



HAL
open science

Arrêt sur image en 1925. L'exemple des Cahiers du Mois

Sandrine Montin

► **To cite this version:**

Sandrine Montin. Arrêt sur image en 1925. L'exemple des Cahiers du Mois. Beatrice BONHOMME; Bruno CAILLER; Cyril LAVERGER; Sandrine MONTIN; Christel TAILLIBERT. Cinéma opérateur poétique, L'Harmattan, 2021, Thyrsa, 978-2-343-23895-1. hal-04608000

HAL Id: hal-04608000

<https://hal.science/hal-04608000v1>

Submitted on 11 Jun 2024

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.

Arrêt sur image en 1925. *L'exemple des Cahiers du mois.*

Sandrine MONTIN
Université Côte d'Azur – CTEL

*Machiner la poésie,
comme on a machiné le monde*

Guillaume Apollinaire

Introduction : une poésie muette

Les Cahiers du Mois paraissent de mai 1924 (n° 1) à juin 1927 (numéro double 25-26), d'abord aux Presses Universitaires puis chez Émile-Paul Frères, sous la direction de François Berge (futur romancier et traducteur de l'allemand) et André Berge (1902-1995, futur psychanalyste et docteur en médecine), avec comme rédacteur en chef Maurice Betz (1898-1946, futur traducteur de Rilke et Thomas Mann).

C'est une revue de jeunes, animée par des hommes de 25 ans, à laquelle participent poètes, surréalistes ou non, écrivains, artistes, critiques, principalement français mais aussi américains, allemands ou belges. Si la littérature y a la part belle, la revue publiant fréquemment des œuvres inédites en version intégrale, notamment des textes de Philippe Soupault, d'André Beucler, de Sherwood Anderson, de Jun'ichiro Tanizaki, les arts y trouvent leur place. Le numéro 12 de janvier 1925 publie une série de « scénarios », et en septembre-octobre 1925, *Les Cahiers du Mois* consacre entièrement le numéro double 16/17 au cinéma. Ce numéro, intitulé sobrement *Cinéma*, et publié à 4590 exemplaires, est composé de cinq parties : « Création d'un monde par le cinéma », « Influence du cinéma sur les arts », « Les Lettres, la pensée moderne et le cinéma » (enquête sur le cinéma comprenant les réponses de 17 poètes et écrivains), « État du cinéma », et « Les cahiers de la rédaction ». La parole y est donnée à un ensemble de cinéastes,

poètes, écrivains, peintres, architectes, compositeurs, critiques, historiens au long de 255 pages suivies d'un dossier de photographies : des œuvres de Man Ray utilisées dans un film « pur » d'Henri Chomette (1896-1941, frère de René Clair), des photographies de tournage, de décor, des images tirées de films de Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac.

Au cours de ce numéro *Cinéma des Cahiers du mois* de septembre-octobre 1925, le paradoxe d'une poésie muette apparaît de façon récurrente. L'acteur et réalisateur Jaque-Catelain y parle de l'éloquence et de « l'étendue et la variété d'un tel vocabulaire de silence¹ ». « Il y a un poème du visuel », affirme André Beucler, un « chant de formes sans contrainte » qui, « au sortir vierge du silence », « joue et rejoue sans cesse avec le matériel obscur de notre monde² ». « Le langage du Cinéma est en somme un langage de poète³ », affirme le critique Jean Tedesco. « Il y a comme un alphabet du ciné dont nous ne connaissons que quelques toutes petites lettres », déclare Blaise Cendrars⁴.

Avec ce mélange désarmant de désinvolture et de générosité qui lui est propre, Jean Cocteau répond à l'enquête depuis la Côte d'Azur. Il commence par évoquer la poésie des films burlesques, et dénigrer les derniers films de Chaplin :

Hôtel Welcolme,
Villefranche-sur-Mer

Cher Monsieur,

Entre la paresse, la pêche et le travail, il me reste bien peu de temps pour vous répondre, mais je ne veux pas que mon silence vous semble venir d'une mauvaise humeur contre votre enquête.

En quatre lignes, j'estime que les beautés *accidentelles* du cinéma sont entrées pour beaucoup dans notre nourriture (volumes, vitesses, etc...).

¹ « Favorisé par l'étendue et la variété d'un tel vocabulaire de silence, on comprend que le cinématographe atteigne à des éloquences qui ne laissent plus un seul homme au monde indifférent. » Jaque-Catelain, « L'Acteur », *Les Cahiers du mois* 16/17, septembre-octobre 1925, p. 21. En l'absence de toute précision contraire, les citations qui suivent sont issues de ce même numéro de *Les Cahiers du mois* 16/17 : seuls le titre de l'article et la pagination sont donc désormais indiqués.

² « Quand, au sortir vierge du silence, de soudaines lignes s'unissent à l'espace blanc, quel chant de formes sans contrainte, quelles hélices sauraient mieux dire le souple Dieu qui joue et rejoue sans cesse avec le matériel obscur de notre monde ? », André Beucler, « Le poème cinématographique », p. 133-134.

³ Jean Tedesco (successeur de Louis Delluc à la direction de la revue *Cineia*, puis codirecteur avec Pierre Henry de *Cineia-Ciné pour tous*, et futur réalisateur) : « Cinéma-expression », p. 27.

⁴ « Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma », p. 139.

J'ajoute que les films de Harold Lloyd et de Zigoto m'émeuvent. Leur poésie dépasse le rire. On a trop dit à Chaplin qu'il était un poète, alors il a voulu le devenir. C'est dommage.

Votre fidèle,
Jean Cocteau.

Sur la page de la revue, le texte de Cocteau est suivi d'une étoile, qui signale habituellement un changement de contributeur, mais indique ici une ellipse temporelle et un nouveau message de Cocteau qui se ravise.

Excusez ce P.S. hâtif, mais je viens de voir à Nice le dernier film de Chaplin, « la Ruée vers l'Or » et j'ai honte de mes réserves. Cette bande est un chef d'œuvre absolu.

Jean Cocteau⁵

Les jugements contradictoires de Cocteau sur Chaplin, ce repentir de la condescendance à l'admiration enthousiaste en cette année où le poète français réalise son premier court-métrage, *Jean Cocteau fait du cinéma*, sont symptomatiques des débats esthétiques qui animent les années 20, dont ce numéro 16/17 des *Cahiers du mois*, en septembre-octobre 1925, donne une belle idée. En traçant quelques-unes des grandes lignes qui traversent les 46 contributions du volume, en donnant à lire certaines des inventions linguistiques et conceptuelles de leurs auteurs, et quelques textes plus longs et remarquables, j'espère contribuer à montrer les enjeux qui préoccupent ce milieu poreux où poètes, écrivains, cinéastes, critiques etc. se connaissent et partagent parfois plusieurs activités : en particulier, je souhaite montrer en quoi consiste pour eux la poésie du cinéma, et comment celui-ci « opère » sur la poésie, c'est-à-dire comment ses dispositifs techniques agissent concrètement et font œuvre, non seulement dans la pensée, mais au sein même du champ littéraire, renouvelant les formes et les genres.

Modification de la sensibilité et création d'un monde

Le premier point, commun à de nombreuses contributions de ce numéro 16-17 des *Cahiers du mois*, c'est l'articulation entre une expérience sensible du monde, renouvelée par l'opération des dispositifs techniques, et la pensée sur l'homme et le monde. Cette expérience double, sensible et pensante, serait au cœur même de l'expérience du cinéma comme poésie ou poème. Elle passe d'abord, chez Jean Epstein, Jacques Poisson

⁵ Jean Cocteau, lettre sans titre autre que les lieu et date, p. 143.

ou Jules Supervielle, par la spécificité du regard cinématographique, un regard analytique, scientifique : le regard du verre.

Le regard du verre du cinéma

Dans un texte s'ouvrant sur les rires et les injures *chantées* adressées à Mussolini par des ouvriers, transfuges italiens qui se trouvent être dans le même hôtel que lui, Jean Epstein raconte l'expérience qu'il a faite, à la suite d'une panne d'ascenseur, de la longue descente d'un escalier entièrement tapissé de miroirs lui renvoyant sans ménagement son image en mouvement sous toutes ses faces. Il la compare alors avec l'expérience cinématographique et décrit « Le regard du verre » de l'objectif, à la fois parfaitement analytique et, pour cette raison même, surréel : « L'objectif de l'appareil de prise de vues est un œil qu'Apollinaire aurait qualifié de surréel (sans aucun rapport avec ce surréalisme d'aujourd'hui)⁶ ». Epstein évoque « un œil doué de propriétés analytiques inhumaines » et mentionne « la terreur » ou « l'inquiétude devant sa propre cinématographie » (c'est-à-dire devant l'image de soi filmée), qui vient défaire « les habitudes de mensonges » que chacun construit sur soi. L'œil de verre du cinéma, indifférent et sans morale, comme ces murs de miroirs qui entourent tel grand escalier, révèle à chaque instant « une perversion » de soi, « une inexactitude de l'espoir » qu'on a de soi, et l'on s'y voit « privé d'illusions entretenues, surpris, dénudé, arraché, sec, vrai, poids net », recevant une impitoyable « leçon d'égoïsme à rebours⁷ ».

