



- Nadja Cohen

Les poètes et le cinéma autour de 1920

Deux attitudes opposées face au nouveau *medium*

(Soupault et Aragon)

Cette communication se propose d'étudier deux tendances opposées des écrits de poètes surréalistes sur le cinéma, qui nous semblent emblématiques de l'ambiguïté des rapports que ces derniers, dans leur ensemble, entretiennent avec le septième art. Pour cela, nous examinerons deux cas radicalement différents et révélateurs de partis pris critiques récurrents à l'époque : d'un côté, le déni du *medium* tel qu'il se manifeste chez Soupault et, à l'opposé, la recherche de sa spécificité, à l'œuvre chez un poète comme Aragon. Au-delà de la conception du cinéma qu'ils trahissent, ces choix critiques présentent un intérêt d'histoire littéraire pour appréhender le discours surréaliste sur l'art et les lignes de faille au sein du groupe.

Nous étudierons d'abord l'écriture des « billets-poèmes » (parus dans *Littérature* en 1919-1920) très librement inspirés à Philippe Soupault par la vision de certains films, démarche s'inscrivant dans le rêve de « critique synthétique » qui anime alors nombre d'auteurs, privilégiant la subjectivité du récepteur et sa liberté créatrice sur la démarche analytique du critique. L'étude de deux essais d'Aragon écrits avant son adhésion au mouvement surréaliste : « Du décor » et « Du sujet », parus respectivement en septembre 1918 et en janvier 1919, nous permettra ensuite de présenter un autre type de démarche critique visant à rechercher à tâtons la spécificité du *medium* cinématographique en insistant sur le primat du visuel, sur l'image-mouvement et sur la puissance émotionnelle du gros plan.

I. Les billets-poèmes de Soupault : un essai de critique synthétique

Le primat du spectateur chez Soupault

A un discours analytique sur le cinéma, la revue *Littérature*, fondée en mars 1919 par les futurs surréalistes, substitue la démarche subjective des petits « billets-poèmes » de Soupault. Certains seront intégrés en 1924 dans l'article de ce dernier, intitulé « Le cinéma USA », dans lequel le poète choisit d'égrener ses souvenirs de spectateur, en présentant de la façon suivante les différents films qui l'ont marqué : « J'ai gardé de ces films des souvenirs qui sont pour moi, encore aujourd'hui, de sympathiques bibelots. Pour mon plaisir, je me suis souvenu successivement de... ». Les billets-poèmes qui suivent sont de courts textes narratifs, présentant des affinités avec les textes automatiques. Constitués le plus souvent de phrases brèves, ils mêlent à une narration au présent des bribes de dialogues, de proverbes poétiques inventés pour l'occasion et des allusions à l'entourage du poète. Le film *A l'abri des lois*¹ est ainsi évoqué par ces quelques lignes :

¹ *A l'abri des lois* (*Within the law*) fut présenté en France en 1920 mais ce film de la Vitagraph date en fait de 1917. Réalisé par William P.S. Earle, ce « grand drame de la vie réelle en deux épisodes et quatre parties », interprété par Alice Joyce et Harry Morey, laissa à Soupault le souvenir d'une histoire de gangsters dans laquelle l'héroïne jouait un rôle important, qu'il compara plus tard à celui de Bonnie Parker.

*AL'ABRI DES LOIS*²

Les yeux des folles et leur ivresse ressemblent à des papillons.
Cette femme qui boit ne connaît que la fumée légère de ses désirs. J'aime ces grincements de dents, ces rages pâles et cette brusque colère.
Un gentleman correct vous apporte des roses. Déchirez-les avec vos deux mains blanches, ma folle chérie, et jetez-les au panier. Vous allez tuer quelqu'un et vous hésitez. Ouvrez vos yeux immenses puisque votre main ne tremble pas.
Ce film est ridicule et sentimental.
Pourquoi cette folle est-elle si belle ? Nous irons revoir « A l'abri des lois », n'est-ce pas, André Breton ?

