

Charlotte Servel

Les scénarios des poètes d'avant-garde dans les années 1920 : des films morts nés ?

Résumé

Dans sa conférence de novembre 1917, *L'esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire invite ses confrères à s'emparer du cinéma. Cet appel suscite de nombreuses réponses dans les années 1920 chez les poètes d'avant-garde qui se lancent dans l'élaboration de formes nouvelles : « poèmes cinématographiques » pour Soupault, « poème dans l'espace » pour Albert-Birot, « ciné-poèmes » pour Fondane par exemple. Dans les années 20, on compte plus d'une cinquantaine de scénarios écrits notamment par Albert-Birot, Apollinaire, Artaud, Cendrars, Desnos, Fondane, Péret, Ribemont-Dessaignes, Soupault. Certains sont publiés dans des revues plus ou moins confidentielles comme *Les Cahiers du mois* ou *La Revue du Cinéma*. Cependant, ces scénarios sont restés lettres mortes, aucun n'a été tourné à l'exception de deux d'entre eux : *La Coquille et le Clergyman* écrit en 1927 par Antonin Artaud et réalisé par Germaine Dulac en 1928 et *L'Étoile de mer* écrit par Robert Desnos et réalisé par Man Ray en 1928. Nous proposons une reconsidération de ces scénarios, en estimant qu'ils appartiennent à l'histoire du cinéma, même s'il s'agit d'un « cinéma invisible » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Christian Janicot. D'une part, ils éclairent la réception du cinéma par ces poètes de la modernité : ceux-ci jugent les films de l'époque trop liés aux formes usées du roman et du théâtre et éprouvent le besoin de les renouveler en proposant des créations originales qui se réapproprient notamment des motifs de films burlesques. D'autre part, ces scénarios renseignent sur les conditions de production et d'exploitation du cinéma des années 20 en raison même de leurs échecs à devenir des films.

Abstract

In his 1917 manifesto *L'esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire encouraged his colleagues to make cinema their own. His call elicited many responses in the 1920s from avant-garde poets seeking to explore new forms: "cinematic poems" for Soupault, "poems in space" for Albert-Birot, "cine-poems" for Fondane. In the 1920s, more than fifty film scripts were written by Albert-Birot, Apollinaire, Artaud, Cendrars, Desnos, Fondane, Péret, Ribemont-Dessaignes, and Soupault. While some were published in magazines such as *Les Cahiers du mois* or *La Revue du cinéma*, they were never made into films, with only two exceptions: *La Coquille et le Clergyman*, written by Antonin Artaud in 1927 and directed by Germaine Dulac in 1928, and *L'Étoile de mer*, written by Robert Desnos and shot by Man Ray in 1928. This article reconsiders these unshot scripts, taking them as an integral part of the history of cinema, even though this may be the history of what Christian Janicot has termed an "invisible cinema." These scripts give us a window into the reception of cinema by the surrealist poets, who found contemporary films too closely tied to the worn-out forms of theater and the novel. The scripts were an attempt to renew these forms by reappropriating motifs from slapstick comedy films. They also provide a new perspective on the conditions of film production and distribution in the 1920s because of their very failure to be made into films.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

LES SCÉNARIOS DES POÈTES D'AVANT-GARDE DANS LES ANNÉES 1920 : DES FILMS MORT-NÉS ?

par Charlotte Servel

« Jamais aucun moyen d'expression n'a engendré autant d'espoir que le cinéma [...] Et cependant, jamais on n'a observé tant de disproportion entre l'immensité des possibilités et le dérisoire des résultats. » Tel est le constat amer de l'écrivain surréaliste Benjamin Péret en 1951 dans un article intitulé « Contre le cinéma commercial », publié dans la revue d'inspiration surréaliste *L'Âge du cinéma*¹. On pourrait multiplier les témoignages de déception d'autres écrivains de la mouvance surréaliste face au cinéma, qu'ils viennent de Breton, d'Artaud, ou encore de Soupault. Avant d'analyser la disproportion entre « l'immensité des possibilités » exprimée notamment dans les nombreux scénarios écrits par ces poètes et « le dérisoire des résultats », à savoir la réalisation effective de seulement deux films – la non réalisation des autres scénarios pouvant s'apparenter à la « mort » de ces films –, il convient de décrire les scénarios écrits par ces poètes d'avant-garde, l'expression « avant-garde » étant entendue selon la définition qu'en donne François Albera dans *L'Avant-garde au cinéma*, c'est-à-dire un groupe procédant d'un positionnement politique dans le champ social et artistique, et non au sens d'une stylistique ou d'un goût pour l'expérimentation ou le formalisme².