Si le premier mouvement devant notre propre reproduction cinématographique est une espèce d'horreur, c'est que, civilisés, nous mentons quotidiennement les neuf dixièmes de nous-mêmes, nous mentons sans plus savoir. Brusquement ce regard du verre nous perce à son jour d'ampère. C'est dans cette force analytique que se trouve l'inépuisable source de l'avenir cinématographique⁸.

On pourrait discuter de tels propos, et souligner les aptitudes au travestissement, à la manipulation, de l'image de cinéma et du montage. Mais cette question n'apparaît pas, ni dans cet article d'Epstein, ni ailleurs dans le numéro. Il est d'ailleurs probable que l'anecdote d'ouverture du texte, ces joyeuses injures chantées à Mussolini, qui

⁶ Jean Epstein, « Le regard du verre », p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

semble sans rapport direct avec la suite du propos, soit signifiante. Elle situe certes un moment historique dans lequel l'expérience des miroirs a lieu, mais Jean Epstein est trop précis pour se contenter d'un simple effet d'ambiance. Et c'est à se demander s'il n'y a pas un lien implicite entre l'écroulement des mensonges par le regard du verre et la déconstruction d'une posture politique autoritaire par le rire.

Bien d'autres contributions semblent rejoindre le propos de Jean Epstein sur la force analytique du cinéma, sa puissance de vérité. Jacques Poisson par exemple, opposant la « pensée parlée » appuyée par la mimique théâtrale, à la « Pensée Image » du cinéma, analyse ce qui lui paraît être la spécificité cinématographique : la coexistence ironique du masque et du visage. Ainsi le cinéma « permet de percevoir le rythme profond d'un être en isolant son geste de sa parole, en donnant à ses automatismes la même importance qu'à ses attitudes volontaires » :

Il s'agit de faire vivre sur l'écran le masque et le visage qui dans la vie s'écartaient et se rapprochaient sans cesse, de pénétrer dans les souterrains de l'inconscient où se classent les images perçues avec toutes leurs associations d'idées entraînant amour ou haine, désir ou dégoût exprimés par un mouvement involontaire qui dément le masque, dédouble le drame, superpose au scénario le conflit réel psychologique ignoré de tous les personnages qui le subissent en Fatalité et croient l'avoir avec leurs maigres intelligences, comme si l'homme pouvait jouer aux échecs avec le Destin⁹ !

Ce qui est peut-être paradoxal, c'est qu'alors que Jacques Poisson oppose théâtre et cinéma à travers l'opposition entre masque et visage ou Pensée parlée et Pensée-Image, le cinéma produit en somme un dévoilement comparable à celui de la tragédie. Seulement l'ironie et le dévoilement cinématographiques s'accomplissent non au moyen des mots, mais par le gros plan et les associations d'images. Ceux-ci donnent à voir le conflit entre le masque et le visage qui trahit et double le masque, révélant sous le masque de la « Pensée parlée » les intentions et mouvements involontaires, une vérité ignorée du personnage lui-même que Jacques Poisson appelle « la Pensée-Image ». « Tous ses gestes, toutes ses attitudes les plus ordinaires comme les plus décisives sont esclaves des images que [le personnage] porte en lui ». Et c'est pourquoi :

le cinéma [...] nous doit les processus et le rythme, accéléré ou ralenti de la Pensée-Image, de l'image rêvée, affaiblie, rapetissée, agrandie,

⁹ Jacques Poisson, « Cinéma et psychanalyse », p. 175.

rapprochée, déformée, fixée, obsédante, du monde secret où nous nous retirons dans la veille comme dans le sommeil¹⁰.

Les analyses de Jules Supervielle rejoignent à leur tour celles de Jean Epstein et Jacques Poisson. Le cinéma « fait de véritables coupes d'âme, des prélèvements de physionomies, de sentiments à l'état pur¹¹ ». Et le poète cinéophile forge un néologisme frappant pour désigner ce rapport nouveau de l'image à la pensée :

Au cinéma chaque spectateur devient un grand œil, aussi grand que sa personne, un œil qui ne se contente pas de ses fonctions habituelles mais y ajoute celles de la pensée, de l'odorat, du goût, du toucher. Tous nos sens s'ocularisent¹².

« Œil du verre », « Pensée-Image », sens et pensée qui « s'ocularisent » : pour désigner cette sensibilité nouvelle, et la pensée du monde qui en surgit, il faut un langage inventif, créateur de concepts. Car le monde neuf surgi de l'objectif du cinéma est à la source d'un étonnement philosophique. Comme l'écrit Charles Ferdinand Ramuz : « Esthétique, sociologie, métaphysique : il n'est aucune de nos disciplines à quoi il ne touche dans ses profondeurs et qu'il ne remette en question¹³ ». Parmi les bouleversements ontologiques opérés par le cinéma, le décentrement de l'homme dans le monde apparaît comme un fait majeur.

« S'effacer devant la nature »

Si on a commencé par les capacités d'analyse, voire de psychanalyse, de la figure humaine au cinéma, l'émergence de vérités nouvelles, ignorées, concerne l'ensemble du monde matériel et spirituel. Comme l'écrit Jean Epstein, « L'autre puissance du cinéma, est son animisme¹⁴ ». « Et c'est comme si les routes, les rivières, les villes, les forêts se mettaient à penser, à divaguer, à se soumettre, à se révolter devant nous¹⁵ » répond Jules Supervielle. Pour Lionel Landry, la supériorité du cinéma est nette « dans tous les cas où le cadre doit être considéré comme un acteur ou même comme le protagoniste », faisant du septième art « l'un des aboutissants de la révolution romantique qui, entre autres

¹⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹¹ Jules Supervielle, contribution sans titre, p. 183.

¹² *Ibid.*, p. 183-184.

¹³ C. F. Ramuz, lettre sans titre adressée à la rédaction et datée du 3 octobre 1925, p. 178.

¹⁴ Jean Epstein, « Le regard du verre », p. 11.

¹⁵ Jules Supervielle, contribution sans titre, p. 183-184.

choses, a substitué à la notion de l'homme abstrait, familière à l'art et à la pensée classique, celle de l'homme encadré, enveloppé par la nature¹⁶ ». La contribution de Blaise Cendrars prend la forme d'une interview avec François et André Berge, les co-directeurs de la revue. Alors que le poète évoque un projet de film au Brésil, ses interlocuteurs l'interrogent sur ses personnages principaux, et Cendrars répond sans hésiter : « Les fleuves, la Forêt : ce sont des personnages inouïs¹⁷ ». Il s'agit d'un entretien, et le rythme de la prose de Cendrars ne s'y entend pas. Mais il n'est pas sans faire écho à un texte commencé par Cendrars en novembre 1917, publié à plusieurs reprises entre 1919 et 1921 sous le titre *Le cinéma*, puis revu et complété sous le titre nouveau de *L'ABC du cinéma* en 1926, c'est-à-dire peu de temps après l'enquête des *Cahiers du mois*, un essai au rythme haletant, où les phrases défilent, les images se succèdent, multipliant les trouvailles de formules : « L'unité tragique se déplace [...] bientôt le personnage sera jugé inutile. À l'accélééré la vie des fleurs est shakespearienne¹⁸ ».

Les ponts entre les différentes contributions de ce volume 16/17 des *Cahiers du mois* et d'autres essais antérieurs ou postérieurs donnent à voir comment une théorie du cinéma est en train de se constituer, qui a déjà son histoire et ses archives, ce que confirme la contribution de Pierre Henry. Celui-ci, directeur de *Ciné pour tous* jusqu'en 1923 puis co-directeur avec Jean Tedesco de *Cinéa-Ciné pour tous*, cite dans son article des *Cahiers du mois* tout le début d'un texte de Louis Delluc, « D'Oreste à Rio Jim », paru dans la revue *Cinéa*, n° 31, le 9 décembre 1921.

Le vrai film dramatique a déclaré Louis Delluc, est né le jour où quelqu'un a compris que la transposition à l'écran des acteurs de théâtre et de leur télégraphie plastique devait s'effacer devant la nature. Quand je dis la nature, je veux dire *nature morte*. Plantes ou objets, plein-air ou intérieurs, détails matériels, toute la matière enfin, donne un relief

¹⁶ Lionel Landry, « La Formation de la sensibilité : le rôle du sujet », p. 48-49.

¹⁷ « Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma », p. 142.

¹⁸ Blaise Cendrars, *L'ABC du cinéma*, dans *Tout autour d'aujourd'hui* vol.3, *Hollywood. La Mecque du cinéma*, suivi de *L'ABC du cinéma* et de *Une nuit dans la forêt*, Paris, Denoël, 2001, p. 141-142. Pour l'historique du texte, voir la notice de Francis Vanoye, p. 217. Non seulement son entretien dans *Les Cahiers du mois* fait écho à ce texte commencé pendant la guerre, mais on voit comment certaines idées tracées d'une plume rapide, proprement poétique, par Cendrars, sont plus tard creusées par Epstein. Ainsi de la description de « l'œil » cinématographique par Cendrars : « Cent mondes, mille mouvements, un million de drames entrent simultanément dans le champ de cet œil dont le cinéma a doté l'homme. Et cet œil est plus merveilleux, bien qu'arbitraire, que l'œil à facettes de la mouche. Le cerveau en est bouleversé. Remue-ménage d'images. »

nouveau au thème dramatique. Mise en relief elle-même, cette nature morte ou muette s'anime selon la place où l'utilise le compositeur du film. Cette mise en avant des choses mêmes atténue la personnalité de l'homme, de l'acteur. Il n'est plus lui aussi qu'un détail, qu'un fragment de la matière du monde. Il est une note dans la grande composition du musicien visuel. Les choses dont le rôle est immense dans la vie et dans l'art retrouvent leur vrai rôle et leur éloquence fatidique¹⁹.