Certes, en 1920, le discours sur le cinéma n'en est qu'à ses balbutiements. Les outils d'analyse n'ont pas été forgés et la grammaire du cinéma elle-même est en cours d'élaboration. Cependant, le texte de Soupault tourne manifestement le dos, et comme par principe, à toute forme de discours critique. Il ne prend pas même la peine de résumer le canevas du film ou d'en énumérer les particularités, fût-ce sous une forme sommaire. Le jeu des acteurs, la mise en scène n'ont pas non plus droit de cité ici. A dire vrai, avant la septième ligne (« ce film est ridicule et sentimental »), rien, hormis le paratexte, ne permet de deviner de quoi il s'agit. De fait, ce n'est pas tant du film de la Vitagraph qu'il est ici question que de la trace mnésique qu'il a laissée dans le cerveau du jeune poète. Les souvenirs étant par nature composites, Soupault accueille un bric-à-brac mental et se livre à un exercice de mémoire automatique pour le faire surgir. Comment s'en étonner si l'on songe que les films sont pour lui de « sympathiques bibelots », prétextes à un exercice de plume et d'introspection poétique ? Ces « bibelots » vont donc être rapidement « abolis » (difficile de résister à l'appel d'un mot si mallarméen) au profit d'un faisceau de souvenirs, de pensées ou de dialogues librement appelés par la réminiscence du film.

Si la première phrase est probablement inspirée à Soupault par le personnage féminin du film, on ne peut toutefois en être sûr. Le texte s'ouvre en effet sur un énoncé gnominique sans rapport immédiat avec le film : « Les yeux des folles et leur ivresse ressemblent à des papillons ». La comparaison entre des yeux de femme, agrandis par la folie, et des papillons s'établit en effet à l'aide de l'article défini à valeur généralisante et du présent omnitemporel. L'étrangeté de l'image ne réside

² Initialement paru dans *Littérature*, n° 12, février 1920, p. 29.

sans doute pas dans le comparant mais dans le comparé, car si l'on peut aisément concevoir que les yeux outrageusement maquillés des actrices du muet évoquent deux papillons, on peut en revanche s'étonner du terme abstrait auquel ils sont syntaxiquement coordonnés : « les yeux des folles *et leur ivresse* ». Ce ne sont pas d'une part les yeux des folles et d'autre part leur ivresse (terme abstrait) qui ressemblent à des papillons mais vraisemblablement les yeux des folles quand elles sont ivres, en proie à l'hystérie, ces yeux écarquillés aux pupilles dilatées qui rappellent les « yeux qui fascinent » de Musidora. L'étrangeté de la phrase provient de ce chassé-croisé syntaxique, que la rhétorique appelle joliment une hypallage. Les textes automatiques contiennent de nombreux énoncés de ce type, sortes de maximes poétiques que leur étrangeté prive de la valeur généralisante propre à cette forme brève.

La deuxième phrase reprend plus explicitement le thème de l'ivresse en désignant cette fois une femme en particulier : « cette femme qui boit », dont le déterminant suppose qu'elle a été identifiée en amont dans le texte. A moins que le démonstratif n'ait ici une valeur déictique, servant à désigner la femme présente à l'écran, que le locuteur n'a qu'à montrer du doigt pour l'identifier. Il crée ainsi un effet de présence indéniable. A « l'alcool », le texte associe ensuite rapidement la « cigarette », attributs indispensables de la femme de mauvaise vie, mais, comme dans la première phrase du texte, le tabac n'est évoqué que de manière indirecte par une nouvelle métaphore : « la fumée légère de ses désirs ». En quelques touches est ainsi esquissée la silhouette embrumée de la femme fatale qui occupe le devant de la scène et hypnotise le spectateur de ses yeux agrandis par la démence.

Son attitude est ensuite dépeinte en trois traits, à l'occasion de l'expression d'un goût personnel à la subjectivité assumée : « J'aime ces grincements de dents, ces rages pâles et cette brusque colère ». On sent à nouveau pointer l'hystérie qui modèle la physiologie et la gestuelle du personnage féminin, pâle de rage ou, pour reprendre les mots de Soupault, décidément friand d'hypallages (et empruntant ici un trait de l'écriture artiste), aux « rages pâles » et à la nervosité malade.