Dans sa conférence de novembre 1917, *L'esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire invite ses confrères à s'emparer du cinéma. Cet appel suscite de nombreuses réponses dans les années 1920 chez les poètes d'avant-garde qui se lancent dans l'élaboration de scénarios que les poètes ne nomment pas forcément « scénarios ». Si Péret sous-titre « Film » son texte *Pulchérie veut une auto* publié en 1923, Desnos, quant à lui, ajoute le sous-titre « Scénario de film sonore et en couleurs » pour son texte *Les Mystères du métropolitain* publié en 1930. D'autres poètes choisissent un terme générique pour désigner l'ensemble de leurs textes scénaristiques : Albert-Birot écrit des « poèmes dans l'espace », Soupault des « poèmes cinématographiques », Fondane des « ciné-poèmes ». D'autres poètes choisissent un terme générique pour désigner l'ensemble de leurs textes scénaristiques : Albert-Birot écrit des « poèmes dans l'espace », Soupault des « poèmes cinématographiques », Fondane des « ciné-poèmes ». Le terme de « scénario » ne fera pas ici l'objet d'une discussion terminologique et sera utilisé pour désigner ces productions textuelles.

Dans les années 1920, on compte ainsi plus d'une cinquantaine de scénarios écrits notamment par Albert-Birot, Artaud, Cendrars, Desnos, Fondane, Péret, Ribemont-Dessaignes, ou Soupault.

Certains scénarios sont publiés dans des ouvrages propres : c'est le cas de l'ouvrage d'Albert-Birot intitulé *Cinéma, Drames Poèmes dans l'espace* publié en 1920³ ainsi que celui de Fondane, *Trois scenarii : ciné-poèmes*, publié en 1928⁴. D'autres sont publiés dans des revues, d'avant-garde comme *SIC* ou *Littérature*, ou un peu moins confidentielles comme *Les Cahiers du mois*⁵, *Les Cahiers jaunes*⁶ ou encore *La Revue du cinéma*, qui dans ses premiers numéros propose un projet de film imaginé par un écrivain, le plus souvent proche du mouvement surréaliste.

Ces scénarios comptent entre une et trente-cinq pages et restent en moyenne des textes courts d'environ cinq pages. Leur forme se caractérise par cinq dispositions différentes : texte sans découpage, texte découpé en parties, texte découpé en tableaux, texte découpé en numéros et en parties, texte découpé en numéros⁷. Si leur forme est assez variable, ces scénarios partagent en revanche dans leur majorité une tonalité comique très similaire reposant sur la destruction et l'absurde. C'est bien ce qui intéresse Soupault dans le cinéma, comme il l'explique dans son texte critique intitulé « Note I sur le cinéma », publié en 1918 dans la revue *SIC* :

Dès maintenant apparaît pour ceux qui savent voir la richesse de ce nouvel art. Sa puissance est formidable puisqu'il renverse toutes les lois naturelles : il ignore l'espace, le temps, bouleverse la pesanteur, la balistique, la biologie, etc.⁸

Cette note est suivie du premier poème cinématographique de Soupault intitulé « Indifférence », où se déploie cet imaginaire loufoque :

Je gravis une route verticale. Au sommet s'étend une plaine où souffle un vent violent. Devant moi des rochers se gonflent et deviennent énormes. Je penche la tête et je passe au travers. J'arrive dans un jardin aux fleurs et aux herbes monstrueusement grandes. Je m'assieds sur un banc. Apparaît brusquement à mon côté un homme qui se change en femme, puis en vieillard. À ce moment apparaît un autre vieillard qui se change en enfant puis en femme. Puis bientôt et peu à peu une foule disparate d'hommes, de femmes, etc... gesticule, tandis que je demeure immobile. Je me lève et tous disparaissent, je m'installe à la terrasse d'un café, mais tous les objets, les chaises, les tables, les fusains dans les tonneaux, se groupent autour de moi et me gênent, tandis que le garçon tourne autour de ce groupe avec une rapidité uniformément accélérée ; les arbres abaissent leurs branches, les tramways, les autos passent à toute vitesse, je m'élanche et saute par-dessus les maisons. Je suis sur un toit en face d'une horloge qui grandit, grandit tandis que les aiguilles tournent de plus en plus vite. Je me jette du toit et sur le trottoir j'allume une cigarette⁹.

