



- Paul Louis Rossi

## Les Mystères de la Chambre obscure

### I

#### Souvenirs

Il serait préférable, avant de commencer notre histoire, de vérifier la légitimité d'une relation entre la Poésie et le Cinématographe. Ce que nous ferons, mais en introduction j'ai pensé qu'il fallait, pour justifier cette liaison possible, introduire le plus grand doute. Disons que la littérature, la poésie, sont des formes du langage, mythique, chanté, parlé ou écrit. Si l'on emploie le montage des images dans le cinéma comme un possible véhicule langagier, il faut le comparer en son origine à une langue des muets, qui correspondent par des gestes codifiés. Je dois avouer ma préférence pour « Le Muet » du cinéma des origines, celui de Buster Keaton et de

Charlie Chaplin : la cabane en équilibre au bord du vide de *La Ruée vers l'or*, par exemple, dont je viens de revoir les images. Qu'en est-il exactement de notre question. Je pense que nous allons d'abord reprendre le fil du récit, avec le scénario, les avatars et les incidents du tournage, depuis le début.

Mystère de la Chambre obscure. Il n'est pas inutile de souligner ici l'analogie du cinématographe avec la consultation des voyantes, de Madame Parola : la tireuse des cartes et de Bonne aventure de la Place Saint-Pierre, à Nantes. Je veux dire que le spectacle de la *Càméra oscura*, salle plongée dans la ténèbre, est tout à fait comparable à l'hypnose, à la situation du rêveur, les yeux fermés dans sa nuit, qui cependant perçoit sous les paupières baissées des images en noir et blanc et souvent même en couleurs.

Je ne puis m'empêcher, afin d'introduire mon discours, de citer le film fétiche – pour moi – intitulé *Dreams that money can buy*, soit : *des rêves que l'argent peut acheter*, réalisé en 1946 sous la direction de Hans Richter. On peut voir dans *La Revue du Cinéma* de l'été 1947, sur la terrasse d'un building, lieu du tournage : Hans Richter, Flaherty et Joris Ivens, à New-York. Je pense aujourd'hui à la séquence imaginée par Man Ray – lui-même photographe – *Ruth, Roses and Revolvers*, où les spectateurs et les acteurs tournent le dos à l'écran lumineux. Et même, je suis enclin à penser qu'ils ont tous les yeux fermés. Mais je n'en suis pas certain.

On peut supposer qu'il existe une archéologie du cinéma. Un soir que nous nous trouvions à Paris, avec quelques amis, nous eûmes l'idée de chercher dans nos souvenirs lointains le titre des premiers films que nous avons aperçus. Je me souvenais parfaitement d'*Adrienne Lecouvreur*, par exemple, que j'avais vu sous le préau de mon école. Pourtant j'ai mis très longtemps avant de comprendre cette histoire compliquée d'amour d'Adrienne avec le Maréchal de Saxe, et l'empoisonnement de l'actrice par un bouquet empoisonné. Mais plus encore aujourd'hui de réaliser que le film était une œuvre de Marcel L'Herbier, dont je viens de découvrir *Forfaiture*, avec Lise Delamare et Louis Jouvet, et le célèbre acteur japonais : Sessue Hayakawa.

Cependant un peu plus tard, j'ai pensé à cet autre film que j'avais aperçu durant la guerre sous un chapiteau de cirque misérable. Je ne me souvenais que d'une image, celle de deux enfants perdus dans la zone d'une ville, et convoités par deux voyous qui se proposaient de les vendre. Comme je racontais cette histoire, l'un des interlocuteurs, Pierre Lartigue en la circonstance, me dit soudain qu'il avait vu le même film à La Rochelle, en cette même année, dans le cirque des pauvres bohémiens, et qu'il s'agissait de *Sans Famille* de Marc Allégret. Il est tout à fait certain que le cinématographe, dans sa forme, dans la suite des séquences, s'apparente vivement au déroulement du rêve, y compris dans ses incohérences. C'est sa qualité et sa faiblesse car l'on sait combien, si vous ne les écrivez pas au réveil, les séquences du rêve sont fragiles.