Dans le paragraphe suivant, le poète dépeint une petite scène en s'adressant directement à l'héroïne, comme un réalisateur dirigerait le jeu de son actrice : « un gentleman correct *vous* apporte des roses. *Déchirez-les* avec vos deux mains blanches, *ma folle chérie*, et jetez-les au panier ». Le pronom « vous », l'impératif et l'apostrophe

familière témoignent de cette communication passionnelle qui unit spontanément les spectateurs aux personnages de l'écran, comme dans l'idéal de Desnos qui rêvait de trouver des traces de baisers ou des coups de poignard sur l'écran à la fin de la projection³. Mais, à cette adhésion au spectacle représenté, la formulation de Soupault ajoute une réminiscence littéraire, probablement volontaire, qui surgit comme par effraction dans le discours du poète : « déchirez-les avec vos deux mains blanches » est en effet démarqué d'un célèbre vers de Verlaine :

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux⁴.

Une seule différence, mais de taille, entre le vers de Verlaine et sa transformation : la négation que supprime Soupault. Il donne ainsi congé au rituel d'allégeance courtois par lequel l'auteur des *Romances sans paroles* invitait sa dame, cruelle, à recevoir avec bienveillance ses offrandes. Au contraire, ici, le spectateur invite sa « folle chérie » à la cruauté, le cinéma étant le lieu de l'excès et de l'énergie (créatrice ou destructrice). Que ferait cette femme moderne d'un « gentleman correct », elle qui est tout sauf convenable, qui tue plus volontiers qu'elle ne reçoit des hommages, elle dont « la main ne tremble pas » ? Au passage, il transforme l'alexandrin verlainien en décasyllabe blanc, vers moins pompeux, bien plus passe-partout dans un texte en prose, bien plus adapté, donc, à la modestie de son petit billet-poème.

Enfin, quoiqu'il qualifie ce film de « ridicule et sentimental », Soupault en a restitué l'atmosphère vibrante de nervosité et a fait preuve de son attachement pour le personnage féminin de cette fiction (« pourquoi cette folle est-elle si belle ? »). La phrase conclusive, qui s'adresse cette fois à André Breton, confirme, s'il en était besoin, le goût de Soupault pour ce film : « Nous irons revoir *A l'abri des lois*, n'est-ce pas, André Breton ? ». La référence biographique, insistante, se fait ici au détriment de la vraisemblance : il est en effet fort douteux que Soupault se soit jamais adressé

³ R. Desnos, « La morale du cinéma », *Paris Journal*, 13 mai 1923, repris dans *Les Rayons et les ombres*, Gallimard, « NRF », 1992, p. 31.

⁴ P. Verlaine, « Green », *Romances sans paroles*.

de la sorte à son ami. En l'apostrophant par son prénom (André) suivi de son nom (Breton), Soupault le désigne clairement à son lecteur et fait de son ami un personnage à part entière. En lui demandant timidement l'autorisation de retourner au cinéma (ou en l'invitant à l'y accompagner, selon la manière dont on perçoit cette requête), il rappelle aussi implicitement les réticences de ce dernier à l'égard du cinéma. Il choisit, en tout cas, de faire entrer un élément de contexte biographique dans sa « critique synthétique », témoignant du souci récurrent du groupe d'inscrire, au cœur de l'œuvre, les conditions de sa genèse, afin de montrer au lecteur « où nous en sommes ».

Pour évocateur qu'il soit de l'ambiance du film et de l'état d'esprit d'un spectateur singulier, le texte de Soupault consacré à *A l'abri des lois* tourne délibérément le dos à la critique analytique et opte pour une grande indifférence à l'égard du *medium* cinéma qui donne forme et sens au film. La citation de Verlaine, surgie de l'inconscient poétique de Soupault, qui vient lester le billet-poème d'un intertexte littéraire, n'est qu'un des symptômes d'un phénomène plus général.

Il propose bien plutôt une forme de « critique synthétique »⁵, pour reprendre une expression très prisée à l'époque dans le milieu surréaliste, qu'il n'est pas le seul à pratiquer.

