

Le poème en prose face au cinéma : le cas du *Charlot* de Louis Delluc

Sandrine MONTIN
Université Côte d'Azur
CTEL

Le renouvellement du poème en prose par la cinéphilie est un trait d'époque. Lorca s'y essaye dans « La muerte de la madre de Charlot » (1928), le *Plume* de Henri Michaux hérite directement des articles du jeune Henry (*sic*) sur Charlot, parus dans la revue belge *Le Disque vert* en 1924. L'une des premières manifestations de ce poème en prose nouvelle mouture est le *Charlot* de Louis Delluc en 1921¹. Après quatre chapitres introductifs, le corps du livre se compose de trente-deux textes brefs² portant les titres de films de Chaplin, depuis les premiers courts métrages jusqu'à *Une idylle aux champs* (*Sunny Side*), moyen métrage de 1919. Mais les textes débordent l'exercice du compte-rendu. D'abord parce qu'ils s'inscrivent dans la tradition du poème en prose depuis Aloysius Bertrand, combinant librement récit, moralité et méditation esthétique. Comme le *Gaspard de la nuit* de Bertrand, publié peu après sa mort en 1842, comme les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, le *Charlot* de Louis Delluc coud le prosaïque et le tragique, l'éphémère et l'éternel, développant le caractère d'inquiétante étrangeté de ce qui est narré. Le point de vue étonné du clown, propre au cinéma de Chaplin ou de Keaton, est ici accentué par le sentiment que ce qui est narré se passe de l'autre côté d'une vitre ou d'un écran, dans un décor et un monde répondant à des lois absurdes. Ensuite Delluc lui-même, au beau milieu de son livre, s'affranchit clairement de l'exercice du compte-rendu : dans le texte consacré à *Charlot s'évade* (*The Adventurer*), après avoir conté l'évasion de Charlot et sa poursuite par la police, le récit s'interrompt brusquement avec les excuses du sujet écrivant :

La course reprend. Cela ne finit pas. Cela ne finira jamais.
Je renonce. Pardonnez-moi. J'ai voulu *raconter* le plus drôle de Charlot. Je ne le ferai plus³.

Alors, s'il ne s'agit pas de *raconter* les films de Chaplin, de quoi diable est-il question ? Delluc y répond partiellement dans le texte (ou poème) suivant, consacré à *Une Vie de chien* (*A Dog's Life*) :

Il y a toujours un policeman dans le voisinage d'un terrain vague.
Et Charlie est à l'intérieur.
Pauvre comme un Dieu, indolent comme la reine de Saba, le vagabond a sa philosophie. Quelle vie intérieure !
Le sentiment totalement sentimental n'est qu'une miette de ce festin cérébral. Au moins peut-on l'extérioriser à loisir⁴.

Voilà en partie la tâche : « extérioriser à loisir » la « vie intérieure », le « festin cérébral » du vagabond muet. Or c'est là sans doute, dans le caractère très singulier de la voix, que s'invente le plus précieux : dans le dialogue avorté et incessant au cœur du poème en prose, entre un protagoniste muet, une voix narrative, des spectateurs et des lecteurs, dans ce jeu

¹ L'édition consultée est la suivante : Louis Delluc, *Charlot* [1921], Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1975.

² Les textes se composent de quelques lignes pour les plus courts à cinq pages pour le plus long, soit une longueur d'une page en moyenne.

³ *Charlot*, p. 58.

⁴ *Charlot*, p. 58.

élastique entre l'univers de la diégèse, le studio de prise de vue, la salle de projection, l'espace de la page et celui de la lecture, autant d'espaces qui se mettent à communiquer bizarrement dans celui, poreux, du poème en prose.

Le *Charlot* de Louis Delluc, un livre de poèmes en prose ?

Si Louis Delluc (né en 1890 et mort en 1924) est davantage connu comme réalisateur (des films *Fièvre* ou de *La Femme de nulle part* par exemple) et comme l'un des pionniers de la critique cinématographique (fondateur de ciné-club et de revues consacrées au cinéma, inventeur du mot « cinéaste »), il n'a cessé d'écrire : romans, poèmes et ce singulier *Charlot*, que j'ai présenté comme livre de poèmes en prose, mais cela mérite peut-être quelques justifications⁵.