Dans son essai, Pierre Henry s'efforce de démontrer que l'histoire du cinéma est celle d'un « moyen d'expression artistique » qui a appris à composer sa matière. Et sans doute les métaphores musicales de Louis Delluc servent-elles surtout son propos. Mais on retiendra que chez le poète, critique et cinéaste cité par Pierre Henry, le déplacement ontologique, la sortie de l'anthropocentrisme au profit de « la matière du monde », est au cœur de ce travail de composition.

Un poème cinématographique

La dimension proprement poétique de cette expérience à la fois sensible et pensante n'échappe pas aux critiques, poètes, cinéastes. « [O]n 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 présent²⁰ », prophétisait Apollinaire en 1917, dans sa conférence *L'Esprit nouveau et les poètes*. Prolongeant les propos d'Apollinaire, qui appelait à « machiner la poésie comme on a machiné le monde²¹ », Alexandre Arnoux espère à son tour la venue de « poètes de l'écran » :

Si le cinéma nous apprend à déplacer notre point de prise, à tourner autour des choses, à les dominer, à les saisir sous des angles peu habituels, à ralentir ou accélérer la vitesse de leurs mouvements, il aura ajouté au visage du monde une sorte de beauté mobile, il nous aura, à l'inverse, permis de sentir et de fixer des cadences qui nous échappent, des attitudes noyées jusqu'à ce jour, pour nous, dans l'écoulement. Que certaines sortes d'émotion lyrique puissent en naître, cela n'a rien que d'évident. Ce serait la première fois que les poètes, dans l'histoire des siècles, auraient failli à leur mission, qui est d'incorporer la mécanique à l'âme.

¹⁹ Louis Delluc, « D'Oreste à Rio Jim », *Cinéa* n° 31, 9 décembre 1921, p. 1, cité par Pierre Henry, « Le film français. Origines, influences, situation actuelle », *Les Cahiers du mois*, p. 197-198.

²⁰ Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 944.

²¹ *Ibid.*, p. 954.

L'écran aura-t-il ses poètes propres ? Je l'espère²².

C'est aussi ce qu'affirme sans hésitation André Beucler dans son article « Le poème cinématographique » :

Le film est verbe ou substantif. Je propose des SIGNES qui s'adressent d'abord à l'attente des yeux puis, avant de se déposer sur le fond de la raison, aux mille vertiges intermédiaires qui imitent si parfaitement, dans l'association des idées, ce spectacle sans déchirures mais sans logique qui est le monde visible²³.

Autrement dit, la succession des opérations mentales, depuis la vision jusqu'à la raison et à la vie nombreuse des « vertiges » (émotions, sensations, pensées), forme un continuum aussi illogique que le monde. Si le film parvient à révéler, par la continuité parfaite des images, l'analogie entre la vie psychique et le spectacle du monde, il devrait, écrit Beucler, « nous donner un plaisir comparable au plaisir de penser – un poème cinématographique²⁴ ». C'est bien parce que sensibilité inédite et pensée s'articulent, dans un continuum « sans déchirures mais sans logique », un tissu (un texte) impossible à rompre, celui de la « Pensée-Image », que l'expérience cinématographique est comprise comme une expérience poétique. « Le film est verbe », écrit Beucler. Et en renouvelant notre regard et notre expérience du monde, le poème cinématographique recrée le monde, comme l'affirme Jules Supervielle :

Nous avons là un maître merveilleux. Il peut reculer le monde, sur la glissière des âges, jusqu'aux origines. Ou ne le remplace-t-il pas plutôt en marge du temps, à côté de Dieu, dans la fraîcheur de la Création²⁵ ?

Ce monde neuf, surgi par le renouvellement de la perception, est création. Même l'objet quotidien devenu invisible pour nous retrouve son potentiel d'émotion alors qu'il est « considéré successivement sur toutes ses faces, paré de diverses lumières, disséqué par le ralenti, placé dans différents milieux²⁶ », comme l'écrit Marcel Grommaire. Sa dimension révolutionnaire est latente ou explicite dans plusieurs contributions, même si leurs auteurs tendent à le placer tantôt sous le signe de Dieu créateur, tantôt sous le signe de la révolte.

²² Alexandre Arnoux, contribution sans titre, p. 131-132.

²³ André Beucler, « Le poème cinématographique », p. 134-135.

²⁴ *Ibid.*, p. 135.

²⁵ Jules Supervielle, contribution sans titre, p. 183.

²⁶ Marcel Grommaire, « Le cinéma actuel et ses deux tendances », p. 206-207.

Une pensée en mouvement

L'éditeur Léon-Pierre Quint analyse l'effet produit par les modifications de la vitesse et du sens de défilement des images, avec ces « bandes retournées de bas en haut, d'avant en arrière ». Cet « instrument scientifique²⁷ » qu'est le cinéma ne produit pas seulement une représentation différente, il conduit peut-être à une interrogation sur les lois physiques. Ainsi, « Il y a la décomposition des mouvements, entre autres celle du galop d'un cheval, qui semble se déplacer dans un milieu demi-solide, dans un air visqueux²⁸ ». La conséquence sous-jacente de cette expérience visuelle, c'est l'hypothèse que l'état physique (gazeux, liquide, visqueux, solide), n'est qu'un effet de vitesse du mouvement, elle-même relative à une perception. Il y a déjà là en creux l'idée de « Cinéma du diable », qui donne son titre à un article de Jean Epstein de 1947. Cette année-là, les expérimentations du poète, réalisateur et théoricien du cinéma sur le sens et la vitesse de défilement des images, à la fois dans son film *Le Tempetaire* et dans son essai *Le Cinéma du diable* qui lui est contemporain, entraînent pour Epstein un bouleversement de la pensée. Dans son film de 1947, un vieux Breton peut en soufflant sur sa boule de verre (métaphore transparente de la puissance d'apparition du cinéma jouant le souffle divin) calmer les tempêtes. Le tempetaire tenant le monde dans sa boule, ou le cinéaste sur son écran, les images et les sons de la mer et du ciel accélèrent ou ralentissent, en marche avant ou arrière. Or les vagues, selon le sens et la vitesse de défilement, semblent changer de règne, pour devenir tantôt animales, tantôt semblables à des roches animées de très lentes forces telluriques. Notre conception du monde en règnes distincts n'est-elle qu'un effet de notre incapacité à percevoir les mouvements les plus lents ? Dans l'essai, dont le film est comme l'application artistique, en une probable relation de fertilisation réciproque de la théorie et de la pratique, Epstein note que « l'accélééré accuse la gesticulation des végétaux, la course et la métamorphose des nuages ; il révèle la mobilité des cristaux, des glaciers, des dunes²⁹ ». Avec « des rapports suffisants d'accélération sur de

²⁷ « Si l'on veut rechercher l'influence propre du cinéma, on découvrira en premier lieu celle qu'il a comme instrument scientifique. » Léon Pierre-Quint, « Signification du cinéma », p. 173.

²⁸ Léon Pierre-Quint, « Signification du cinéma », p. 169.

²⁹ Jean Epstein, « Le Cinéma du diable », *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, « Cinémaclub », 1974, p. 347.

longues périodes de temps, le film montrerait que rien n'est immobile dans l'univers³⁰ » et Epstein constate :

Le monde de l'écran, à volonté agrandi et rapetissé, accéléré et ralenti, constitue le domaine par excellence du malléable, du visqueux, du liquide. Nous apprenons là ce que nous ne savions pas tout à fait assez pour n'avoir pas pu suffisamment le voir : la relation directe entre le mouvement et la forme, relation qui pourrait bien être d'unité, d'identité³¹.

L'essai de 1947 est fascinant, qui met en cause toute permanence, et la notion même de forme, révélant l'identité entre mouvement et forme : la forme n'étant désormais que « la forme d'un mouvement », n'est plus qu'« une certaine lenteur d'écoulement ». Cette révélation, conséquente à la nouvelle représentation du monde produite par l'opérateur cinématographique, a des conséquences philosophiques majeures. Car la forme était jusqu'alors « le signe et le moyen de la permanence », établie par l'homme « aussi solidement que possible ». Face au devenir et à l'impermanence, la forme était « une ancre à quoi retenir tout édifice de pensée ».

Soudain, en quelques secondes de projection, çà et là, un fragment de documentaire révèle que l'ancre a dérapé, qu'elle flotte elle aussi, qu'elle ne fixe ni ne peut fixer rien à rien. Jamais l'avertissement d'une catastrophe ne fut accueilli avec plus de sereine incompréhension. Pourtant, toutes les doctrines de la solidité – religieuses, philosophiques, scientifiques – déjà fléchissent, chassent sur leur attache, se trouvent mobilisées par la dérive, entrent en liquidité³².