La ligne anti-technique du surréalisme

La position de Soupault pourrait être rapprochée de celles de Desnos qui, dans un article intitulé « La morale du cinéma »⁶, fait de la critique « la plus médiocre

⁵ Il semble que l'expression ait d'abord été utilisée par Pierre Albert-Birot pour présenter les chroniques d'Aragon publiées dans *SIC* que leur auteur présente de la façon suivante : « Des espèces de poèmes en prose fort courts, à propos d'un livre qui venait de paraître, ce qui me permettait à la fois la désinvolture, ou bien aussi un certain éloge poétique de choses que je n'aurais peut-être pas pleinement approuvées si j'en avais écrit sur le ton à proprement parler critique » (*Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1968, pp. 33-34.) Une des premières du genre serait la « critique synthétique » consacrée par ce dernier aux *Calligrammes* d'Apollinaire, dans le numéro de novembre 1918 de la revue. Pour Breton, en revanche, c'est Alfred Jarry qui serait l'inventeur de ce genre nouveau : il écrit en effet que « *Faustroll* marque une date dans l'histoire de la critique. D'analytique, elle devient synthétique et s'élève à la hauteur d'un art » (A. Breton, « Alfred Jarry », dans *Les Pas perdus*, repris dans *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 225).

⁶ Art. cit.

expression de la littérature ». Dédaignant la logique argumentative, il choisit de donner libre cours à son humeur, d'exprimer ses sympathies et ses antipathies :

Je me suis toujours efforcé de ne pas faire de critique. En ce qui touche le cinéma, je me suis borné à émettre des désirs, à formuler mes répugnances [...]. Si mauvais que soit le scénario, si détestable la réalisation, il ne s'agit pas moins de héros de chair et d'os moins discutables que ceux de nos rêves.

A une analyse rationnelle des qualités d'une œuvre se substitue un idéal de « critique synthétique », lyrique et métaphorique, qui place la subjectivité du lecteur/spectateur au cœur du dispositif et tend à effacer la frontière entre écriture créatrice et écriture critique.

Il s'agit de trouver un langage nouveau, par des moyens spécifiquement poétiques, pour donner un équivalent du texte qui ne soit pas que sa réitération. Si « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie »⁷, comme le soutient Baudelaire, il pourrait bien en aller de même pour un film.

Bien sûr, la critique ne pourra que *tendre* vers cet idéal, qu'elle n'atteindra jamais, et pourtant lui seul pourrait la sauver de sa profonde vanité. Le caractère impossible, asymptotique, d'une telle entreprise, est révélateur du rapport ambigu qu'entretient également Breton avec la critique : soumise à tant de contraintes, elle en est réduite à l'alternative suivante : rester une utopie si elle veut s'y conformer, ou devenir un parfait repoussoir si elle les refuse. Peut-être la lecture inspirée que fait Nadja d'un poème de Jarry constitue-t-elle un exemple de critique synthétique, si l'on en juge par l'approbation exprimée par Breton :

Son attention se fixe sur un poème de Jarry qui y [dans *Les Pas perdus*] est cité :

Parmi les bruyères, pénit des menhirs...

Loin de la rebuter, ce poème, qu'elle lit une première fois assez vite, puis qu'elle examine de très près, semble vivement l'émouvoir. A la fin du second quatrain, ses yeux se mouillent et se remplissent de la vision d'une forêt. Elle voit le poète qui passe près de cette forêt, on dirait que de loin elle peut le suivre : « Non, il tourne autour de la forêt. Il ne peut pas entrer, il n'entre pas. » Puis elle le perd et revient au poème, un peu plus haut que le point où elle l'a laissé, interrogeant les mots qui

⁷ Ch. Baudelaire, « A quoi bon la critique ? », *Salon de 1846, Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 418.

N. Cohen, « Les poètes et le cinéma autour de 1920
Deux attitudes opposées face au nouveau *medium* (Soupault et Aragon) »

la surprennent le plus, donnant à chacun le signe d'intelligence, d'assentiment exact qu'il réclame.

Chasse de leur acier la martre et l'hermine.

« De leur acier ? La martre... et l'hermine. Oui, je vois : les gîtes coupants, les rivières froides : De leur acier. » Un peu plus bas :

En mangeant le bruit des hannetons, C'havann

(Avec effroi, fermant le livre) : « Oh ! ceci, c'est la mort ! »⁸

Bon exemple de lecture vécue et d'interprétation subjective (jusqu'à la folie !). Nadja fait ici figure de visionnaire, suscitant l'approbation et l'admiration du narrateur car sa lecture lui semble non seulement suggestive mais juste, comme en témoigne ce commentaire : « donnant à chacun le signe d'intelligence, d'assentiment exact qu'il réclame ». N'est-ce pas justement l'idéal de Breton que celui d'une critique *réclamée* par le texte ?