## II

### Zone

Je n'ai pas besoin de rappeler ici qu'il s'agit pour nous d'un poème célèbre de Guillaume Apollinaire, « Zone », qui se termine ainsi :

Adieu Adieu  
Soleil cou coupé

Je signale seulement à mes auditeurs que nous sommes le matin et non le soir, et que le *Cou coupé* est probablement le bengali du Sénégal. Il faut remarquer que la connaissance du cinéma introduit dans la poésie une forme de rencontres, de collages et de mouvements. Je pense en particulier à cette séquence de « L'Emigrant de Landor Road », suite de vers acrobatiques, comme tirés d'un spectacle de cirque :

Le chapeau à la main il entra du pied droit  
Chez un tailleur très chic et fournisseur du roi  
Ce commerçant venait de couper quelques têtes  
De mannequins vêtus comme il faut qu'on se vête

J'ajoute que je suis venu travailler à Paris une première fois vers 1954. J'habitais à Ménilmontant où l'on trouvait encore le cinéma Cocorico, spécialisé dans les films d'épouvante. C'était vraiment le faubourg et même la Zone. Mais je fréquentais déjà la cinémathèque et j'ai dû voir avant tous mes amis *Tempête sur l'Asie* de Poudovkine, scénario d'Ossip Brik. Il était l'ami de Maïakovski et le mari de Lili Brik, mais je ne connaissais pas encore Boris Barnet, réalisateur extraordinaire du film : *Au bord de la mer bleue*. A cette époque j'ai vu *L'Homme d'Aran* de Flaherty, et surtout *Blind Husbands – Maris aveugles* – d'Eric von Stroheim, ainsi que l'admirable *Queen Kelly*, avec Gloria Swanson.

Quelles relations pouvons-nous déceler entre la Poésie et le Cinéma. Je crois qu'il faut nous diriger d'abord vers cette idée de l'Inconscient. Et plus précisément, en cette époque non seulement vers l'œuvre de Sigmund Freud : *La Science des Rêves* et

la *Gradiva* de Jensen, mais aussi à ce que je nommerai *l'Inconscient surréaliste*. Je sais que ce n'est pas une figure exacte. Mais on peut parfaitement souligner, même aujourd'hui, la relation du cinéma avec l'onirisme, la description des rêves, la pratique de l'automatisme, les correspondances, tous les éléments susceptibles d'explorer l'inconscient.

En ce dimanche du mois de septembre 2012, il est arrivé deux éléments mystérieux qui doivent se chevaucher dans la mémoire et le temps. J'avais justifié la veille la conduite sensorielle de Rimbaud dans les *Illuminations*, par la thèse de Victor Segalen, consacrée aux *Synesthésies et l'Ecole symboliste*. Il écrit en particulier : « Donc tout est possible, dans le monde des synesthésies : et jusqu'aux calembours les plus monstrueux ». Il vient de citer l'orgue à bouche construit par Des Esseintes dans *A rebours*. Joris Karl Huysmans écrit : « Le Kirsch sonne furieusement de la trompette ; le gin et le whisky emportent le palais avec leurs stridents éclats de pistons et de trombones ; l'eau de vie fulmine, avec les assourdissants vacarmes des tubas... »

Et dans l'après midi de ce même dimanche, nous sommes allés voir au Desperado – 23 rue des Ecoles – pour la première fois le film d'Otto Preminger, de 1949, intitulé *Whirpool – tourbillon* – soit en français *Le Mystérieux Docteur Korvo*. Le film entier est une démonstration du pouvoir de la psychanalyse et de la technique de l'hypnose transposés pour le crime et le cinématographe, avec José Ferrer docteur pervers et la belle Gene Tierney, voleuse innocente. Je pense qu'il faut interpréter ce récit comme un avatar du hasard objectif, et nous allons nous attarder avec prudence en cette voie. Pour l'instant.