Or, si la permanence symbolise le mythe divin, le devenir est selon Epstein le signe de Satan. C'est pourquoi, dès son origine, « le cinématographe choisissait entre Dieu et le Diable et prenait parti pour ce dernier. Puisque s'avérait photogénique ce qui bouge, ce qui mue, ce

³⁰ *Ibid.*, p. 347.

³¹ *Ibid.*, p. 347-348.

³² *Ibid.*, p. 348. Là aussi, on pourrait tisser des ponts avec le texte de Cendrars, *L'ABC du cinéma*, dans lequel le poète note le bouleversement ontologique auquel nous convie l'expérience cinématographique. Face à la puissance démiurgique du projecteur, le mythe de la chute se rejoue. Cette fois ce n'est plus l'homme qui chute, mais le ciel : « Au-dessus de la tête des spectateurs le cône lumineux frétille comme un cétaqué. Les personnages, les êtres et les choses, les sujets et les objets s'étirent de l'écran au foyer de la lanterne. Ils plongent, tournent, se pourchassent, se croisent avec une précision astronomique, fatale. Faisceaux. Rayons. Pas de vis prodigieux autour duquel tout tombe en spirale. Projection de la chute du ciel. Espace. Vie captée. Vie de la profondeur ». Blaise Cendrars, *L'ABC du cinéma, op. cit.*, p. 142-143.

qui vient pour remplacer ce qui va avoir été, la photogénie, en qualité de règle fondamentale, vouait d'office le nouvel art au service des forces de transgression et de révolte³³ ».

Certes, en 1925, l'essai de Jean Epstein ne va pas aussi loin, mais les germes du développement de 1947 sont déjà là : on a vu que le concept d'un monde « visqueux » apparaissait déjà sous la plume de Léon-Pierre Quint, et l'idée de « cinéma du Diable » se trouve en creux dans « Le regard du verre », puisque le cinéma y est présenté comme le pays du devenir, de la surprise, tout à l'opposé du pays ordonné de Dieu :

Je voudrais aborder chacun de mes films comme son train ce voyageur qui n'arrive à la gare qu'à l'avant-dernière minute mais avec encore six malles à enregistrer, le billet à prendre, la place à trouver. Il part, mais sait-il où ? La grâce de Dieu est son seul horaire sans accidents. Il arrive dans la patrie des surprises. C'est le pays qu'on nous avait promis³⁴.

Cette surprise provoquée par l'expérience sensible cinématographique, qu'Epstein associera plus tard au Diable, et qui en tout cas n'appartient pas à Dieu, bouleverse les vérités admises : elle est à la source de l'étonnement philosophique. Et Jean Tedesco peut en conclure dans son essai « Cinéma-expression » : « Le spectateur le moins doué de philosophie se met à penser à des choses profondes³⁵ ».

« Jusqu'à présent jouet, demain outil formidable »

Aussi le potentiel révolutionnaire du cinéma revient-il dans plusieurs contributions, servi par l'universalité de la langue cinématographique. En ces années qui précèdent encore la généralisation du parlant, la « langue mondiale » du cinéma, « véritable esperanto »³⁶, est pour Jacques de Baroncelli susceptible de rapprocher les cœurs et de créer un nouvel accord. Si sa contribution s'approprie le vocabulaire chrétien (pauvre

³³ Jean Epstein, « Le Cinéma du diable », *op. cit.*, p. 347.

³⁴ Jean Epstein, « Le regard du verre », *op. cit.*, p. 12.

³⁵ Jean Tedesco, « Cinéma-expression », *op. cit.*, p. 25.

³⁶ « Ce spectacle, mieux que tous les discours et que tous les livres, en même temps qu'il rapproche les différentes classes sociales lorsqu'il rend sensible, sous les différences superficielles, la pauvre argile commune, crée peu à peu un état d'esprit universel, humain. On l'a dit : le cinéma est le véritable esperanto. Il est la langue mondiale. » Jacques de Baroncelli, « Le cinéma au service d'une humanité meilleure », p. 221.

argile, charité, misérables, âmes), le ton est unanimiste³⁷ chez Léon Moussinac, proche du Parti communiste : « Le Cinéma dira l'unité humaine. Il est né pour ça. Son caractère international est sa première vertu ». L'écrivain et critique insiste sur le caractère international et simultané de la réception cinématographique par les foules :

Le film rassemblera les élans, les désirs, les joies, les souffrances, les enthousiasmes des foules, lorsque ces foules seront unanimes. Il réalisera, une seconde, des minutes, une heure, une participation émouvante et générale, pour tout dire il fera pousser le même cri d'un pôle à l'autre. Voilà le grand fait qui s'annonce³⁸.

L'accent prophétique du texte se combine à l'inquiétude de voir « le capital dicte[r] ses ordres. » Dans son entretien des *Cahiers du mois* Cendrars rejoint Moussinac sur la dimension unanime du cinéma : « Il n'y a que le cinéma pour faire vivre mille hommes comme un seul être³⁹ », avant de revenir dans son essai de 1926 sur la puissance de cet alphabet du cinéma. Dans la vision prophétique qui conclut *L'ABC du cinéma*, le spectateur littéralement mis en mouvement par l'émotion du spectacle cinématographique, arraché à son fauteuil, compose avec tant d'autres spectateurs dans le monde une foule qui « sort des cinémas », « se répand dans les rues comme un sang noir » et « d'un tout petit effort écrase les palais, les prisons⁴⁰ ».

Pour Marcel L'Herbier encore, le cinématographe est l'art des temps démocratiques, il « se dresse contre l'Art » et « contre la morale aristocratique consacrée par les traditions sociales ». Parce que l'émotion « peut se transmettre désormais autour du globe par-dessus les aristocraties, l'intelligence et les frontières », « un immense fossé sépare la “manière Art” » et « la “manière cinématographe” ». Et c'est pourquoi, libéré « de cette hypnose du passé, de cet hermétisme de l'Art », il était « jusqu'à présent jouet », il sera « demain outil formidable aux mains des démocraties prochaines⁴¹ ».

En « machinant » notre perception, le spectacle cinématographique produit une série d'opérations, voire de révolutions, phénoménologiques,

³⁷ Sur l'unanimité et le cinéma, voir Emmanuel Plasseraud, *L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, chapitre IV, « L'art unanimiste », Presses universitaires du Septentrion, 2011.

³⁸ Léon Moussinac, « État du cinéma », p. 218.

³⁹ « Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma », p. 141.

⁴⁰ Blaise Cendrars, « L'ABC du cinéma », *Tout autour d'aujourd'hui*, vol. 3, *op. cit.*, p. 145.

⁴¹ Marcel L'Herbier, « Esprit du Cinématographe », p. 33-35.

ontologiques et politiques. Nous apprenons parce que nous voyons un monde neuf avec un autre regard, et cette double expérience à l'origine du « plaisir de penser » est le propre du « poème cinématographique » selon le mot de Beucler. Si les contributions du numéro *Cinéma des Cahiers du mois*, en septembre-octobre 1925, sont nombreuses à admettre sans détour le caractère poétique, c'est-à-dire à la fois sensible et pensant, et par là créateur, du cinéma, la question de savoir si le septième art est susceptible de produire des effets sur la littérature et la poésie ne va en revanche pas de soi.

Influence du cinéma : le cinéma opère-t-il sur la poésie ?

Sur la question de l'influence du cinéma sur la poésie, les réponses varient du tout au tout. Hors du cercle de poètes, le réalisateur Jacques de Baroncelli l'affirme : « Déjà autour de nous l'influence du cinéma est manifeste. Dans les Lettres, le style à image, le style aux contrastes soudains, le style à ellipse, à vision diverse et ramassée s'impose naturellement⁴² ». De rares poètes se placent ostensiblement sous la bannière du cinéma. Joseph Delteil, avec autant d'emphase que de sens de la formule, déclare : « le cinéma est mon père. Je lui dois la vie et je l'aime. Le cinéma est la pilule Pink de la littérature ; il lui donne sang et pourpre⁴³ ». Mais beaucoup plus nombreux sont les poètes qui, de façon récurrente, presque obsessionnelle, nient toute influence.

« Ne me parlez donc pas de l'influence du cinéma sur l'écriture »

Robert Desnos est péremptoire : « Je ne crois pas à l'influence d'une forme d'expression sur une autre : de la peinture sur l'écriture, de la sculpture ou de l'architecture sur la musique, etc... ». Et Desnos conclut :

Ne me parlez donc pas de l'influence du cinéma sur l'écriture (sic).
Parlons si vous voulez de l'influence du cinéma sur les mœurs : elle est
réelle. L'amour moderne découle directement du cinéma et par là je

⁴² Jacques de Baroncelli, « Le cinéma au service d'une humanité meilleure », p. 220-221.

⁴³ Joseph Delteil, dans une brève contribution sans titre de quatre lignes, p. 147.

n'entends pas seulement le spectacle de l'écran mais encore la salle, la nuit artificielle⁴⁴.

Il y aurait beaucoup à dire sur le renouvellement du poème en prose dans les textes consacrés par Desnos au cinéma, et son affirmation est sans aucun doute contestable. Mais le déni d'une influence formelle au profit d'une influence morale est récurrent sous la plume des poètes et écrivains de ce numéro 16/17 des *Cahiers du mois*. Blaise Cendrars résume la position de nombreux autres : ce n'est pas le cinéma qui influence la poésie, mais la vie moderne, de laquelle le cinéma participe :

D'une façon générale, je ne crois pas à une influence spéciale du cinéma, mais plutôt de toute la vie moderne : aussi bien de l'automobile, du plombier qui arrange votre chauffe-bain, des compagnies de navigation, etc... Tout agit sur nous⁴⁵ [...].