Pour problématique qu'il soit, le concept de « critique synthétique » sert d'idéal régulateur aux poètes de l'époque et l'on est tenté d'y rattacher certains poèmes portant sur des films. Exclusivement centrés sur les impressions du spectateur-poète, ces écrits ne visent pas à éclairer les films, encore moins à étudier le *medium* cinéma, et tendent même parfois à en nier la singularité. En cela, les billets-poèmes de Soupault révèlent une certaine *doxa* surréaliste qui définit la poésie et l'art sur un mode existentiel (et surtout pas technique) et se donne pour objectif l'élucidation du moi dans ses rapports au monde. Ainsi s'explique aussi la dureté de certains critiques, comme Maurice Mourier⁹, envers Soupault dont le discours sur le cinéma et les réalisations en la matière (poèmes cinématographiques) sont jugés peu convaincants.

Si le déni du *medium* et le mythe d'une image a-technique sont donc entretenus par nombre de surréalistes, Aragon semble échapper à ce travers, en particulier dans deux textes de jeunesse sur lesquels nous allons maintenant nous pencher.

⁸ A. Breton, *Nadja*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 689.

⁹ M. Mourier, « Soupault et le cinéma, *c'eravamo tanto amati !* », *Europe*, n°769, mai 1993.

II. « Du décor » et « Du sujet » : esquisse d'une pensée du cinéma chez Aragon

Aragon aime le cinéma. Il le clame en des termes proches de ceux qu'utiliseront ses futurs amis surréalistes :

J'aime les films sans bêtise dans lesquels on se tue et on fait l'amour. J'aime les films où les gens sont beaux, avec une peau magnifique, vous savez, qu'on peut voir de près. J'aime les Mack Sennett comedies [...], les films de mon ami Delluc où il y a des gens qui se désirent pendant une heure jusqu'à ce que les spectateurs fassent claquer leurs sièges. J'aime les films où il y a du sang. J'aime les films où il n'y a pas de morale, où le vice n'est pas puni, [...] où il n'y a pas de philosophie ni de poésie. La poésie ne se cherche pas, elle se trouve...¹⁰

Il les rejoint ici sur plusieurs points : la préférence donnée au cinéma populaire sur le film d'art et le film expérimental qui « cherche[nt] » la poésie sans la trouver, l'adhésion passionnelle du spectateur et sa subjectivité assumée qui se traduit par l'anaphore « j'aime », et le vœu de voir jaillir une poésie involontaire des films visionnés. S'il partage avec ses amis surréalistes l'ensemble de ces partis pris, il s'en distingue néanmoins par de plus hautes ambitions théoriques et par la richesse de son approche, à la fois anthropologique et esthétique, du phénomène cinématographique.

Le cinéma, territoire d'élection de l'homme « moderne »

Les films d'action (westerns et policiers) et les films burlesques, qui constituent l'essentiel de la filmothèque d'Aragon, ont en commun une « action nourrie, continue, qui tient du réflexe »¹¹ et laisse le spectateur haletant. Le principe même du défilement rapide des images auquel le cinéma soumet le public est en parfait accord avec la vie des citadins de l'époque, elle-même marquée par la vitesse des nouveaux moyens de transport et de communication. Ces bouleversements agissent en profondeur sur l'appareil perceptif, ce que soulignera à nouveau Aragon dans *Le Paysan de Paris* : « [Les effets de la vitesse] modifient à tel point celui qui les

¹⁰ Enquête réalisée en 1923, reprise dans René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 39.

¹¹ « Du sujet », *op. cit.*

éprouve qu'on peut à peine dire [...] qu'il est le même qui vivait dans la lenteur »¹². Transformé par la vitesse, l'homme l'est aussi par la multiplication des machines qui l'entourent et le remplacent progressivement, ainsi :

La découverte de la mécanique et de ses lois, hante [Charlot] à tel point, que par une inversion de valeurs, tout objet inanimé lui devient un être vivant, toute personne humaine un mannequin dont il faut chercher la manivelle¹³.