### III

#### Les Nuits

Il est possible de contester cette ressemblance entre le cinéma et la poésie. Mais nous avons des preuves du contraire. Plus précisément, il existait à cette époque un exégète nommé Ado Kyrou, et je transportais déjà avec moi la première édition de son livre intitulé : *Le Surréalisme au cinéma*, qui semblait affirmer que tout le Cinéma était d'essence surréaliste. Les écrivains et les poètes aujourd'hui sont loin d'épouser cette idée. Mais il faut relire *Le Paysan de Paris* et l'admirable passage de Louis Aragon devant le spectacle des *Buttes Chaumont la Nuit* pour découvrir les raisons de cette analogie :

La nuit a des sifflets et des lacs de lueurs. Elle pend comme un fruit au littoral terrestre, comme un quartier de bœuf au poing d'or des cités. Ce cadavre palpitant a dénoué sa chevelure sur le monde, et dans ce faisceau, le dernier, le fantôme incertain des libertés se réfugie, épuise au bord des rues éclairées par le sens social son désir insensé de plein air et de péril. Ainsi dans les jardins publics le plus compact de l'ombre se confond avec une sorte de baiser désespéré de l'amour et de la révolte...

Du romantisme à l'écriture automatique, le surréalisme jouera avec cette description onirique que le cinématographe transportait avec une sorte de légitimité. Il utilisera ce romantisme des Cités modernes, et les rencontres infinies des objets, des perceptions, des rues et des habitants égarés de ses métropoles.

Songez aux *Vases communicants*, de la même époque, avec l'image de *Nosferatu le Vampire* dans le film de Murnau, et la photographie de *l'appareil à sous* automatique de l'Eden Kasino, à Castellane, fréquenté par André Breton et Georges Sadoul, avec la conclusion du chapitre : *Time is Money*. Je puis citer également cette description hallucinée du rêve dans le poème de Breton intitulé « Vigilance » :

A Paris la tour Saint-Jacques chancelante  
Pareille à un tournesol  
Du front vient quelquefois heurter la Seine et son ombre glisse imperceptiblement  
parmi les remorqueurs

A ce moment sur la pointe des pieds dans mon sommeil  
Je me dirige vers la chambre où je suis étendu  
Et j'y mets le feu...

Mais je pense surtout à Raymond Roussel, qui invente, selon Georges-Emmanuel Clancier, en 1910 l'art de l'image par excellence : Le cinéma...

Soudain, comme s'il retrouvait au sein de sa torpeur quelque reste de conscience, Fogar effectua un imperceptible mouvement du corps, qui fit agir son aisselle sur la manette.

Aussitôt le phare s'alluma, projetant verticalement dans la direction du sol une gerbe électrique de blancheur éblouissante, dont l'éclat se décuplait sous l'action d'un réflecteur fourbi à neuf.

Je pense souvent à cette *Porte des Lilas*, emblématique des premières années du cinéma. Cependant, il faut aller chercher plus loin. Si l'on accepte que l'Inconscient a toujours existé, on peut trouver la trace d'une relation fantasmatique du cinématographe avec les récits du Romantisme Allemand : Achim von Arnim : *Isabelle d'Egypte* et le campement des bohémiens. Henrich von Kleist et *La Marquise d'O*. Et surtout des références théâtrales à l'activité de l'auteur incomparable des *Contes d'Hofmann*.

Mais pour moi le personnage romantique le plus obsédant demeure Gérard de Nerval, celui qui me fait songer aux *Enfants du paradis*, et qui erre dans les bois de Romainville, après cette Porte des Lilas, à la recherche du Théâtre de Verdure de Paul de Kock, mais aussi du chemin de Melun et même de l'Allemagne. Cette prose liquide des *Nuits d'Octobre* doit nous conduire à Fedor Dostoïevski, le préféré des Cinéastes qui ont utilisé *Les Nuits Blanches de Saint Pétersbourg*, ainsi que *L'Idiot*, comme la tragédie de *Douce*, dont on trouve encore la trace dans la ville injustement négligée de Boulogne sur Mer, avec son musée dans la forteresse et ses collections de masques Kodiak et de poteries étrusques. Où l'on a tourné l'admirable film de Alain Resnais, intitulé *Muriel ou le temps d'un retour*.

