnos une qualité un peu ambiguë : certes elles sont parfois une fin en soi, une rupture avec le réel plat et désespérément médiocre de nos vies, un viatique pour le monde « inaccessible des dieux » que représentent les vedettes²⁸, mais l'émotion qu'elles provoquent a aussi une puissance mobilisatrice, elles communiquent au spectateur un élan qui, là encore, n'est pas sans évoquer l'« ABC » de Cendrars :

Le rêveur assis est emporté dans un nouveau monde auprès duquel la réalité n'est qu'une fiction attachante. Opium parfait, le cinéma nous entraîne alors loin des soucis matériels, nous donne la parfaite indifférence génératrice des grandes actions, des découvertes sensationnelles, des pensées élevées²⁹.

²³ C'est exactement ce qu'écrivit en 1946 Alexandre Arnoux dans *Du muet au parlant : souvenirs d'un témoin*, La Nouvelle Édition, 1946, p. 103. À propos du cinéma muet de Chaplin, il affirme : « sa force, c'est qu'il oblige le spectateur à devenir poète ».

²⁴ Dans un article synthétique et évocateur, Guy Gauthier cite cette très belle phrase de Bertolt Brecht : « celui qui ne donne de la réalité que ce qui peut en être vécu ne reproduit pas la réalité. » Guy Gauthier, « Le Cinématographe entre le monde et l'autre », *La Licorne*, n° 26, <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document381.php> Pour la citation de Brecht, voir Bertolt Brecht, « Le procès de l'Opéra de quat'sous : expérience sociologique », in *Ecrits sur la littérature et l'art I. Sur le cinéma*, traduits par Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, L'Arche, 1970, p. 171.

²⁵ Robert Desnos, « L'affiche », *Journal littéraire*, 18 avril 1925, in *Cinéma*, textes réunis et présentés par André Tchernia, Gallimard, NRF, 1966, p. 137.

²⁶ « Le rayon mortel », *Journal littéraire*, 15 novembre 1924, in *Cinéma*, p. 115.

²⁷ Robert Desnos, « Le rêve et le cinéma », *Paris-Journal*, 27 avril 1923, in *Cinéma*, p. 104.

²⁸ « La poésie native circule dans ces faisceaux lumineux, prête à être découpée en auréoles. Plus surnaturelles que les langues de feu de la Pentecôte, des bouches aériennes parlent, en dépit des frontières, à tous les cœurs initiés au rêve. Par le monde, des regards passionnés se rencontrent sur la personne de la vedette promue à la majesté inaccessible des dieux, et, son image terrestre serait-elle vulgaire et méprisable, elle acquiert par l'illusion qu'elle nous donna un droit imprescriptible à notre reconnaissance. » Robert Desnos, « L'érotisme », *Paris-Journal*, 20 avril 1923, in *Cinéma*, p. 102.

²⁹ Article sans titre qu'on pourrait désigner par son incipit « La nuit parfaite du cinéma », *Journal littéraire*, 25 avril 1925, in *Cinéma*, p. 139.

L'« emportement » communiqué par le cinéma a aussi un effet pratique, politique, peut-être implicite ici, mais de plus en plus nettement lisible dans les écrits des années 1927-1929, comme dans cet article célèbre paru dans *Le Soir* : « Ce que nous demandons au cinéma, c'est l'impossible, c'est l'inattendu, le rêve, la surprise, le lyrisme qui effacent les bassesses dans les âmes et les précipitent enthousiastes aux barricades et dans les aventures³⁰ ». Et on ne se laisserait pas de citer les formules merveilleuses de Desnos sur les rapports entre rêve, cinéma, poésie et liberté³¹.

Le cinéma « sur le trottoir », « aussi naturel que le boulanger ou le quincailler »

Mais pour finir, nous voudrions insister sur ce point (ou peut-être fallait-il commencer par là ?) : le cinéma est populaire. Cette emprise du cinéma sur la foule, sa présence visible dans la cité, contribuent incontestablement à la fascination des poètes. De même que la peinture a été et continue d'être une source d'inspiration et de réflexion esthétique pour les poètes, de même le cinéma, dont la présence dans la Cité est manifeste, visible, qui a ses bâtiments, ses rites, son public, devient un objet privilégié de réflexion et de désir. Plus encore que les salons où s'exposent les peintres modernes, qui attirent un public nombreux, et qu'Apollinaire comme d'autres avaient investis pour y tenir leurs conférences, la salle de cinéma voisine et accessible se trouve « à 50 mètres de votre désir, point entourée de squares et hiératique, mais simplement assise sur le trottoir », et le cinéma y trouve simplement sa place, « aussi naturel que le boulanger ou le quincailler³² ». Alors que les poètes du premier tiers du siècle entendent quitter pour de bon le grenier ou la tour d'ivoire pour renouer avec la Vie, entrer dans le monde, investir la cité, renouveler leur fonction, la visibilité du cinéma agit comme un aimant. Son caractère populaire, sa basse extraction commerciale et industrielle n'intimident pas. Et la critique cinématographique prend l'allure de poèmes en prose comme une chose simple et naturelle, non prétentieuse, hors des genres reconnus et étiquetés, tandis que de nouveaux genres littéraires apparaissent, ciné-roman, ciné-poème, drame cinématographique. Objet de désir (de collaboration, sur le mode du scénario ou de la réalisation cinématographique), de transposition poétique, de réflexion esthétique, il stimule d'autant mieux les mots du poète que celui-ci a reconnu en lui des analogies avec la poésie et qu'en même temps – et cela semble essentiel – le cinéma est muet, donc n'entre pas en concurrence avec l'art verbal du poète. C'est sans doute la reconnaissance de ces analogies sur la base d'une distinction radicale qui explique l'émulation produite par le cinéma, véritable opérateur poétique.

³⁰ Robert Desnos, « Mystères du cinéma », *Le Soir*, 2 avril 1927, in *Cinéma*, p. 165.

³¹ Robert Desnos est de ceux qui opposent radicalement la poésie et le cinéma de Chaplin d'une part à la littérature d'autre part. Les premiers se trouvent du côté de l'amour ou de la haine, de la vie, de la révolution, quand la littérature est associée à l'art, au scepticisme, à la contre-révolution. Voir par exemple « Cinéma frénétique et cinéma académique », *Le Soir*, 5 mars 1927, in *Cinéma*, p. 157.

³² Benjamin Fondane, « Présentation de films purs », reproduction du manuscrit d'une conférence prononcée à Buenos Aires en juillet 1929, in *Ecrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, p. 68.