D'abord le livre s'inscrit dans une tradition narrative qui prend l'image pour point de départ. *Gaspard de la nuit*, généralement considéré comme l'acte de naissance du poème en prose⁶, a pour sous-titre *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, et dans sa préface Aloysius Bertrand présente son travail comme une série d'études sur la peinture :

Or l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification, mais il n'a point été trop exclusif, et voici, outre des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, des études sur Van-Eyck, Lucas de Leyde, Albert Dürer, Peeter Neef, Breughel de Velours, Breughel d'Enfer, Van-Ostade, Gérard Dow, Salvator-Rosa, Murillo, Fusely et plusieurs autres maîtres de différentes écoles⁷.

Baudelaire affirme avoir lu et médité l'exemple de *Gaspard de la nuit* une vingtaine de fois « au moins » à l'heure de « tenter quelque chose d'analogue » avec ses *Petits poèmes en prose*⁸ et ceux-ci seraient, selon Robert Kopp, largement influencés par un projet de collaboration avec le graveur Charles Meryon pour son album de *Vues de Paris*⁹. Quant aux *Illuminations* de Rimbaud, elles devraient leur titre si l'on en croit Verlaine à l'art de la gravure :

⁵ On cherchera en vain Louis Delluc dans l'index de l'enquête classique de Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

⁶ « Il est rare d'assister à la naissance d'un genre littéraire. Plus rare encore de pouvoir la rattacher au nom d'un écrivain particulier. Cette conjonction s'est pourtant opérée dans le cas d'Aloysius Bertrand, inventeur incontestable du poème en prose français. » Max Milner, préface à *Gaspard de la nuit*, Paris, Gallimard, « NRF », 1980, p. 7.

⁷ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Gallimard, « NRF », 1980, p. 79. Et l'on pourrait citer le jugement de Sainte-Beuve : « Tout cela est vu et saisi à la loupe. De belles imageries sont comme le produit du daguerréotype en littérature, avec la couleur en sus. Vers la fin de sa vie, l'ingénieur Bertrand s'occupait beaucoup, en effet, du daguerréotype et de le perfectionner. Il avait reconnu là un procédé analogue au sien, et il s'était mis à courir après. » (*Gaspard de la nuit*, op. cit., p. 341-342.)

⁸ Charles Baudelaire, « A Arsène Houssaye », *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1973, p. 21-22.

⁹ En 1860 Baudelaire décrivait ainsi le projet de collaboration avec le graveur Charles Meryon pour accompagner l'album des *Vues de Paris* : « Voilà une occasion d'écrire des rêveries de dix lignes, de vingt ou trente lignes, sur de belles gravures, les rêveries philosophiques d'un flâneur parisien », Lettre à Poulet-Malassis datée du 16 février 1860, citée par Robert Kopp, dans sa « Préface » aux *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Gallimard, « NRF poésie », 1973, p. 12. Si le projet n'est finalement pas réalisé, poète et graveur ne parvenant pas à s'entendre, Robert Kopp en commente l'importance en ces termes : « Aucun des poèmes connus ne se rapporte directement à une gravure de Meryon. Mais l'espoir de cette collaboration a sans doute contribué à orienter les poèmes en prose plus nettement vers la poésie parisienne ». Robert Kopp, « Préface » aux *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, op. cit., p. 13.

« Le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées, – *coloured plates* : c'est même le sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit¹⁰ ».