Quand ce poème est repris dans la revue *Le Film* en 1918, une courte note introductive s'achève par la phrase suivante : « Si un metteur en scène désire tourner

“Indifférence”, qu’il nous l’écrive aussitôt¹⁰ ». « Indifférence » n’a jamais été tourné, comme la majorité des scénarios écrits par ces poètes, qui sont restés lettres mortes. Seuls deux d’entre eux ont été tournés : *La Coquille et le Clergyman* écrit en 1927 par Artaud et réalisé par Germaine Dulac en 1928 et *L’Étoile de mer* écrit par Desnos et réalisé par Man Ray en 1928. On pourrait ajouter *Entracte*, écrit par Picabia et réalisé par René Clair en 1924, ainsi que deux poèmes cinématographiques de Soupault que le réalisateur allemand Walter Ruttmann semble avoir tournés, mais qui ont été perdus¹¹. Même si on ajoute ces trois films, le nombre de films réalisés reste très faible par rapport au nombre de scénarios écrits.

La critique ultérieure a souvent mis en avant leur extravagance pour expliquer la non réalisation de ces scénarios. Le cinéma de l’époque n’aurait pas été prêt techniquement à mettre en œuvre cet imaginaire délirant. Pour s’en convaincre, il suffira de prendre un seul exemple. Dans *Le cinéma invisible*, livre volumineux qui rassemble une centaine de scénarios non tournés écrits par des non cinéastes, l’auteur, Christian Janicot, écrit :

Certains en montant leur société de production, espéraient échapper à l’emprise du cinéma commercial, protéger leurs idées, produire leurs histoires dans un style échappant aux normes dominantes. Ils échouèrent dans cette entreprise illusoire. La plupart de leurs scénarios, un peu fous, décalés, étaient intournables. Parfois c’était leur dimension poétique, l’impalpable frontière entre poésie et image, qui se révélait incompatible avec la technique de l’époque. [...] on peut s’en tenir à la beauté de leur dimension poétique, ou bien imaginer leur mise en forme par des trucages impensables il y a encore quelques années¹².

Pourtant, la technique nécessaire à la réalisation de ces scénarios a déjà été exploitée au début du siècle, qu’on songe à Méliès et ses trucs avant 1900. Qu’on songe surtout aux films comiques français, qui apparaissent quelques années après les débuts du cinématographe et disparaissent à la fin des années 1910 : ces films utilisent non seulement les trucages nécessaires à la réalisation de certains gags, mais partagent aussi avec ces scénarios le même imaginaire loufoque. La rencontre entre ces films comiques français et ces poètes d’avant-garde a été mise au jour de façon lumineuse dans un numéro de 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* consacré aux comiques français des premiers temps, notamment dans deux articles, l’un coécrit par Laurent Guido et Laurent le Forestier¹³ et l’autre par François Albera¹⁴.

Cette filiation commence dès les titres. Par exemple, le scénario *Pulchérie veut une auto*¹⁵ de Péret rappelle les titres des films Pathé *Titi veut se marier* (1913), *Zigoto veut faire du dressage* (1911), *Rosalie veut engraisser* (1912) ; ou encore son scénario *Allons déjeuner sur l’herbe*¹⁶ évoque les titres des films *Déjeuner sur l’herbe* (1897), *Un déjeuner bien gagné* (1910), *On m’attend pour déjeuner* (1907) et *Cocotte a bien*

déjeuné (1916). Ces titres centrés sur la nourriture avec une formule oralisée se retrouvent également dans le titre du scénario de Desnos *Y a des punaises dans le rôti de porc* !¹⁷ Dans le scénario *Onésime à Dijon*¹⁸ de Desnos, on retrouve le nom d'un personnage comique créé par Jean Durand, même si Onésime est un prénom souvent utilisé dans la littérature populaire comique. Si les prénoms des autres personnages ne sont pas identiques à ceux des films, l'onomastique des scénarios participe du même côté naïf et idiot que les films comiques français : chez Péret, on trouve un Glouglou, un Pandanleuil, ou une mère Volauvent ; chez Albert-Birot, il s'agit d'une Poire, d'un Cœur et d'une Belle qui semblent cousins avec les BeauCitron, Bébé, Zigoto et autres Patouillards des films comiques français. Bien entendu cette rencontre se prolonge dans l'action même des scénarios, qui n'est qu'une succession de gags.