Le héros de cinéma est bien cet individu, transformé par la machine et la vitesse, dont l'être tout entier est désormais dans le *faire*. Ainsi Aragon fait-il dire à son double, Anicet : « Pearl White n'agit pas pour obéir à sa conscience, mais par sport, par hygiène : elle agit pour agir. [...] Voilà bien le spectacle qui convient à ce siècle. »¹⁴

Ces considérations anthropologiques s'articulent chez Aragon à sa volonté de cerner les spécificités de l'esthétique cinématographique.

Un art de l'image-mouvement : le tout-image et l'antipsychologisme

Un point essentiel pour Aragon est la nécessité absolue pour le cinéma de s'émanciper du théâtre et d'exploiter ses propres potentialités plastiques. Si le cinéma se contente d'être du théâtre filmé, il n'en sera jamais que la pâle copie car il ne saurait restituer l'émotion suscitée par la présence physique de l'acteur et, étant muet, il ne peut évidemment rivaliser avec le théâtre qui accorde une place centrale à la parole. Le jeu des acteurs de cinéma s'en ressent aussi : ils doivent impérativement se démarquer de celui des comédiens de théâtre, sans quoi ils se condamnent eux-mêmes à gesticuler et à articuler dans le vide des paroles inaudibles, parfois transcrites avec l'expédient des cartons qui réintroduisent du texte, faute d'avoir pu tout exprimer par l'image. Ce constat a également une incidence sur le genre de sujets à adopter par les cinéastes. Les parties dialoguées étant le point faible du cinéma muet, il convient de privilégier l'action pure qui peut s'exprimer par des procédés

¹² *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p. 146.

¹³ « Du décor », *Le Film*, septembre 1918, repris dans A. et O. Virmaux *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976, p. 110.

¹⁴ *Anicet ou le Panorama*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 137.

exclusivement plastiques et détermine aussi un nouveau type de personnage, comme l'explique Aragon :

Les qualités requises du sujet écartent de l'écran tous les prototypes faibles, hésitants, qui discutent sans cesse pour ne jamais agir et qui, par suite, ne pourraient passer à aucun degré pour cinématographiques [...] L'homme moderne seul est un héros de cinéma [...] c'est [lui] que notre sensibilité réclame, que notre esthétique exige¹⁵.

La représentation de l'homme moderne répondrait donc non seulement à la sensibilité d'une époque mais encore à des exigences esthétiques proprement cinématographiques. C'est pourquoi le cinéma ne doit chanter « que l'homme moderne et la vie moderne ». Charlot est l'exemple parfait de ce type de personnage ; ballotté par les événements, il « n'attend jamais le contrôle d'une impression pour réagir. Il s'ensuit que constamment [...] il est le jouet des apparences et que ses erreurs deviennent la source même de son comique ». Ce comique, né de la précipitation, de la vitesse, caractéristiques de l'esthétique cinématographique, est célébré à ce titre par Aragon.

Ce nouveau type de personnage de cinéma nécessite aussi un nouveau type de narration, faisant l'économie d'une psychologie de type romanesque. Pour autant, précise Aragon, la psychologie n'est pas absente du film, mais elle prend des formes différentes, purement visuelles puisque « un regard, un mouvement y justifie d'un état d'âme ». Il y a comme un behaviorisme du personnage de cinéma : faute d'accès à son intériorité, le spectateur perçoit ses actions comme autant de réponses à des *stimuli* extérieurs.

Le cinéma c'est le tout pour l'œil. Ainsi s'explique la formule lapidaire proposée par l'essayiste : « le cinéma, seule école du cinéma, méditez ce programme »¹⁶. Dans son souci d'opposer le cinéma au théâtre, et d'éviter que le premier ne soit inféodé au second, Aragon cherche quelques éléments propres à l'esthétique cinématographique et il en développe un en particulier sur lequel nous terminerons cette étude : le gros plan, qui lui permet de rejoindre la poésie, par des moyens purement visuels.

¹⁵ « Du sujet », *Le Film*, 22 janvier 1919, n° 149, *Chroniques I : 1918-1932*, édition établie par Bernard Leuilliot, Paris, Stock, 1998, pp. 40-41. *Ibid.* pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

¹⁶ « Du décor », *op. cit.*, pp. 109-110 pour cette citation et les suivantes, sauf mention contraire.