En somme, Louis Delluc, en écrivant à partir des images animées des films de Chaplin, ne ferait que renouveler la tradition du poème en prose écrit à partir de peintures ou de gravures, c'est-à-dire d'images fixes. Peut-être marqué par l'exemple de Bertrand, Baudelaire ou Rimbaud, Delluc cherche d'ailleurs d'entrée de jeu des modèles picturaux, comparant Chaplin aux « expressions somptueusement savantes de Vélasquez », aux « figures dépouillées et hardies d'Albert Dürer », ou aux « précises esquisses des primitifs flamands » (p. 6), plus tard à Daumier (p. 30) ; *The Immigrant* a pour lui quelque chose d'une « eau-forte » (p. 54), *A Dog's Life* est une « *pieta* » (p. 60). Son *Charlot* partage d'ailleurs d'autres caractéristiques avec ses prédécesseurs : l'importance du rêve, la coexistence du réalisme, du fantastique et du merveilleux, de même que les jeux sur le double et le genre. Si « Bertrand est surréaliste dans le passé » selon le mot d'André Breton¹¹, si son livre est présenté par l'auteur comme la production d'un double (« Nous étions maintenant deux sur le banc » écrit Bertrand¹²), l'étrange Gaspard, ce « pauvre diable » surgi au cœur de la nuit avant de confier son manuscrit et de disparaître, à son tour le *Charlot* de Delluc joue de l'ambiguïté entre créateur et créature, Chaplin et Charlie, personnage polymorphe, héritier lointain de « L'Etranger » qui ouvre les *Petits poèmes en prose* : homme sans attache ni identité, toujours le même et toujours un autre.

Il est possible aussi que Delluc se souvienne de l'étrange décor du poème de Baudelaire « La Chambre double », où espace extérieur et espace intérieur semblent se confondre et s'échanger de façon inquiétante, où « Les meubles ont l'air de rêver ; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants¹³. » Sujet de verbes actifs, « La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit ; elle s'épanche en cascades neigeuses », et l'ambiguïté entre les règnes est telle que le lecteur en vient à s'interroger sur la nature exacte de l'Idole, vive ou inanimée : « Sur le lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves¹⁴ ».

Dans le film de Chaplin *The Floorwalker* (*Charlot chef de rayon*, 1916), Charlie tente de séduire les mannequins de cire, et les portes, l'ascenseur et l'escalier mécanique du magasin de nouveautés, en acquérant l'autonomie de personnages vivants, accèdent à une fonction allégorique. Or, en travaillant sur le matériau filmique de *The Floorwalker*, Louis Delluc joue d'un double registre lexical : certes « Charlot chef de rayon » accumule les substantifs renvoyant à un monde prosaïque moderne (« la poupée de cire », « l'escalier roulant », les « toboggans », le « magasin de nouveauté », « la caisse », « la dactylo », « un ascenseur », « les

¹⁰ « Notice par Paul Verlaine », dans Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Paris, La Vogue, 1886, p. 5. Rimbaud a par ailleurs souligné l'importance du motif visuel et pictural dans son « Alchimie du verbe » : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ». Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, dans *Œuvres complètes. Correspondance*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p. 150.

¹¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, cité par Max Milner, préface à *Gaspard de la nuit*, Gallimard, « NRF », 1980, p. 18.

¹² *Gaspard de la nuit*, *op. cit.*, p. 60.

¹³ Baudelaire, « La Chambre double », *Petits poèmes en prose*, *op. cit.*, p.28.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

révolvers ») mais le texte est aussi caractérisé par un registre relevant de la théorie dramatique ou renvoyant à l'univers théâtral : « rampes », « drame », « traître », « crise », « catastrophe », « horreur ». Delluc fait migrer Charlot de la diégèse cinématographique pour l'inscrire dans une tradition scénique :

Pressé par les révolvers braqués, les poings tendus, les portes hermétiques, il s'en remet à sa marraine la danse et mêle en une rythmique impondérable les arts séducteurs de Jacques Dalcroze, d'Anna Pavlova ou d'Isadora Duncan¹⁵.