## IV

### Feuilles détachées

Je désire prolonger un instant mon cheminement personnel. Nous sommes en 1957, au temps de la guerre d'Algérie, et je puis assurer que je suis allé au cinéma avec les bagnards. En vérité nous étions dans un camp de baraques militaires, juste sous les murs de la Prison Centrale de Fontevrault, la pire des prisons selon les gardiens. Et nous rentrions dans la Citadelle – Ancienne Abbaye – afin d'assister à la séance entre les surveillants et les bagnards. J'ai malheureusement oublié le nom des films. Nous ne savions pas que l'ancienne Abbaye conservait encore dans des caves secrètes les tombeaux sculptés dans le marbre, de Richard Cœur de Lion, de Henri Plantagenêt, et surtout celui d'Aliénor d'Aquitaine, amie de Bernard de Ventadour. A l'époque du bagne, l'Abbatiale elle même était occupée par un dortoir construit en bois de trois étages, avec les paillasses des condamnés. Par contre durant ces années interminables, j'ai beaucoup fréquenté les salles obscures dans la ville toute proche de Saumur où nous avons fini par trouver des refuges, des amis amateurs de musique de Jazz, des actrices du théâtre et quelques lecteurs noctambules.

Je conserve la mémoire en particulier des *Frères Karamazov* de Richard Brook – 1957 – couleurs passées de la pellicule. Et surtout de *L'Arbre de Vie* d'Edward Dmytryk, à cause de l'Arbre étincelant dans l'automne, bien sûr, et surtout de l'orchestre des musiciens noirs, en smokings, jouant de la musique symphonique et des valse de Strauss dans une résidence luxueuse du Sud durant la Guerre de Sécession. J'ai vu à cette époque *Marguerite de la Nuit*, d'après un roman de Pierre Mac Orlan, que j'ai souvent cité. Et il m'est même arrivé d'en parler avec Claude Autant-Lara, un soir, au bar de l'Hôtel de la Duchesse Anne, à Nantes.

Donc, à la suite de cette épreuve, je suis revenu dans cette ville de Nantes, et j'ai commencé de rédiger dans une feuille locale une chronique consacrée au Cinéma. J'ai gardé quelques coupures de mes articles, à peine lisibles. Mais j'avais de

l'influence car à chacun de mes feuilletons, des lecteurs écrivaient à la rédaction, alors que je les envoyais dans des banlieues lointaines voir des films impossibles.

Comme *Le Coup de l'Escalier – Odds Against Tomorrow* – de Robert Wise – 1959. Il y avait une musique de John Lewis avec le Modern Jazz Quartet. Harry Belafonte jouait du vibraphone dans une boîte de nuit. Enfin, je puis le dire aujourd'hui, j'ai assisté au tournage de Jacques Demy : *Lola*, à Nantes, et je me suis lié à l'une des actrices du film, qui se nommait Anne Zamire, celle qui enfile des perles à La Cigale.

Anne était un personnage singulier qui ne fréquentait pas vraiment les autres acteurs, mais qui connaissait très bien Youki Desnos, Tristan Tzara, et surtout Gherasim Luca, le poète roumain. Nous allions ensemble à Paris écouter des conférences sur les tarots. Anne Zamire apparaissait aussi dans une courte séquence du film de Jacques Rivette : *Paris nous appartient*. Je fis à Paris connaissance avec Betty Schneider et je me promenais dans la ville avec ces belles actrices. C'est à cette époque que j'ai dû voir une première version technique du film de Eric Rohmer : *Le Signe du Lion* : histoire d'un Américain seul à Paris durant l'été. J'en garde un grand souvenir. Cependant ma rupture avec les performances théâtrales et poétiques, et toute la mythologie surréaliste date des années suivantes. J'étais déjà ailleurs.

Cependant j'ai écrit depuis un essai consacré à Hans Arp et Sophie Taeuber. On ne sait pas que Arp a publié un très beau volume de poésies intitulé : *Jours effeuillés*, en 1966. J'ai toujours, sur le plan esthétique, et dans mes sympathies, préféré le dadaïsme et les dadaïstes au surréalisme. Arp bien sûr, mais surtout Tristan Tzara. De plus, cela n'a rien à voir, mais je déteste ce qu'on appelle la peinture surréaliste, Salvador Dali en particulier. Cependant pour moi le personnage exemplaire demeure Luis Buñuel, et j'ai fini par retrouver au Latino de Paris, le film tourné au Mexique : *Subida al Cielo – La Montée au ciel* – de 1953, que je cherchais depuis des années.