Pour démontrer cela, on s'appuiera sur un seul scénario, celui de Péret, intitulé *Pulchérie veut une auto*, publié dans la revue surréaliste *Littérature* en 1923. Ce texte où se succèdent les transformations et les destructions de corps et d'espaces est représentatif de la tonalité loufoque qu'on retrouve dans un grand nombre de scénarios écrits par d'autres poètes pendant les années 1920¹⁹. Ces rapprochements entre *Pulchérie veut une auto* et quelques films comiques montreront que la technique permettant de réaliser ces gags existait déjà avant les années 1920. Le scénario commence ainsi :

Pulchérie est bonne d'enfants. Elle admire les autos et sa grande joie est de voyager en taxi. Quand elle promène les enfants confiés à sa garde, elle bâille d'admiration devant les belles autos qui défilent dans l'avenue des Champs-Élysées. Dans sa chambre, elle rêve d'un beau jeune homme qui aurait une luxueuse automobile. Un jour qu'elle promène les enfants de ses patrons, elle fait la connaissance d'un jeune homme, Glouglou, qui lui dit avoir une auto, et lui propose de l'emmener faire une promenade. Elle accepte. Glouglou revient peu après pour la prendre. Elle laisse les enfants à la garde d'une vieille dame qui lui paraît respectable. La voiture de Glouglou est une vieille guimbarde qui a des ratés continuels, et fait des bonds à chaque fois qu'elle avance de quelques mètres. Les occupants de la voiture sont terriblement secoués à chaque pas. Un coup de vent emporte le chapeau de Pulchérie, qui passe devant la voiture. Glouglou se précipite. Un coup de vent emporte le chapeau un peu plus loin. La voiture capricieuse, part à toute vitesse, Pulchérie au volant, et écrase Glouglou. La voiture revient en arrière et écrase plusieurs fois Glouglou. Glouglou se relève et court après l'auto qui file de plus en plus vite.

Cette dernière action apparaît par exemple dans le film *Le Torchon brûle* de Roméo Bosetti sorti en 1911 chez Pathé où un homme et une femme, après s'être disputés, se jettent à terre en se battant et roulent corps à corps dans les différentes pièces de la maison, puis dans les différentes rues de la ville jusqu'au moment où une voiture

les écrase, sans interrompre leur roulé-boulé. Ici le trucage employé est celui de l'arrêt caméra avec la substitution de mannequins (fig. 1 et 2).



Fig. 1 & 2. *Le Torchon brûle*, Roméo Bosetti, Pathé, 1911.

Après ce début mouvementé s'ensuivent de nombreuses péripéties. Glouglou, parti à la recherche des enfants kidnappés par la vieille dame, se retrouve face à des cheminées :

Glouglou voulait descendre par la cheminée, mais il y en a une quinzaine. Laquelle est la bonne ? Glouglou met la tête à l'orifice de chaque cheminée. Dans l'une d'elles se trouve un ramoneur qui fait sortir un jet de suie. Glouglou est aussi noir que le ramoneur, dont la tête apparaît hors de la cheminée. À la fin, Glouglou tire à la courte-paille la cheminée par laquelle il doit descendre. Celle qui est désignée par le sort est si étroite que Glouglou, arrivé en bas, est démesurément allongé.