Le sens concret des adjectifs s'efface derrière une abstraction qui renvoie à l'absurdité tragique de la condition humaine. Les « portes hermétiques » désignent sans doute un espace cloisonné, mais bien plus sûrement encore un sens inaccessible, une vie dont les causes et les fins vous échappent. La proposition « il s'en remet à sa marraine la danse » renvoie à l'univers du conte, avec lequel le poème en prose tisse des liens étroits (qu'on pense à « Chacun sa chimère » et à « Les dons des fées » de Baudelaire, à « Conte » et « Génie » dans les *Illuminations* de Rimbaud), sauf qu'ici la marraine est moins un personnage qu'un concept. Cette substitution souligne la solitude tragique du protagoniste, en même temps qu'elle met en valeur le pouvoir démiurgique du créateur. Doté d'une spectacularité à proprement parler magique, Charlot est capable d'extérioriser sa propre puissance créatrice, de l'établir en sujet d'interlocution, tandis que le protagoniste, dédoublé en vagabond et en marraine (incarnation pure de la danse), traverse la frontière des genres, à la fois masculin et féminin. Quant au tapis roulant, il figure indéniablement la marche imperturbable du temps négligeant les accidents des hommes mortels. Le dernier alinéa du texte procède ainsi à un élargissement du décor :

Après cela, il faut en finir. D'où l'apothéose de catastrophe. Tout vole et court, tout se trouble, tout se heurte, c'est la révolution, le siège, le pillage, l'infini de l'horreur. L'escalier monte toujours. Et Charlie sera loin dans les méandres du faubourg que l'escalier continuera son rythme de grand fleuve aux rives immuables¹⁶.

« Après cela, il faut en finir », commentaire sur le film, est aussi une phrase réflexive : le sujet écrivant renvoyant à son propre travail. Pas étonnant dès lors que le glissement spatio-temporel relève de la seule responsabilité de Delluc. Car dans le film de Chaplin on ne quitte pas le magasin de nouveautés. Ici au contraire, la métaphore du « grand fleuve aux rives immuables » agrandit démesurément la scène, produit une sorte d'équivalent verbal du travelling arrière (pourtant absent du film). Par cet effet d'éloignement, le décor moderne et urbain du film américain disparaît au profit du cadre atemporel de l'épopée et l'escalier mécanique, métamorphosé par l'« apothéose » mentionnée et le travail du texte, y acquiert le statut d'un dieu¹⁷.

On voit peut-être par cet exemple comment Delluc tire parti des virtualités métaphysiques des films de Chaplin. Sensible à la combinaison chez le cinéaste du burlesque et du tragique qui frappe l'ensemble de ses contemporains¹⁸, il articule prosaïque et sublime, ou pour

¹⁵ « Charlot chef de rayon (*The Floorwalker*), in *Charlot*, p. 44.

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ Plusieurs objets acquièrent ainsi, sous la plume de Delluc, le statut de dieux modernes. Le lit de *One A.M.* aussi « éclate et s'émiette dans une superbe apothéose » (« Charlot rentre tard », *Charlot*, p. 52).

¹⁸ Philippe Soupault écrit ainsi dans la revue *Europe* « Charlie Chaplin est nous l'avons vu un acteur comique extraordinaire mais l'on pourrait, non sans quelque raison, affirmer qu'il est plutôt tragique que comique ». À propos de la « nouvelle beauté » découverte par Chaplin, Soupault suggère « que la poésie moderne française subit

reprandre les termes de Baudelaire dans l'essai sur Constantin Guy « le transitoire, le fugitif, le contingent » avec « l'éternel et l'immuable ». Mais si j'espère avoir convaincu de l'ambition poétique de Delluc et de l'inscription de son *Charlot* dans l'héritage des poèmes en prose qui l'ont précédé, il reste à voir la migration générique qui s'y opère. Car comme dit Patrick Chamoiseau dans son très beau et très politique *Frères migrants* :

Il n'est vie sans mouvement, vitalité sans migrance – migrances physico-chimiques, migrances stellaires, migrances des gènes, migrances des corps, migrances de l'esprit et de l'idée du vivre, migrances refondatrices de nos imaginaires¹⁹...