## V

### Le Formalisme

Il me semblait que nous étions entrés dans une ère nouvelle. J'avais rencontré Guillevic, et je me liais à Paris avec des écrivains comme Claude Ollier : scénariste et remarquable critique de cinéma, Jean-Pierre Faye et Jacques Roubaud. J'ai commencé de lire sérieusement des linguistes, Ferdinand de Saussure : *Analyse structurale du langage*, et Noam Chomsky : *La Grammaire générative*, qui nous introduisaient dans un univers littéraire extrêmement distinct d'une légende de la poésie du surréel et du romantisme. Il faut donc à présent retourner à notre objet. A ce moment de notre réflexion, en cette histoire, il se produit une rupture. Nous abordons ce qu'on appelle Le Formalisme. C'est-à-dire à l'époque la reconnaissance de l'Ecole de Prague et des Formalistes russes. Je doute que l'on puisse appliquer cette analyse structurale des langues au cinéma, pour la simple raison qu'il n'y a pas de grammaire du film. Et je prends seul la responsabilité de cette affirmation. C'est pourquoi il me semble, dans cette analyse succincte, qu'il faut chercher une relation objective entre le cinéma et la poésie, en-dehors des amalgames, des sentiments et surtout des émotions.

Je pense qu'il faut nous diriger vers ce qu'Eisenstein appelle « la théorie du montage », et plus précisément « le montage par attraction ». Parlant de ses élèves les plus avancés : les « gauchistes du montage », il écrit dans les *Réflexions d'un cinéaste* :

En jonglant avec deux bouts de pellicules, ils avaient découvert une qualité qui longtemps, les stupéfia : deux bouts quelconques accolés se combinent immanquablement en une représentation nouvelle, issue de cette juxtaposition comme une qualité nouvelle. Cette particularité n'appartient pas en propre au cinéma. On retrouve nécessairement le phénomène dans tous les cas où l'on juxtapose deux faits, deux processus, deux objets...

Il ajoute :

La juxtaposition de deux fragments de film ressemble plus à leur produit qu'à leur somme.

Je puis donner un exemple dans la poésie. Il est rare que j'écrive ce qu'on appelle un poème. J'écris sur des notes, et souvent avec un premier texte satisfaisant du point de vue poétique et littéraire, avec des séries appuyées sur une sensation ou une idée, et des chiffres pour la métrique et le dispositif. Et j'établis ainsi une suite de variations sur le thème, qui vont du simple au compliqué, du jeu à la passion, de la clarté à l'obscurité, en m'appuyant sur les modalités et les contradictions. Ensuite j'opère un long travail de montage et de mise forme, déplaçant les éléments, qui pourrait ressembler à celui d'une série des séquences d'un film.

Ces premières versions sont le plus souvent comptées, avec des rimes. Cependant une fois le texte mis en forme, je bouleverse le plus souvent l'ordre des mots et des phrases, changeant les termes de place, utilisant des blancs ou des ruptures de rythme. J'ai dit déjà publiquement, pour répondre à certaine théorie concernant la métrique, que pour moi : le compte et la légitimité du rythme étaient en dessous, dans une reconstruction de l'origine. Le mouvement primitif est présent, même une fois effacé. Il faut avouer que le déplacement même de la rime, si elle existe, est quelquefois remarquable. J'ai à peine besoin d'en donner des exemples.