Ce déni s'explique aisément dans le contexte des années 20 et de l'art pur, où chaque art doit s'efforcer de cultiver ses moyens propres. La réponse de René Crevel à l'enquête sur « Les Lettres la pensée moderne et le cinéma » est éclairante : « le cinéma [...] ne saurait avoir en soi aucune influence », écrit-il. Défendant la littérature contre le mépris dont elle est l'objet, Crevel met en garde contre l'erreur qui ferait de la technique cinématographique la clé d'une « poésie réelle intérieure⁴⁶ ». Et il conclut : « N'a rien à gagner et ne gagne rien qui croit se renouveler en renouvelant des procédés ou en adoptant ceux d'un art plus jeune ». Chaque art doit rechercher ses moyens propres, les cultiver sans prétendre s'approprier ceux des autres.

Jean Paulhan radicalise la posture en posant l'hypothèse d'une influence négative. Au fond, les possibilités de la représentation cinématographique permettent de recentrer la littérature sur ses outils propres :

Il me semble que le cinéma a débarrassé la littérature de plusieurs soucis absurdes, tels que : mouvements, rapidités, poursuites, coups de théâtre, comme la photographie avait heureusement guéri la peinture du soin de « faire semblant ». Les arts s'aident bien moins par ce qu'ils s'apportent que par ce qu'ils s'enlèvent les uns aux autres⁴⁷.

⁴⁴ Robert Desnos, contribution sans titre, p. 148.

⁴⁵ « Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma », p. 142.

⁴⁶ « Que les techniciens, metteurs en scènes, acteurs, etc., ne haussent pas le ton et se contentent de faire leur métier [...] mais sans croire que la simple habileté, les *trucs* peuvent tenir lieu de poésie réelle intérieure. » René Crevel, contribution sans titre, p. 146.

⁴⁷ Jean Paulhan, contribution sans titre, p. 167.

Au sein du numéro 16/17 des *Cahiers du mois*, Alberto Cavalcanti le rejoint dans son article « Remarques sur l'influence du cinématographe sur les arts plastiques ». Pour le décorateur brésilien (futur scénariste et réalisateur et bientôt naturalisé français), les arts au moment de la naissance du cinéma étaient dans un état d'épuisement et de dévoiement :

La Poésie avait tari les "sujets" poétiques, s'était rabattue sur la Musique et en était réduite à des onomatopées incohérentes. [...] C'est au milieu de cet épuisement général que parut le Cinématographe. Sa puissance lui permit de manier respectivement tous les Arts, ou de les réunir, en les transposant, dans son domaine. Et cette révolution détermina chez les Arts une réaction qui tendait à les faire rentrer dans les voies qui leur sont propres. C'est ainsi que se manifeste le plus clairement l'influence du Cinématographe sur les Arts et cette influence est pour ainsi dire exclusivement régressive⁴⁸.

Le cinéma, catalyseur de qualités endormies

Cette idée d'une influence par soustraction, plutôt que par superposition, est largement partagée à partir de la fin des années 10, défendue par exemple par Victor Chklovski⁴⁹. Elle ne fait toutefois pas l'unanimité. Au moment d'examiner l'influence du cinéma sur les lettres, comme les y invite l'enquête conduite par la rédaction, plusieurs poètes et hommes de lettres passent par le détour. Ils commencent par nier toute influence du cinéma, puis concèdent quand même des effets marquants. C'est le cas de Ramuz, ou de l'éditeur Léon Pierre-Quint qui comme Cendrars nie lui aussi l'importance du cinéma au profit de « l'atmosphère moderne », d'« un certain cosmopolitisme ultra-rapide⁵⁰ ».

⁴⁸ Alberto Cavalcanti, « Remarques sur l'influence du cinématographe sur les arts plastiques », p. 100.

⁴⁹ « Pour parler de l'action du cinéma sur la littérature, elle peut revêtir deux formes. Premièrement, et surtout d'une façon impulsive, la littérature commence à imiter le cinéma. Deuxièmement, cet autre phénomène sera peut-être important : la littérature se retirera dans le domaine propre de la langue et tournera le dos au sujet. C'est ce qui s'est produit quand est apparue la photographie ; celle-ci a fait passer le goût du naturalisme. » Victor Chklovski, *Résurrection du mot*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, éditions Gérard Lebovici, 1985 p. 146.

⁵⁰ Dans sa réponse à la question sur l'influence du cinéma, l'éditeur commence par le déni : « Je crois que ce qu'on appelle souvent l'influence du cinéma sur la littérature est due à une confusion. On entend par là que la littérature est empreinte d'un certain cosmopolitisme ultra-rapide. S'il existe, il est dû *directement* à l'atmosphère moderne

Puis il reconnaît le renouvellement de la représentation qu'apporte le cinéma, « instrument scientifique », avant d'admettre les conséquences littéraires de cette vision nouvelle : « il semble bien que le cinéma qui substitue au discours le mouvement contribue en littérature au remplacement de l'analyse par l'image, qui est la traduction littéraire du mouvement⁵¹ ».

Pour l'écrivain et philosophe André Harlaire, « La chance du cinéma », selon le titre de sa contribution, c'est qu'il fonctionne comme un « catalyseur » « pour jeter en lumière des qualités préexistantes » en littérature, « mais dévoyées ou méconnues », parmi lesquelles il note « la simultanéité », « la vitesse », « un sens assez inattendu du merveilleux », et ce qu'il appelle aussi « le don de l'éminence », qu'il rapproche sans le définir de la tragédie classique⁵². Harlaire y insiste : tous ces traits, qu'« on eût pu croire une authentique propriété, et exclusive du film », si la littérature s'en est « si avidement emparée », c'est qu'ils répondaient à un besoin d'expression qui lui est propre. Il ne s'agit donc pas de progrès mais d'une « mise en valeur plus subtile », par « cette langue du cinéma », de richesses endormies, notamment un « sens particulier du rythme, cette possibilité de saisir en concordance les feux croisés des souvenirs, des sentiments⁵³ ».

qui agit sur les lettres comme sur les autres arts et sur le cinéma. » Léon Pierre-Quint, « Signification du cinéma », p. 173.

⁵¹ « Peut-être si nous n'avions pas vu les boxeurs ou les coureurs au ralenti, les poèmes de Montherlant ou les essais si pénétrants de Jean Prévost seraient-ils différents. Il y aurait là une étude entière à pousser. » Léon Pierre-Quint, « Signification du cinéma », p. 174.

⁵² André Harlaire, « La chance du cinéma », p. 158-159 : « ce don de l'éminence, enfin recouvert, et que nous avions, depuis notre tragédie classique, par trop négligé » : « à force d'artifices et de déformations, de stylisation si l'on veut, mettre à nu la vie dans sa plus immédiate (et plus secrète) réalité ». Ce rapprochement entre cinéma et tragédie classique, par la révélation de la vie nue, du secret, n'est pas propre à Harlaire : on l'a observé plus tôt chez Jacques Poisson, chez qui on a cru déceler une analogie entre le fonctionnement de l'ironie tragique et la lutte du masque et du visage au cinéma. On le trouverait ailleurs chez Louis Delluc, y compris dans son recueil de poèmes en prose *Charlot* consacré en 1921 aux courts et moyens métrages de Chaplin. Les objets domestiques du poème « Charlot rentre tard (*One A.M.*) » sont ainsi pour Delluc les inventions d'un démiurge « sadique » : « Les dieux interviennent. Les dieux sont des mufles ». Louis Delluc associe vocabulaire technique (ou scientifique) et termes propres à la tragédie : le lit « saute comme une grenouille spontanée » puis « éclate et s'émiette enfin dans une superbe apothéose » et l'escalier mécanique de « Charlot chef de rayon (*The Floormaker*) », dans une « apothéose de catastrophe » poursuit « son rythme de grand fleuve aux rives immuables ». Louis Delluc, *Charlot* [1921], Éditions d'aujourd'hui, 1978.

⁵³ André Harlaire, « La chance du cinéma », p. 158-160.

Rythme, juxtaposition et composition

Parmi les outils et processus mis en valeur au cinéma, l'agencement des images, en somme le montage, est perçu comme une influence majeure par les quelques-uns qui reconnaissent l'effet du cinéma sur la littérature. À travers plusieurs contributions en effet, notamment celles de Germaine Dulac et du critique Georges Charensol, une théorie du cinéma pur comme art du montage s'élabore : « Ce n'est pas le personnage qui a le plus d'importance dans une scène, c'est la relativité des images entre elles⁵⁴ », écrit Germaine Dulac. Aussi peut-on lire sous la plume d'Alexandre Arnoux :

L'influence du cinéma sur la littérature commence à être sensible. Elle se manifeste par une certaine négligence de la liaison des images, l'œil de l'écrivain et du lecteur étant mieux entraîné, par une analyse poussée des sensations rapides, une faculté, chez les meilleurs esprits, de décomposer et de scruter sans briser le rythme, en gardant leur valeur relative aux diverses phases du mouvement⁵⁵.