Poèmes en prose et films muets : silence, on parle

Charlot, comme chacun sait, est muet. S'il parle, on ne l'entend pas. Et à tout prendre, il parle peu. En 1936, face au directeur de l'usine des *Temps modernes*, le chef, l'homme de tête et de mots, celui qui a le pouvoir de parler à travers la machine, Charlot est, c'est un fait connu, l'homme des pieds surdimensionnés, danseur et marcheur avant tout. En 1921, on n'en est pas encore là, toutefois ses films ironisent régulièrement sur l'hypocrisie des belles paroles, jouant d'antithèses quasiment systématiques entre les déclarations verbales inscrites sur les intertitres (commandements chrétiens, promesses et slogans politiques) et l'action conduite à l'image. Louis Delluc ne manque pas de souligner la capacité du vagabond à faire taire les bavards impénitents. Ainsi dans « Le Maillet de Charlot » qui ouvre la série de poèmes écrits dans le prolongement des films :

Un baiser vainc le mâle, disent les littérateurs. Essayez plutôt du maillet. *Toc !* et voilà. Cette grave pitrerie schématise l'instinct préhistorique dont les jours d'aujourd'hui ne nous ont pas guéris. Rappelez-vous ce goût de brutalité que l'on a parfois, trop fugitivement, mais avec une âpre netteté. Devant l'insupportable interlocuteur qui t'immobilise au coin de la rue – et de la vie – n'as-tu pas rêvé, spectateur, du coup de maillet délicat et bref qui l'effondrerait automatiquement²⁰ ?

Le passage est révélateur. D'un côté le geste efficace et le silence, de l'autre le bavardage et l'immobilité. Mais d'un côté aussi, les littérateurs, et de l'autre... eh bien de l'autre la poésie écrite face au cinéma, ce *Charlot* de Delluc, avec ses onomatopées, ses « *Toc !* », ses exclamations brèves et ses interjections « et voilà ! » et cette adresse au lecteur, trop déroutante pour être une erreur, « n'as-tu pas rêvé, *spectateur*, du coup de maillet délicat et bref », comme si Delluc à son tour traversait la page pour pénétrer dans la salle de projection, dans un texte machiné qui « automatiquement » ferait taire les bavards et les littérateurs.

Dans le poème « Charlot ne s'en fait pas (*Easy Street*) », Charlot désœuvré a atterri dans la *Hope Mission* :

Le pasteur, maigre, blanc, redingoté de toute son âme, parle, parle, parle. Et tout le monde gueule à la gloire de Dieu. Le ciel et tous les anges visitent Charlot le vagabond. Hosannah ! C'est reposant. C'est ennuyeux. Mais – mais la fille du pasteur se retourne. Elle tenait l'harmonium et ce n'était qu'un dos offert au service divin. Maintenant, c'est Edna, avec des yeux comme ça,

très profondément cette empreinte », ou encore « Charlot Chaplin force le rire mais ne fait jamais regretter ce rire. Son comique, pourrait-on dire, est d'essence supérieure. Remarquons à ce propos que le comique d'essence supérieure est très proche de ce que nous appelons aujourd'hui poésie ». (*Europe*, n°71, 15 novembre 1928, respectivement p. 390, 385, 392.)

¹⁹ Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 79.

²⁰ Louis Delluc, « Le Maillet de Charlot », *Charlot*, p. 30.

des cheveux comme ça, une bouche comme ça... Charlie a trouvé son chemin de Damas. Le pasteur s'acharne à le convertir. Parle toujours, ma vieille ! On n'a même pas besoin de faire effort pour ne pas l'écouter. Edna sourit. Ravissement total, théologique, humain, provisoire, éternel en un mot²²...