J'ajoute, avec Lionel Ray, Pierre Lartigue et Jacques Roubaud, que nous avons expérimenté à l'époque des techniques de montages et de créations en commun, dans la même journée, chacun poursuivant à son tour le travail du précédent, dans une suite que nous avons appelé justement : *Les Inimaginaires*. Ainsi qu'un exercice de réduction et de collage d'un texte que nous avons appelé *Cafetière de Beurre* en hommage à Picabia, dont je donne juste un segment :

avec une gaule  
qui se fait rare  
à la main regrettée  
bientôt la montagne  
remarque cinquante  
cafetières de beurre

## VI

### Chronique à Suivre

Il nous semblait que cette technique du montage des séquences poétiques était proche du montage cinématographique. On connaît cet exercice sans fin du montage dans la préparation du film définitif, avec des morceaux de pellicules qui ne sont pas dans l'ordre, et le drame de *Time in the Sun*, le film d'Eisenstein qu'il n'a jamais pu monter lui-même. Je dirai, au contraire, du langage de la poésie, qu'il reste relativement simple dans sa structure, contrairement au cinéma, qui ne pardonne rien, puisqu'il est destiné à des spectateurs rassemblés pour un instant dans le noir d'une salle obscure. Maintenant, au risque de décevoir mes interlocuteurs, je dirai que je suis tout à fait opposé, comme écrivain, à ce que j'appelle *Le Poétisme*.

C'est-à-dire la croyance que la Poésie est partout, dans les bois ou l'arrivée du train dans la gare. L'état naturel, d'une certaine façon, n'est pas fatalement poétique. Employer l'expression « poétique » est aussi péjoratif et même aussi inadmissible que la phrase favorite des commentateurs de l'information : « c'est complètement surréaliste ». Je rappelle qu'André Breton avait demandé une occultation du surréalisme, pour l'arracher aux griffes de la populace des journalistes et de la publicité envahissante.

Je voudrais à présent examiner l'art de la peinture avec une anecdote. Pour une émission de radio j'avais déclaré un jour : « Ce que j'aime dans la peinture, c'est la peinture ». Il paraît qu'au montage de la séquence une jeune personne avait demandé : « Qu'est-ce qu'il veut dire ? » Je pourrais répliquer ceci, ce que j'aime dans la Poésie, c'est la Poésie, c'est-à-dire une segmentation particulière du langage. La Poésie est hors le temps, pour moi, c'est Wang Wei le Chinois, Tibulle et Virgile, Villon et Agrippa d'Aubigné, Mallarmé, Dylan Thomas et Gertrude Stein, et bien entendu Emily Dickinson. Je ne cite pas les poètes contemporains qui sont souvent mes amis.

Mais on ne peut négliger que l'art de la peinture est dans l'immobilité, la stupéfaction, l'indéchiffrable. Quelle est l'explication de ce spectacle immobile. D'une certaine façon, le spectacle de la peinture est plus proche de la Poésie que le Cinématographe, ce n'est pas un discours, il ne demande pas d'explications. C'est pourquoi, afin d'introduire quelques contrariétés, et même un exorcisme contre l'effet d'hypnose du spectacle de la Chambre obscure, j'ai écrit quelquefois : « Le cinéma, après tout, ce n'est que de l'image en mouvement ». J'ai en outre remarqué la capacité d'oubli de pans entiers du scénario après quelques années.

Il faut donc retenir la supériorité de l'image arrêtée. Je me souviens d'être allé voir *Mister Arkadin* il y a bien longtemps en apercevant la seule photographie du visage d'un homme derrière une vitrine. Dans ce film d'Orson Welles, le marchand d'armes, Gregory Arkadin, assassine ou fait assassiner tous ses anciens complices. Et je pense toujours au misérable clochard, qui a demandé un chaud-froid de volaille. Il est dans le taxi, il pleut, et descendent les garçons et cuisiniers du Grand Hôtel, avec le chaud-froid et des parapluies, par les marches de l'escalier vers la voiture noire. Où le vieil homme est déjà mort assassiné durant le trajet.

A propos d'Orson Welles, je me souviens d'avoir revu ces dernières années *Le Troisième Homme*. A ma grande surprise, j'avais oublié l'intrigue et toutes les images, à l'exception de la Grande Roue du Prater à Vienne, et le chat de la dernière séquence qui venait dans la nuit dénoncer à sa manière le criminel. Il faut nous attarder sur les accidents de la mémoire. C'est pourquoi je me suis penché sur l'histoire de Cherechevski, l'homme de *La Mémoire absolue*. Avec l'hypothèse de fonder le cinéma comme une distraction, si vous voulez, afin de libérer le spectateur d'une forme de sa vigilance mnésique.