C'est aussi ce que suggère l'historien du music-hall Gustave Fréjaville qui parle de « l'éducation spéciale que l'œil du spectateur a acquise devant l'écran », et pour qui le cinéma « a donné à la littérature des procédés amusants qui renouvellent l'art du conteur, un récit rapide et concret, par images vives et juxtaposées, suggérant le mouvement multiple de la vie⁵⁶ ».

Parallèlement aux outils, un peintre, Jean-Francis Laglenne, un dessinateur, Gus Bofa et un poète, Jules Supervielle insistent sur les pouvoirs de ce que le peintre Jean-Francis Laglenne appelle

⁵⁴ Germaine Dulac, « L'essence du cinéma : l'idée visuelle », p. 65. Il s'agit de libérer « ce bel art d'avenir qui est bien plus grand que les pauvres petites histoires que nous lui faisons raconter », « libérer le cinéma de ses entraves et créer le cinéma pur ». Germaine Dulac, « L'essence du cinéma : l'idée visuelle », p. 66. Le critique Georges Charensol, dans son article « Le film abstrait », souligne les apports de films comme *Ballet mécanique* : « Fernand Léger et Dudley Murphy ont complètement éliminé le sujet pour ne s'occuper que de réalisation visuelle ». « Quelle révolution ce serait si le public apprenait à *voir* la beauté d'une image et de ses rapports avec d'autres images, sans plus se soucier de connaître leur signification intellectuelle ou littéraire qu'il ne se soucie de savoir ce que représente une composition de Picasso ou de Fernand Léger. » Charensol, « Le film abstrait », p. 84.

⁵⁵ Alexandre Arnoux, contribution sans titre, p. 132.

⁵⁶ Gustave Fréjaville, « Le cinéma et les spectacles (Au music-hall) », p. 113-114.

« imagination *cinématale* », et qui est en somme l'imagination affranchie par le cinéma.

L'imagination *cinématale*

Comparant l'attention à l'objet dans « la peinture d'expression » et le gros plan cinématographique, Jean-François Laglenne souligne que tableau et film sont désormais « affranchis des lois de la pesanteur ». « [...] le ralenti et l'accélééré ou la peinture d'invention découvrent un monde soumis aux ordres d'un instinct supérieur » : ce sont là non de simples techniques mais les « premiers symptômes d'une certaine imagination *cinématale*⁵⁷ ». Cette imagination qui affranchit « des lois de la pesanteur », permet qu'« une brèche soudaine s'ouvre dans le monde qui nous entoure ». Et, précise Laglenne, « Il faut avoir le courage de regarder de l'autre côté ». La contribution du peintre trouve un écho dans l'article du dessinateur Gus Bofa, pour qui le cinéma burlesque « a permis à l'absurde de nous devenir *évidemment* acceptable, contre le gré de la raison⁵⁸ » : « Le cinéma a fourni à l'homme le pouvoir de créer enfin quelque chose de nouveau dans le monde⁵⁹ ». La fin du texte de Jules Supervielle fait écho à ces propos et résonne fortement avec l'étrange époque emmurée que nous traversons :

C'est parce qu'il remet constamment en question l'essence même des choses que le cinéma me semble devoir exercer une utile influence sur les arts « déjà arrivés ». [...] Il nous a donné confiance dans nos rêves à une époque rendue si méfiante par les difficultés de la vie et les avances de la mort.

A-t-il eu quelque influence sur mes œuvres ? Je le croirais. Il m'a aidé je pense, à sortir de plus d'un labyrinthe, m'a tendu des outils pour percer quelques murs. Et je lui dois surtout d'avoir été délivré de la tyrannie du vraisemblable⁶⁰.

Peut-être en effet l'une des opérations du cinéma, burlesque, dada, surréaliste ou non, tient-elle dans sa capacité à faire triompher, même momentanément, nos sens, qui acceptent une image plastiquement

⁵⁷ Jean-François Laglenne, « Peinture et cinéma », p. 106. De façon énigmatique, Jean-François Laglenne précise : « premiers symptômes d'une certaine imagination *cinématale* née sous le signe mystérieux de la croix de Malte ».

⁵⁸ Gus Bofa, « Du dessin animé, et, plus généralement, du cinéma envisagé comme mobilisation de l'absurde », p. 51.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁰ Jules Supervielle, contribution sans titre, p. 184.

crédible contre les certitudes établies et le conformisme de nos raisonnements, faisant émerger l'hypothèse d'un autre monde possible.

« Un art adjacent au cinéma » : « une sorte de cinéma écrit »

Au-delà de la mise en valeur du point de vue, du rythme et de l'organisation des images et de l'imagination *cinématographique*, c'est enfin André Desson qui indique dans sa contribution une piste spéculative très stimulante. Tout en niant l'influence formelle du cinéma sur la littérature, il en reconnaît l'influence morale, comme le fait Robert Desnos : le cinéma « est déjà, plus que tout autre art : un mode de penser, un mode de vivre⁶¹ ». Mais surtout, André Desson pose l'hypothèse d'un nouvel art, « art adjacent au cinéma », « une sorte de cinéma écrit » :

Qu'il se forme un art adjacent – adjacent *au cinéma*, et non à la littérature – une sorte de cinéma écrit, propre à ouvrir la voie au cinéma réalisé, à éclairer ses progrès, et à les devancer (je dirai plus, ces progrès il se doit d'en devenir la source), je le souhaite. Et les six scénarios, que publiait naguère cette revue sont à cet égard une précise promesse⁶².

Les six scénarios auxquels André Desson fait allusion sont ceux que *Les Cahiers du mois* a publiés dans le numéro 12 de janvier 1925, et son hypothèse d'un « cinéma écrit » permet de mieux comprendre l'hybridité générique de ces textes, qui hésitent entre le poème et le scénario.

⁶¹ André Desson, « Qualité du cinéma », p. 154. « On peut attendre du cinéma une sorte de transmutation secondaire, il se peut, des valeurs. [...] Tout ce qui apporte quelque changement en l'homme, je veux dire : tout ce qui révèle à l'homme quelque possibilité, quelque richesse, est important – et j'oserai ajouter : est bon. En ce sens, en ce sens seulement, l'influence du cinéma ne me saurait paraître que désirable. Qu'une telle transmutation en soit l'effet et si minime sera-t-elle, il est impossible, j'en conviens, que nos œuvres ne l'accusent – et je dirai même : ne l'accusent surtout. Mais nous ne l'aurons pas voulu ; tout est là. » André Desson, « Qualité du cinéma », p. 153-154.

⁶² André Desson, « Qualité du cinéma », p. 151. Pour faire bonne mesure, André Desson ajoute toutefois : « Mais il s'agit (grossièrement) d'art nouveau, non de littérature. Et, si l'on peut, à ce propos, parler d'influence, c'est de la littérature sur le cinéma, non l'inverse » (p. 151).

*L'hybridité générique***« Scénarios » et « poèmes cinématographiques » : un cinéma écrit ?**

Certes, l'étiquette générique « Scénarios » choisie en titre du numéro 12 des *Cahiers du mois* suggère une écriture tournée vers le cinéma, un travail transitoire en vue de la réalisation filmique. Mais elle ne dit rien de la dimension poétique des textes, ni des intentions de leurs auteurs, dont certains écrivent surtout « pour être lus » comme l'affirme Benjamin Fondane quelques années après, « le véritable scénario étant par nature très malaisé à lire⁶³ ». Dans le numéro 12 des *Cahiers du mois*, les « scénarios » en question sont des textes d'André Berge et François Berge, les directeurs de la revue, de Maurice Betz, le rédacteur en chef, de l'écrivain et marchand d'art Jacques Bonjean, un scénario à quatre mains d'André Desson et André Harlaire, et un texte de Robert Desnos, « Minuit à quatorze heures : essai de merveilleux moderne ». Ce dernier, comme d'autres « scénarios » publiés par la suite par Desnos⁶⁴, ou comme les « ciné-poèmes » de Benjamin Fondane, qualifiés par leur auteur de « scenarii intournables⁶⁵ », se présente sous une forme intermédiaire entre poème et découpage cinématographique : une série de versets, numérotés comme les plans d'un découpage, décrivant de façon elliptique des scènes, un détail, une brève réplique, un geste, recourant occasionnellement au vocabulaire technique du cinéma (« Vue de la campagne », « une carriole avec de grandes roues (en premier plan) »), mentionnant le cas échéant la répétition de plans (« 81. Comme 58 ») et la musique d'accompagnement (« Pas de la musique artistique, de la musique de cinéma »). Les phrases sont concises, parfois réduites à un nom, mais le texte est entièrement conduit par un double principe d'analogie et de répétition : figures rondes et cercles saturent les versets, jusqu'à ce qu'une boule dévorante fasse disparaître les protagonistes ; les assonances surdéterminent le texte comme dans les séries « tombe /

⁶³ Voir la préface de Benjamin Fondane à la publication de ses *Trois scenarii. Ciné-poèmes de Benjamin Fondane* [1928] dans *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, textes réunis par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Verdier, 2007, p. 26.

⁶⁴ Voir Robert Desnos, *Cinéma*, textes réunis et présentés par André Tchernia, Paris, Gallimard, NRF, 1966.