Comme souvent, le texte de Delluc est réflexif, et la succession du provisoire et de l'éternel renvoie à Baudelaire encore, contrastant avec le sermon du pasteur, installé lui dans un « toujours » dépourvu de toute possibilité d'improvisation ou d'interlocution. Mais l'essentiel tient surtout dans l'opposition entre le discours du pasteur (« Le pasteur [...] parle, parle, parle ») et l'injonction « Parle toujours, ma vieille ! », adresse familière, orale, d'un sujet écrivant qui se confond partiellement avec le protagoniste muet. Delluc ici semble paradoxalement sonoriser le film muet, par une interjection écrite qui se veut orale afin d'exiger le silence, tandis que le commentaire « On n'a même pas besoin de faire effort pour ne pas l'écouter » blague sur la nature muette du media avec lequel il « dialogue », anticipant une plaisanterie de Chaplin dans *The Kid* (1921)²³. Après guerre, la littérature a parfois mauvaise presse. Les mots semblent compromis avec la barbarie, les langues coupables. Le silence est un havre. « Nous étions las des mots ; ils avaient tellement servi à des fins inavouables ; ils avaient blessé plus sûrement que les armes et que le gaz » écrit plus tard Alexandre Arnoux. Chaplin « le pauvre émigrant a conquis l'Amérique et les continents par son silence, par tout ce que l'univers désespéré, ballotté, dégoûté des mots qui se résolvent en sang, des idées qui finissent en massacre, a mis en lui d'inexprimable²⁴ ». Les pages consacrées par Delluc à Chaplin font aussi l'éloge, contre la littérature, de ce cinéma muet à « l'atmosphère bouffe », de « la satire de cette fantaisie qui ne déclame jamais » et Delluc cherche manifestement des clés esthétiques dans ces poèmes qui sont aussi des études pour en finir avec la littérature, avec la déclamation.

Les marques d'oralité sont nombreuses dans le *Charlot* de Delluc : brèves propositions exclamatives (souvent nominales) ou interrogatives, interjections, onomatopées qui viennent rompre la construction d'une phrase très écrite, voire d'une période. Ces figures récurrentes permettent une gamme d'énoncés de natures diverses : sonorisation accompagnant le récit d'une action, comme les « Pan ! pan ! pan ! » de « Charlot vagabond », expression de la pensée muette du protagoniste ou commentaire et tentative d'interprétation du film : « Ouf, quelle tragédie ! Redingote ? Gant beurre frais ? bottines vernies ? Hum ! » (« Charlot veut se marier »). Le plus souvent, on ne sait s'il faut attribuer de tels énoncés au protagoniste du film et du poème, Charlot, ou s'ils sont à considérer comme le commentaire d'un spectateur du film identifié au sujet écrivant. Or une telle indécision énonciative hérite directement des régimes de voix ambigus des bonimenteurs de cinéma, qui commentaient les films lors des projections au temps du muet. Ainsi Alain Boillat, dans *Du bonimenteur à la voix-over, voix-attraction et voix-narration au cinéma* (2007), distingue quatre régimes de voix pour le bonimenteur : la voix action (occurrences vocales internes à la diégèse, dialogues diégétiques), la voix

²² Louis Delluc, « Charlot ne s'en fait pas (*Easy Street*) », *Charlot*, p. 55-56.

²³ Un médecin y examine le fils adoptif de Charlot, alors malade, et lui demande (par intertitre ou « carton » interposé) de faire « Ah ! ». Comme le médecin n'entend pas l'enfant (et pour cause, le film est muet), il exige, à nouveau traduit par l'intertitre, « *Louder!* » (« Plus fort ! »). Docteur imbécile qui ne sait même pas qu'il joue dans un film muet...

²⁴ Alexandre Arnoux, *Du muet au parlant. Souvenirs d'un témoin*, Paris, La Nouvelle édition, 1946, p. 64 et 102. Qu'on songe par exemple à la déconstruction du mot « enemy » par les images du film de Chaplin, *Shoulder Arms* (1917).

explication (discursive), la voix narration, la voix attraction (« elle fait primer la relation directe au spectateur sous forme d'adresse²⁵ »). Il montre comment des manifestations vocales empruntent simultanément certains traits à plusieurs régimes de voix. De la même façon, Delluc a souvent recours à l'impersonnel « on » et à des infinitifs à valeur injonctive qui peuvent relever à la fois du monologue intérieur du protagoniste comme d'une voix narrative ou explicative, voire d'une voix qui s'adresserait au protagoniste Charlot et/ou prendrait à parti le double public de spectateurs et lecteurs.