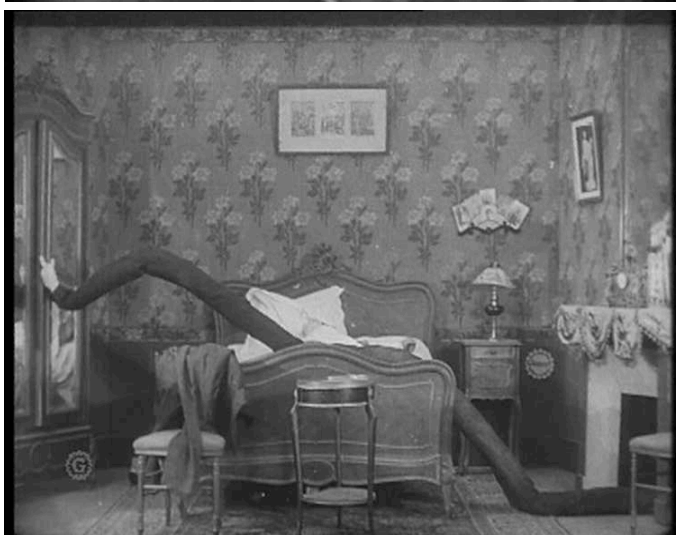


Fig. 3 & 4. *L'agent a le bras long*, Romeo Bosetti, Gaumont, 1909.

Un gag similaire se trouve dans *L'agent a le bras long* de Romeo Bosetti, sorti en 1909, où l'on retrouve non seulement ce décor de toits et de cheminées mais aussi un bras démesurément allongé. Le trucage de l'image par image est employé dans ce film assorti de l'utilisation de figurines (fig. 3 et 4).

Finalement, Glouglou retrouve les enfants, mais la maison a pris feu et ils essaient de s'échapper au moyen de l'intestin du voleur dont le ventre a explosé. Le scénario de Péret s'achève ainsi :

Glouglou saisit à son tour l'intestin, mais comme il est lourd, il descend brusquement de plusieurs mètres et se balance verticalement. Puis à mi-chemin du sol, l'intestin se rompt entre ses deux bras tendus. Il reste suspendu par une main, ayant dans l'autre le reste de l'intestin. D'en bas, on tire sur l'intestin et le corps de Glouglou se fend en deux. Une partie tombe à terre pendant que l'autre reste suspendue à l'intestin. À l'aide d'un sécateur semblable à ceux dont se servent les jardiniers pour, étant à terre, couper les hautes branches d'un arbre, un pompier coupe l'intestin, pendant que l'autre saisit la moitié du corps de Glouglou, comme les bouchers décrochent un quartier de viande. On réunit les deux parties et on les fixe ensemble à l'aide de clous gigantesques qui dépassent de l'autre côté de son corps. Glouglou qui vient de revenir à lui les coupe avec son canif. Puis il arrache les clous qu'il casse et suce comme des bonbons. Il s'en va, accompagné des deux enfants qu'il ramène à leurs parents. Joie des parents. Sourire de Glouglou. On lui offre de choisir sa récompense. Il veut une auto. L'ayant, il va trouver Pulchérie, l'embrasse et l'emmène.

L'un de ces gags se trouve dans un film d'André Deed tourné en 1910 en Italie, *Cretinetti e le donne*, où le personnage, démembré par un groupe de femmes, se recompose tout seul, par le trucage de l'arrêt caméra et de l'animation image par image (voir fig. 5).



Fig. 5. *Cretinetti e le donne*, André Deed, Itala Film, 1910.

On pourrait multiplier ce genre d'exemples entre les trucs de films comiques français et les scénarios des poètes d'avant-garde. La technique n'est donc pas en cause pour expliquer la non-réalisation, autrement dit l'avortement de ces scénarios²⁰.

Si la technique n'est pas en cause, pourquoi ces scénarios sont-ils restés à l'état d'avorton ? Les poètes eux-mêmes avancent des explications qui tournent autour de trois notions : l'argent, le commerce, et l'industrie. Deux témoignages suffiront pour l'illustrer : ceux d'Artaud et de Soupault. En 1929, la revue *Cinémonde* publie une interview d'Artaud où ce dernier déclare : « Le cinéma est un métier affreux. Trop d'obstacles empêchent de s'exprimer ou de réaliser. Trop de contingences commerciales ou financières gênent les metteurs en scène que je connais²¹ ». Trente ans plus tard, Soupault fait le même constat dans un entretien qui ouvre la revue *Études Cinématographiques* consacrée au thème « Surréalisme et Cinéma » : à la question « Pour les films surréalistes, n'est-ce pas la technique qui a gêné le passage de la conception à la réalisation ? », Soupault répond :

Ce n'est pas la technique. C'est plutôt le fait d'être obligé de penser à des problèmes commerciaux. Réaliser un film revient évidemment plus cher que de prendre une feuille de papier et d'écrire avec son stylographe. Dès le début du surréalisme, nous sentions que les problèmes commerciaux seraient des obstacles, mais nous avions cependant l'espoir de tourner des films, et on en a réalisé de très proches de la pensée surréaliste. Je me souviens avoir écrit, dès 1917, des poèmes surréalistes cinématographiques : je considérais que le cinéma pouvait me permettre d'exprimer peut-être plus rapidement et plus intensément que l'écriture une sorte de lyrisme surréaliste²².