⁶⁵ « Ouvrons donc L'ÈRE DES SCENARII INTOURNABLES. Un peu de l'étonnante beauté des fœtus s'y trouvera. » Voir la préface aux trois scenarii « Paupières mûres », « Barre fixe » et « Mtasipol » de Benjamin Fondane, *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, *op. cit.*, p. 26.

rond [mais aussi ronde, ronds, rondes] / pont / explications / plafond / séparation / bouton / apparition / fond... » et « amant [amants] / dormant / couchant / torrent ... ».

Quelques mois plus tard, le numéro 16/17 des *Cahiers du mois* donne quant à lui, en guise de réponse à l'enquête sur « Les lettres la pensée moderne et le cinéma », une série de cinq poèmes en prose de Philippe Soupault, que l'auteur appelle des « poèmes cinématographiques ». Il les présente comme une réponse, écrite quelques années auparavant, à une production cinématographique décevante, comme un rêve de cinéma au moins autant que comme un cinéma qui donne l'impression d'un rêve :

Il y a quelques années déjà j'allais quotidiennement au cinéma. Si j'excepte les films comiques, je puis dire que tout ce que l'on projetait à cette époque était complètement idiot. Mon espoir demeurait vif. Au-delà de l'écran, je voyais tout un grand domaine. C'est à ce moment que j'écrivis les quelques poèmes cinématographiques que l'on va lire. Je voulais, grâce au film, donner une impression, ni nette ni précise, mais semblable à un rêve⁶⁶.

Voici le dernier de ces cinq poèmes :

Regret

Assis dans un rocking-chair je fume lentement. J'aperçois en face de moi un planisphère où sont tracées les lignes de navigation desservies par les compagnies internationales. Je sors et j'achète un journal.

Je m'assois sur un banc dans la rue. Unes à unes les choses qui m'entourent disparaissent. D'abord la pissotière, puis le réverbère, les voitures, l'arbre proche et quand je me lève le banc.

J'arrive sur les quais d'un port et je m'embarque sur un canot automobile qui me conduit à bord d'un transatlantique. Immédiatement après mon arrivée on lève l'ancre.

Le paquebot entre dans un port et des nègres nombreux viennent chercher les bagages. Je franchis le seuil d'un hôtel et je pénètre dans le hall ; j'y retrouve un rocking-chair et je m'y assois aussitôt en fumant lentement⁶⁷.

Le texte est marqué par plusieurs procédés cinématographiques. La disparition des objets est un emprunt direct à la technique de l'escamotage visible dans les montages de Méliès, ou plus récemment dans la fin du film de René Clair, *Entracte*, réalisé en 1924 à partir de quelques lignes scénaristiques de Francis Picabia, mis en musique par Erik Satie et présenté lors de l'entracte d'un spectacle des *Ballets russes*, du

⁶⁶ Philippe Soupault, contribution sans titre et avant-texte à cinq poèmes, p. 179.

⁶⁷ Philippe Soupault, « Regret », p. 182.

même Picabia. À la fin du film, le cercueil, tombé du corbillard, s'arrête enfin et le mort, un prestidigitateur, en sort, faisant disparaître un à un tous ceux qui l'entouraient jusqu'à lui-même, la baguette du prestidigitateur devenant à l'écran le symbole des opérations effectuées lors du montage.

Mais le film de René Clair est une immense déambulation, emportée par une liberté trépidante, aérienne, à travers toits, rues, montagnes russes et campagne ; le magicien, double du cinéaste, sort de son cercueil, vainc la mort, reconfigure le monde et à l'ultime fin l'écran déchiré se reforme, laissant les protagonistes faire effraction, disparaître après une ultime surprise. Alors que dans les poèmes cinématographiques de Soupault, dans « Regret » et plusieurs autres, l'espace se referme sur le sujet, assimilable au moins partiellement au poète, condamné à l'immobilité dans des attitudes et des lieux (bar, fauteuil) volontiers associés à « l'homme de lettres ».

C'est pourquoi, tout en manifestant une soif de mobilité, et un désir de cinématographie, ce type d'expérimentation me semble aussi traduire une frustration face au rêve cinématographique inaccessible. L'échec de la mobilité n'est toutefois pas ratage poétique car la désinvolture des rimes internes, incongrues au regard du prosaïsme et de la technicité du lexique, apporte une légèreté, une ironie savoureuse au poème. C'est là que le concept d'art *adjacent* au cinéma selon André Desson me semble utile : ces poèmes cinématographiques non réalisés, rêvant peut-être de l'être tout en admettant la possibilité qu'ils ne le soient pas, engagent le lecteur à projeter une forme de film mental silencieux, tout en faisant sonner le poème, à se situer dans une zone inconfortable entre projection mentale et articulation verbale⁶⁸.

⁶⁸ Dans sa préface à ses scénarii ou ciné-poèmes, évoquant les « allusions lointaines à la réalisation cinématographique » qu'ils contiennent (changements d'échelle de plan, mouvements de l'objectif, effets de surimpression...), Benjamin Fondane affirme : « Le découpage ainsi que les quelques indications techniques données dans le texte de ces trois ciné-poèmes ne sauraient être pris que pour des allusions lointaines à la réalisation cinématographique ; ils ont uniquement été destinés à collaborer à la création d'un état provisoire de l'esprit que la mémoire consume avec l'acte de lire ». *Écrits sur le cinéma, op. cit.*, p. 26. Cette contribution à « un état provisoire de l'esprit » est probablement le propre de cet « art adjacent au cinéma », pour reprendre l'expression d'André Desson, offrant une expérience de lecture hybride, entre lecture de poème et projection d'un film mental.

Critique et théorie cinématographique ou poème en prose

Il arrive que la poésie ne soit pas là où on l'attend. Curieusement peut-être, aussi bien sous la plume de cinéastes ou de poètes, les textes de théorie et de critique cinématographique sont parfois de purs joyaux lyriques. J'ai eu l'occasion de montrer ailleurs comment les textes de Louis Delluc dans *Charlot* (1921) renouvellent le poème en prose⁶⁹. On pourrait aussi évoquer les articles de Desnos, y compris les plus théoriques⁷⁰, et les pages qu'Henry (sic) Michaux a consacrées à Charlot (dans la revue belge *Le Disque vert*, 1924) ont manifestement été la matrice de *Plume*⁷¹. J'aimerais donner un bref aperçu de cette opération de renouvellement du poème en prose au sein des *Cahiers du mois* avec la fin de l'article de René Clair, « Rythme » :

Pour moi je saurais me résigner facilement à n'admettre aujourd'hui dans le monde des images ni règle ni logique. La merveilleuse barbarie de cet art me charme. Enfin, voici des terres vierges. Il ne me déplaît pas d'ignorer les lois de ce monde naissant que n'accable aucun esclavage de pesanteur. J'éprouve à la vue de ces images un plaisir qui n'est pas souvent celui que l'on voulait éveiller en moi, une sensation de liberté musicale.

Galope, cavalière. Que les horizons soulevés se renversent et que l'abîme entr'ouvre ses pétales afin de t'accueillir en son cœur adouci. Deviens statue, maison, jeune chien, sac d'or, rivière roulant des chênes. Je ne sais plus t'isoler au milieu de ton royaume, ô chasserresse.

Les phrases ne pourraient longtemps porter l'illogisme en leur sein sans travailler à leur propre mort. Mais cette suite d'images à laquelle aucun sens absolu ne s'attache et que ne lient pas les vieilles ficelles de la pensée, pourquoi m'embarrasserait-elle d'une logique ?

Blonde, vous levez la tête et votre chevelure arrondie dévoile votre visage. Ce regard, ce geste vers la porte supposée, je puis leur donner un

⁶⁹ Sandrine Montin, « Le poème en prose face au cinéma : le cas du *Charlot* de Louis Delluc », dans *Migrations des genres et des formes littéraires et artistiques*, actes du XLI^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Université Toulouse Jean-Jaurès, 2017, SFLGC, bibliothèque comparatiste, publié le 01/07/2019. [En ligne]. URL : <https://sflgc.org/acte/montin-sandrine-le-poeme-en-prose-face-au-cinema-le-cas-du-charlot-de-louis-delluc/>

⁷⁰ Voir par exemple Robert Desnos, « Cinéma frénétique et cinéma académique » [*Le Soir*, 5 mars 1927], *Cinéma*, textes réunis et présentés par André Tchernia, Gallimard, NRF, 1966 p. 156-158.

⁷¹ Voir aussi Christophe Wall-Romana, « Une source du verset moderne : le cinéma muet », *Études littéraires*, volume 40, numéro 1, hiver 2009, p. 121-136. L'auteur y étudie l'importance des intertitres de cinéma dans l'invention des versets des « scénarios » ou « ciné-poèmes » des années 20, et consacre une analyse à la « photogénie littéraire » de Jean Epstein.

sens de mon choix. Si les mots vous donnaient la vie, il me serait impossible de vous soustraire à leur étroit pouvoir ; vous seriez leur esclave. Soyez ma maîtresse, image.

Vous êtes à moi, chère illusion d'optique. À moi, cet univers recréé dont j'oriente à mon gré les aspects complaisants⁷².