Dans un chapitre introductif de son livre, Louis Delluc évoque le « fameux monologue cinématographique *Charlot rentre tard (One A.M.)* », dans lequel Charlot ivre quitte péniblement le taxi, pénètre sa maison et se trouve aux prises avec un décor démoniaque que ses mouvements incontrôlés animent. Tout fonctionne comme si dans ce film qui est peut-être le plus silencieux de Chaplin, c'était précisément le silence qui opérait comme un puissant stimulant au poème de Delluc, ce dernier dialoguant avec les ellipses du film, rouvrant l'espace clos du studio vers un espace urbain élargi. Après avoir proposé des hypothèses narratives sur l'avant-film pour expliquer l'ivresse du protagoniste, l'excursion narrative de Delluc s'achève par une interrogation « Et puis ? Et puis ? Est-ce que je sais ? Ci ou ça ou autre chose, il n'en reste rien, voici la porte mais pas la clé. Drame. Angoisse. Il faisait doux sous le ciel des bars. Où est la clé²⁶ ? ». Un tel énoncé relève à la fois du discours direct libre (voix intérieure du protagoniste), du commentaire du sujet écrivain qui avoue que là s'arrêtent ses compétences interprétatives sur le film, et d'une manière d'aphorisme à valeur générale sur le sens de la vie. Cette dimension ontologique est d'ailleurs palpable dans le film de Chaplin. Ainsi le chauffeur de taxi impassible a des allures de Charon et préfigure le contrôleur et nocher infernal de *Pay Day* (1922), avec ses grappes humaines accrochées au tramway et s'enfonçant dans la nuit. Mais tandis que Charlie homme du monde subit patiemment les caprices de la portière de taxi puis l'inquiétante étrangeté de son foyer une fois qu'il y a pénétré, la patience du protagoniste du film provoque au contraire la révolte de l'écrivain cinéaste :

Poursuivre une table ? Aïe ! Edgar Poe, tu me tortures. La table est imprenable. Ces rosses de dieux nous envoient le vertigo. Me laisseront-ils monter maintenant ? Ouais ! Ne cherchez plus à nous épater avec l'ascension du mont Blanc. L'alpinisme de M. Charlie bat tous les records. Et en voilà un escalier ! Le tapis est fou, la rampe neurasthénique, et je pense que ce qu'on appelle le centre de gravité a dû être inventé par un sadique de première classe qui doit rire. Rions²⁷.

Qui parle et où sommes-nous ? dans un film ? dans un poème ? dans une salle de projection ? dans une nouvelle de Poe ? D'autres hypothèses sont encore possibles. La deuxième personne du pluriel dans « Ne cherchez plus à nous épater avec l'ascension du mont Blanc » renvoie peut-être à quelque équipe de cinéma (producteur, opérateur etc.), et ceci d'autant plus probablement que l'ascension du mont Blanc, particulièrement photogénique, est justement un film Pathé de 1907, tourné par l'opérateur Legrand.

Or dans le film de Chaplin, Charlie a tout l'air d'être le sujet d'un documentaire cinématographique, voire d'une expérimentation scientifique : pauvre clown enfermé dans un

²⁵ Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over, voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Editions Antipodes, coll. « Médias et histoire », 2007, p. 212.

²⁶ « *Charlot rentre tard (One A. M.)* », *Charlot*, p. 49.

²⁷ « *Charlot rentre tard (One A. M.)* », « *Charlot* », p. 51.

décor piégé et observé à travers l'œil insensible de la caméra. Un poisson rouge dans un bocal tourne en rond et Charlie tourne solitaire entre les quatre murs de sa maison. Le pied de Charlie dans le bocal et ses regards face caméra valent comme outils de comparaison : comme Ulysse surveillé par les dieux, comme le sujet de la première des *Méditations métaphysiques* divertissant quelque malin génie, le pauvre clown a tout du poisson rouge, du monstre de la foire ou de la souris de laboratoire. Et la comparaison devient sensible lorsqu'un carton affiche soudain « *Good night* ». En effet, qui parle ainsi, tandis que Charlie est seul au monde ? S'adresse-t-il à lui-même dans sa solitude ? Est-ce le monstre Horloge qui à la manière de celle de Baudelaire le somme de se coucher ? Ou bien le « *good night* » n'est-il pas plutôt adressé au clown prisonnier par l'équipe de cinéma (opérateur, décorateur, accessoiriste), voire par la machine elle-même ?