## VII

### La Musique des Sphères

En ce qui concerne la musique, j'ai un interlocuteur favori qui se nomme Jean-Yves Bosseur. On pourrait dire, rapidement, disciple de Stockhausen. Dans un colloque à lui consacré en la Sorbonne j'ai suivi à peu près le même raisonnement en déclarant : « Ce que j'aime dans la musique, c'est la musique ». Je pense qu'il faut sauvegarder l'intégrité abstraite des Entités, et je voulais écarter les malentendus, je ne crois pas plus à la poésie de la musique que dans un paysage ou dans les dominos, et même dans la peinture et les dessins de Paul Klee ou de Joan Miró. Ce n'est pas l'émotion qui est visée, c'est le qualificatif. Je veux simplement dire qu'il est inutile de troubler la nature des entités artistiques. Il faut tenter de préserver la connaissance, les distinctions, la logique et la raison.

Cependant, en fin de discours, j'ai parlé tout à coup de Paestum : Poseïdonia créée par les Sybarites. Cette Ville de la Grèce antique avait disparu dans les marécages du golfe de Salerne, au Sud de Naples. Redécouverte au XIXe siècle, on y trouve dans le Musée reconstitué la fresque de *La Tombe du plongeur* : jeune homme sans doute décédé, qui plonge dans la piscine bleue de l'éternité.

Mais surtout, dans la plaine, on découvre quelques temples gigantesques, dressés avec d'énormes colonnes dans la clarté aveuglante de la Lucanie. Donc, à ce colloque de la Sorbonne, terminant ma péroraison j'avais déclaré : A cet instant du jour, dans ce paysage antique, devant ces colonnes massives tendues vers la lumière, j'ai pensé : « C'est de la musique ». Jean-Yves Bosseur, à mes côtés, a dit, pour terminer la session, qu'il était absolument d'accord avec moi.

Il existe donc une raison supérieure, c'est-à-dire un point aveugle, inaccessible et secret, intelligible seulement dans les instants de grâce, où les entités se rejoignent. Je n'ai pas besoin de citer Baudelaire :

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir...

J'ai ainsi découvert que Rimbaud avait visité en octobre 1872, au Crystal Palace de Londres, un aquarium pour la première fois éclairé par une lumière artificielle. C'est donc Arthur Rimbaud que je choisirai, pour terminer, celui des *Illuminations* et de la *Saison en enfer*, avec comme exemple cette mémoire cinétique qui lui fait réussir les plus brillants amalgames, à partir du bocal phosphorescent du Palais de Cristal, à Londres, pour écrire dans « Bottom », celui du *Songe d'une Nuit d'été* :

Tout se fit ombre et aquarium ardent...

A quoi je dois ajouter cette séquence que je puis encore réciter de mémoire :

Si j'ai du goût, ce n'est guère  
Que pour la terre et les pierres.  
Je déjeune toujours d'air,  
De roc, de charbons, de fer.

Mes faims, tournez. Paisez, faims,  
Le pré des sons.  
Attirez le gai venin  
Des liserons.

Mangez les cailloux qu'on brise,  
Les vieilles pierres d'églises ;  
Les galets des vieux déluges,  
Pains semés dans les vallées grises.

## Notes et Scholies

### I

#### Souvenirs

Gaston Leroux : *Le Mystère de la Chambre jaune*, *L'Illustration*, 1907.

Charlie Chaplin : *La Ruée vers l'or*, 1925.

Hans Richter : *Dreams That Money Can Buy*, 1947.

Jean Georges Auriol : « Faire des films », *La Revue du Cinéma*, n° 7, été 1947.

Marc Allégret : *Adrienne Lecouvreur*, 1934.

Marcel L'Herbier : *Sans Famille*, 1938.

— *Forfaiture*, 1937.

Consulter Paul Louis Rossi : *Le Fauteuil rouge ou la Mémoire absolue*, éd. Julliard, 1994.

### II

#### Zone

André Billy : *Apollinaire*, éd. Seghers, 1947.