Se demandant pourquoi le cinéma est particulièrement apte à débusquer le merveilleux moderne, Aragon fait l'hypothèse que c'est par sa capacité à nous faire voir des objets banals que la fréquentation quotidienne nous a rendus invisibles. Cette faculté de déréaliser un objet à force de le fixer est le propre de l'enfant :

Les enfants, poètes sans être artistes, fixent parfois un objet jusqu'à ce que l'attention le grandisse, le grandisse tant qu'il occupe tout leur champ visuel, prend un aspect mystérieux et perd toute corrélation avec une fin quelconque.

Cette activité de transformation s'apparente au gros plan cinématographique. Le cinéma suppléerait à la perte de cette faculté chez l'adulte. « Du décor » loue les vertus de ce procédé qui fait occuper à l'objet « tout le champ visuel ». A la faveur d'un cadrage très serré qui soustrait l'objet à son environnement, réduit à un hypothétique hors-champ, le gros plan défigure l'objet, l'hallucine, lui confère une force émotionnelle inédite, suscitant la répulsion ou le plaisir d'une pulsion scopique assouvie. Cette « concentration émotive » inouïe permet de « magnif[ier] » le quotidien que, sans les artifices du cinéma, « notre faible esprit ne pouvait susciter à la vie supérieure de la poésie ».

Doter d'une valeur poétique ce qui n'en possédait pas encore, restreindre à volonté le champ objectif pour intensifier l'expression » : deux propriétés qui font du DECOR le cadre adéquat de la beauté moderne.

Autrement dit, Aragon articule le renouvellement des sujets et la spécificité d'une forme. Là encore, le cinéma est perçu dans la continuité des recherches plastiques puisque la célébration des « objets vraiment usuels », évoquée dans « Du décor », est rapprochée de la pratique du collage de Picasso ou de Braque. Aragon mentionne bien aussi quelques poètes parmi ces « courageux précurseurs » mais « seul le cinéma qui parle directement au peuple pouvait imposer ces sources nouvelles de splendeur humaine ». Notons que cette faculté hallucinatoire du gros plan cinématographique sera célébrée plus tard par un peintre et théoricien fameux, Fernand Léger, dans ses réflexions sur le cinéma, preuve s'il en était besoin de la pertinence d'Aragon.

Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien ? Je le vois qui se perd dans chaque homme qui avance dans sa propre vie comme dans un chemin de mieux en mieux pavé¹⁷.

Le cinéma, par sa capacité à faire voir le monde différemment dans sa lanterne magique, est un élément important du mode surréaliste d'être-au-monde. Il présente en cela d'importantes analogies avec la poésie à laquelle de nombreux poètes assignent la mission de donner à voir, de faire ressentir l'étrangeté des choses à la faveur de rapprochements troublants et de rencontres verbales improbables.

Mieux, ayant comme ressource exclusive l'image, le cinéma atteint directement le spectateur en court-circuitant le *logos* et ses pesanteurs réflexives. Cette grande force de persuasion de l'image, cette puissance émotive seraient-elles inégalables par l'écriture, comme semble le déplorer Aragon quand il plaint, non sans ironie, ce « pauvre poète qui cherche à lutter avec [s]es malheureuses images verbales »¹⁸. Le cinéma serait-il le désespoir du poète comme la photographie était « le désespoir du peintre »¹⁹ ? Quoiqu'admirateur fervent et consommateur de cinéma, Aragon ne va pas jusque là. Sa sensibilité aux arts visuels s'exprime par des moyens langagiers qui ne semblent jamais lui faire défaut.

Source nouvelle d'inspiration pour la poésie mais aussi *medium* reconnu et salué dans sa spécificité, art populaire mais appelé à devenir un art à part entière, le cinéma est tout cela pour Aragon car il est avant tout l'expression artistique la plus propre à son époque. Au rebours de Soupault, qui se désintéresse de la technique pour explorer poétiquement son expérience de spectateur, c'est en cherchant à définir la cinégénie qu'Aragon va rejoindre la poésie. La puissance de révélation et de dé-réalisation qu'offre le gros plan permet en effet au cinéaste de nous donner une vision neuve du monde, comparable à celle que le poète peut offrir des objets, même triviaux, auxquels il choisit de s'intéresser.

¹⁷ Préface du *Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸ *Anicet*, *op. cit.*, p. 200.

¹⁹ « Collages dans le roman et dans le film », dans *Les Collages*, Paris, Hermann, « Savoir », 2003, p. 119.