On le voit, les allusions de Delluc à l'ascension du mont Blanc et au créateur sadique (souvenir possible de Descartes) actualisent les virtualités énonciatives du carton de cinéma. D'ailleurs dans l'exclamation « pauvre Charlot, ô *poor Charlie* !²⁸ », le bilinguisme et les italiques fonctionnent comme des marqueurs de citation et renvoient directement au procédé cinématographique des cartons. Quant au « Bonsoir. Fini de rire » qui conclut le poème, il déplace l'ambiguïté des différents régimes de voix virtuels du carton de cinéma dans le poème, s'adressant en même temps au protagoniste, au spectateur, à l'équipe de cinéma, au lecteur et au sujet écrivant lui-même qui arrête là son texte.

Si l'image est déterminante dans l'histoire du poème en prose, comme source de l'écriture et comme enjeu esthétique, l'image animée vient renouveler le genre dans les années 1920. L'expérience de la salle de cinéma opère sur le poème en prose, en travaillant l'un des traits du genre, le sentiment d'étrangeté du monde et au monde. *All the world's a film studio*, semblent dire ces poèmes, reprenant à leur compte le vacillement ontologique caractéristique du cinéma burlesque.

C'est manifestement le silence des films qui stimule l'écriture. Médium non concurrentiel de la poésie parce que dépourvu de mots, le cinéma muet remplace la peinture dans son rôle de grand stimulant des poètes. Dans les cercles cinéphiles le goût de l'écriture face au cinéma circule et devient contagieux. C'est ainsi dans la revue *Le Film*, alors que Louis Delluc en était le rédacteur en chef, qu'Aragon publie son premier poème intitulé « Charlot sentimental ». Dans son *Charlot*, Louis Delluc prend appui sur les films de Chaplin, tout en s'affranchissant de leurs limites narratives, en proposant une version inédite de leurs ellipses, imaginant et narrant l'avant-film de *One A.M.*, ou au contraire développant l'après-film de *Sunny Side*, pour proposer une vision désenchantée de la fiction cinématographique, que le titre et les cartons du film présentaient délibérément comme une « romance », une idylle bien peu réaliste, la vision ensoleillée des choses : suggérant donc au spectateur écrivain d'en produire une suite critique.

Surtout Louis Delluc est à la recherche d'une formule poétique qui rompe avec le discours univoque, et il la cherche en verbalisant ce qui était muet. Là encore, il s'inscrit dans une tradition. On trouve de nombreux dialogues et adresses chez Aloysius Bertrand et Baudelaire, au point que certains poèmes de *Gaspard de la Nuit* ont pu être décrits comme de véritables

²⁸ Louis Delluc, « Charlot rentre tard (*One A.M.*) », *Charlot*, p. 51.

« poèmes-conversations²⁹ ». La spécificité du poème en prose opéré par le cinéma, c'est que la conversation troue la diégèse en permanence, se déplace d'un espace à un autre. Ce qui parle dans ces poèmes relève d'une instance mobile, fluctuante, opérant des glissements entre la diégèse cinématographique, le studio de cinéma ou plus généralement la situation de prise de vue, l'expérience du spectateur dans la salle de projection, la critique cinématographique et la fiction littéraire. Exploitant les formes d'adresse du film (regards face caméra du cinéma burlesque, jeux énonciatifs des « cartons »), et les régimes de voix ambigus du bonimenteur de la salle de projection, la communication littéraire y devient une forme d'itinérance permanente.

Pour citer cet article : Sandrine Montin, « Le poème en prose face au cinéma : le cas du Charlot de Louis Delluc », SFLGC, bibliothèque comparatiste, publié le 01/07/2019.

²⁹ Voir la préface de Max Milner, *Gaspard de la nuit*, op. cit., p. 29, ainsi par exemple que les poèmes « Les Gueux de nuit » et « Deux Juifs ».