Vsevolod Poudovkine : *Tempête sur l'Asie*, 1928. Scénario de Ossip Brik, il avait fondé avec Sergei Tretiakov Le LEF : Front de gauche cubo-futuriste. Ils sont liés à Boris Barnet, réalisateur de ce film sublime : *Au bord de la mer bleue*, 1936, désavoué par la critique officielle.

Robert Flaherty : *L'Homme d'Aran*, 1934.

Eric Von Stroheim : *Blind Husbands*, 1918.

— *Queen Kelly*, 1928.

Sigmund Freud : *La Science des rêves*, Presses Universitaires de France, 1950.

— *Délire et Rêves dans La Gradiva de Jensen*, éd. Gallimard, 1949.

Victor Segalen : *Œuvres*, éd. Laffont, 1995.

Otto Preminger : *Whirlpool – Le Mystérieux Docteur Korvo*, 1949.

### III

#### Les Nuits

Ado Kyrou : *Le Surréalisme au cinéma*, éd. 1953.

Louis Aragon : *Le Paysan de Paris*, N.R.F., 1926.

André Breton : *Les Vases communicants*, éd. Gallimard, 1955.

Murnau : *Nosferatu le Vampire*, 1922.

Georges Emmanuel Clancier : *Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme*, éd. Seghers, 1953.

Gérard de Nerval : *Les Nuits d'Octobre*, éd. Gallimard, 1984.

Luchino Visconti : *Les Nuits blanches*, 1957.

Pierre Léon : *L'Idiot*, 2008.

Alain Resnais : *Muriel ou le temps d'un retour*, 1963.

Robert Bresson : *Une femme douce*, 1969.

Consulter Paul Louis Rossi : « L'Arbitraire », dans *Camera/stylo* « Robert Bresson », 1985.

### IV

#### Feuilles détachées

Richard Brooks : *Les Frères Karamazov*, 1957.

Edward Dmytryk : *L'Arbre de Vie*, 1957.

Claude Autant-Lara : *Marguerite de la Nuit*, 1955.

Robert Wise : *Le Coup de l'Escalier*, 1959.

Jacques Demy : *Lola*, 1960.

Jacques Rivette : *Paris nous appartient*, 1958.

Eric Rohmer, *Le Signe du Lion*, 1959.

Hans Arp : *Jours effeuillés*, éd. Gallimard, 1966.

Luis Buñuel : *La Montée au ciel*, 1953.

Consulter Paul Louis Rossi : *Les Chemins de Radegonde*, éd. Tarabuste, 2011.

— *Feuilles détachées - des Prisons - Gravures de Jacques Clerc et Michel Roncerel*, éd. La Sétérée/Manière noire, 2009.

— *Hans Arp* : éd. Virgile, 2006.

## V

### Le Formalisme

Ferdinand de Saussure : *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, 1968.

Noam Chomsky : *Dialogue avec Mitsou Ronat*, éd. Flammarion, 1977.

Consulter Paul Louis Rossi : *Vocabulaire de la Modernité littéraire*, éd. Minerve, 1996.

*Les Inimaginaires* n'ont jamais été publiés dans leur ensemble, on peut signaler l'édition avec des dessins de Gaston Planet, Imprimerie du Marais, 1975.

## VI

### Chronique à suivre

Mary Seaton : « Histoire d'un film inachevé d'Eisenstein : *Que Viva Mexico* », n° 18 de *La Revue du Cinéma*, 1948.

*Time in the Sun*, éd. du Seuil, 1957.

Orson Welles : *Mister Arkadin*, 1955.

Carol Reed : *Le Troisième Homme*, 1949.

## VII

### La Musique des sphères

Marcel Carné : *Les Enfants du paradis*, 1944.

Lionel Ray : *Arthur Rimbaud*, éd. Seghers, 1976.

Consulter Paul Louis Rossi : *Jules Verne écrivain – Le Palais de Cristal*, Catalogue Bibliothèque municipale de Nantes, éd. coiffard – joca séria, 2000.

— *La Voyageuse Immortelle - Le Signe du Lion*, éd. Le Temps qu'il fait, 2001.