On trouve rassemblées ici plusieurs des problématiques que nous avons rencontrées : le devenir dans lequel les formes en mouvement sont emportées, et l'importance de la nature au sein de laquelle la figure humaine est prise. René Clair insiste aussi sur l'ambiguïté des images, qui est selon Roman Jakobson « une propriété intrinsèque [...] de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corolaire obligé de la poésie⁷³ », et sur la liberté interprétative qui découle de cette poésie muette. Il est curieux de noter que cet aspect, ponctuellement mentionné dans les contributions de ce numéro des *Cahiers du mois*⁷⁴, devient un aspect récurrent de la valorisation du muet par rapport au parlant, après le tournant de 1927.⁷⁵

⁷² René Clair, « Rythme », p. 15-16.

⁷³ « L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corolaire obligé de la poésie » : Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 238-239.

⁷⁴ Pour André Beucler comme pour quelques autres, les sous-titres amoindrissent les beautés du film muet : « [Les films de Charlot] seraient complètement des poèmes s'il n'y avait d'étranges organisations avides de mettre des sous-titres à ce qui est innovation perpétuelle, trouvaille photographique, chance d'attitude ou de mouvement. Du moment que ces textes sont ajoutés après-coup, c'est qu'ils sont inutiles » (André Beucler, « Le poème cinématographique », p. 134). La contribution de Lionel Landry, « La formation de la sensibilité : le rôle du "sujet" », va ponctuellement dans ce sens. Après avoir considéré les explications « au moyen de mots » des sous-titres comme « un médiocre don », « un aliment empoisonné », Landry note que le film laisse le choix de l'interprétation aux spectateurs : « quant à laisser au public le choix entre plusieurs explications psychologiques d'un geste donné, c'est une faculté que roman et théâtre ont déjà utilisée ; à l'écran c'est une obligation dont on ne peut souvent se délier qu'en ayant recours au texte » (p. 37 et 39). Toutefois, il n'en fait pas un facteur de poésie comme le fera par exemple Alexandre Arnoux dans *Du Muet au parlant : souvenirs d'un témoin*, La Nouvelle Édition, 1946.

⁷⁵ Ainsi quelques années plus tard, Benjamin Fondane trouve des images très comparables dans « Du muet au parlant. Grandeur et décadence du cinéma », paru dans la revue *Bijur* en 1930 : « Que fut la vie du film muet sinon l'un des plus merveilleux malentendus que l'histoire ait jamais connus » ? Contrairement au consternant film parlant qui explicite le sens des images, le film muet a accepté, par « un ou plusieurs malentendus dont le cinéma a su habilement tirer parti », « d'être pris par chacun dans le sens de l'idée qu'il s'en faisait et autorisant une multiplicité d'images de soi ». Benjamin Fondane, « Du muet au parlant. Grandeur et décadence du cinéma », [*Bijur* n° 5, 30 avril 1930], *Écrits pour le cinéma*, textes réunis et présentés

Mais surtout, le texte est mû par un lyrisme, motivé par le souvenir d'un film, de même que les poèmes en prose du XIX^e siècle sont inspirés par des toiles de maître ou des gravures⁷⁶. Il partage avec ces derniers un air à la fois contemporain et médiéval, marqué par un double registre lexical et la coexistence du réalisme et du merveilleux : d'un côté les termes techniques « pesanteur », « optique », « lois », « logique », de l'autre « merveilleuse », « charme », « abîme », « royaume », chasseresse ». Le passage incessant de la figure incarnée, et même charnelle et désirable à l'abstraction et inversement est aussi un trait frappant de ce texte hybride, tout à la fois théorie cinématographique, déclaration d'amour au cinéma, et poème en prose. Avec le texte de Delluc, *Charlot*, il partage aussi une stratégie énonciative complexe, cette façon de s'adresser directement au personnage du film qui est aussi une allégorie de l'image cinématographique, comme si le réalisateur-théoricien-spectateur-poète René Clair, en écrivant *à côté*, ou *en face* du cinéma, écrivait aussi *à destination*, non seulement de l'industrie du cinéma et de ses artistes mais aussi des créatures de film, des cinéphiles et des lecteurs de poésie, dans un espace réel et fantasmatique, démultiplié par la reproduction de la bande filmique et des exemplaires de la page de revue.

Conclusion

Il est fascinant de constater à la fois l'inventivité conceptuelle et la puissance d'évocation, l'expérimentation poétique dont font preuve cinéastes, artistes et poètes dans les années 20, et dont ce numéro 16/17 des *Cahiers du mois* rend compte. La poésie du cinéma, pour les cinéastes et poètes cinéphiles de 1925, est à prendre au sens propre : le cinéma crée un monde. Le cône lumineux du projecteur double le souffle du Créateur, l'image en mouvement rejoue le geste de genèse du Verbe, la pellicule dont les signes sont projetés par la lumière est « ce dieu souple qui joue et rejoue sans cesse avec le matériel obscur de notre monde » comme dit André Beucler. Par ce « regard du verre », par ses capacités d'analyse, par sa maîtrise de l'espace et du temps, le cinéma crée un

par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Verdier poche, 2007, p. 79-80.

⁷⁶ *Gaspard de la nuit*, sous-titré *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* avait été inspiré à leur auteur par des tableaux, de même que les *Petits Poèmes en prose* auraient semble-t-il été largement inspirés à la fois par le recueil d'Aloysius Bertrand et par un projet de collaboration avec le graveur Charles Meryon, et de même que les *Illuminations* de Rimbaud devraient leur titre, selon Verlaine, à l'art de la gravure.

nouveau monde, où plantes, fleuves, objets sont les acteurs d'un nouveau drame, où le gros plan, le ralenti, l'accélééré, l'inversion du sens de défilement des images mettent totalement en question notre pensée du monde : le cinéma est bien, au sens étymologique, poète, faiseur, chavirant notre philosophie, nous dotant d'une nouvelle imagination « ciné mentale ». Bien que les poètes aient tendance à nier l'influence directe du cinéma sur la littérature, dans un contexte favorable à la notion d'art pur, il est évident que nombreux sont ceux qui écrivent à côté, en face ou à destination du cinéma et l'on peut parler avec André Desson d'un « cinéma écrit », d'un « art adjacent au cinéma ». Enfin la critique et la théorie cinématographique, sous la plume de Delluc, Epstein, Desnos, Clair, dont on ne sait plus toujours s'ils sont d'abord poètes ou cinéastes, renouvellent le genre du poème en prose. L'hésitation terminologique sur le mot de « poème cinématographique » qui dans les pages de la revue désigne tantôt un texte, tantôt un film, est l'un des symptômes d'une hybridité générique qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui, et dont les « cinépoèmes » de Pierre Alferi sont, comme nous le verrons, une manifestation éclatante.

*

Biblio-filmographie

Corpus primaire

APOLLINAIRE Guillaume, *L'Esprit nouveau et les poètes, Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

ARNOUX Alexandre, *Du Muet au parlant : souvenirs d'un témoin*, La Nouvelle Édition, 1946.

Les Cahiers du mois n° 12, Éditions Émile-Paul Frères, janvier 1925.

Les Cahiers du mois n° 16/17, Éditions Émile-Paul Frères, septembre-octobre 1925.

CENDRARS Blaise, « L'AC du cinéma » [1919 / 1926], *Tout autour d'aujourd'hui* vol. 3, *Hollywood. La Mecque du cinéma*, suivi de *L'ABC du cinéma* et de *Une nuit dans la forêt*, Paris, Denoël, 2001.

- CHKLOVSKI Victor, *Résurrection du mot*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, éditions Gérard Lebovici, 1985
- CLAIR René et PICABIA Francis, *Entracte* [1924], *Dada Cinéma*, Re :Voir Vidéo et Éditions du Centre Pompidou, 2005.
- DESNOS Robert, *Cinéma*, textes réunis et présentés par André Tchernia, Paris, Gallimard, NRF, 1966.
- DELLUC Louis, *Charlot* [1921], Éditions d'aujourd'hui, 1978.
- DELLUC Louis, « D'Oreste à Rio Jim », *Cinéa* n° 31, 9 décembre 1921.
- EPSTEIN Jean, « Le cinéma du Diable », *Écrits pour le cinéma, Écrits sur le cinéma*, Paris, Éditions Seghers, « Cinémaclub », 1974.
- EPSTEIN Jean, *Le Tempestaire* [1947], *Poèmes bretons*, Potemkine Films, Agnès B. DVD, La Cinémathèque française, 2014.
- FONDANE Benjamin, *Écrits pour le cinéma*, textes réunis et présentés par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Verdier poche, 2007.

Corpus secondaire

- JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- MONTIN Sandrine, « Le poème en prose face au cinéma : le cas du *Charlot* de Louis Delluc », dans *Migrations des genres et des formes littéraires et artistiques*, SFLGC, bibliothèque comparatiste, publié le 01/07/2019. [En ligne]. URL : <https://sflgc.org/acte/montin-sandrine-le-poeme-en-prose-face-au-cinema-le-cas-du-charlot-de-louis-delluc/>
- PLASSERAUD Emmanuel, « L'art unanimiste », *L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Presses universitaires du Septentrion, 2011.
- WALL-ROMANA Christophe, « Une source du verset moderne : le cinéma muet », *Études littéraires*, volume 40, numéro 1, hiver 2009, p. 121-136.