On comprend que la première raison expliquant la non réalisation de ces scénarios serait liée à la nature industrielle du cinéma. Le cinéma nécessite une technique que ces poètes n'ont pas, bien qu'elle soit possible comme nous l'avons vu, et un travail en équipe, qui a peu à voir avec un travail solitaire d'écriture. On peut tout de même continuer de s'interroger sur le fait qu'étant donné le désir fou de ces poètes de faire du cinéma il n'y ait pas eu plus de rencontres entre ces poètes et les professionnels du cinéma, comme si leurs scénarios n'avaient pas séduit les metteurs en scène de l'époque...

En effet, une autre raison serait d'ordre esthétique. Dans les années 1920, le cinéma est en pleine période de légitimation. Les professionnels du cinéma tentent de faire gagner au cinéma ses lettres de noblesse, processus qui commence dès 1908 en France avec la création de la société Le Film d'Art qui cherche à institutionnaliser le cinéma en le rapprochant de la littérature et du théâtre, et donc d'une certaine forme de narration. Ces scénarios seraient dès lors trop proches d'une forme d'attraction avec leurs acrobaties virtuoses, leurs chutes spectaculaires, leurs métamorphoses incessantes. Ils rappelleraient trop les films comiques français et leurs

liens avec d'autres formes populaires de spectacle comme le cirque, la fête foraine, le music-hall. Ces scénarios ne semblent donc pas correspondre au standard de l'époque et paraissent trop afficher leur idiotie, leur absurdité et leur extravagance.

Cette raison esthétique se superposerait à celle d'ordre commerciale : leurs scénarios ne semblent pas correspondre au goût du public contemporain. Pourtant les films comiques français ont connu un vrai succès entre 1900 et 1916, comme en témoigne leur représentativité dans les catalogues des maisons de production de l'époque²³. Et pourtant, on arrête de produire ce type de films autour de 1916²⁴. Il y a bien évidemment une raison exogène, à savoir la guerre qui surgit en 1914 et donne un coup d'arrêt à la production française. On peut aussi proposer une raison endogène : il y aurait eu un épuisement du schéma comique de ces films. Ces films fonctionnent sur un schéma de variant/invariant. La situation et le gag constituent plutôt au début l'invariant, et les personnages le variant : par exemple, l'écrasement par la voiture va se produire sur un policier, ou sur une femme, sur un enfant, ou encore sur un homme et une femme ensemble comme dans le film *le torchon brûle* ; le prolongement de ce gag joue sur le renouvellement de ces conditions d'apparition. Plus tard avec l'apparition d'un personnage récurrent comme Boireau, Léontine, ou Onésime ; c'est le personnage l'invariant, et les différents gags les variants. Le rire du public fonctionne donc à la fois sur du connu et de l'inconnu, sur une attente et une surprise. On peut donc avancer que le schéma commence à s'épuiser, c'est-à-dire que l'attente est peut-être plus grande que la surprise, cette disproportion engendrant une certaine lassitude du public. Les professionnels du cinéma, qui cherchent à répondre aux attentes du public, ne souhaiteraient donc pas produire les scénarios des poètes d'avant-garde qui rappellent trop les films comiques tournés une décennie plus tôt.

Cependant, la filiation entre ces scénarios de poètes des années 1920 et ces films comiques français des années 1910 paraît quasi inconsciente chez les poètes. En effet, dans les scénarios eux-mêmes, mis à part Desnos qui semble faire référence à un des personnages comiques du réalisateur Jean Durand en reprenant le nom d'Onésime, les autres poètes ne reprennent pas une onomastique identique et en déploient une nouvelle qui leur est propre. C'est surtout l'absence complète de référence à ces films comiques français dans leurs écrits critiques qui est marquante : les poètes s'intéressent uniquement aux films burlesques américains. À ma connaissance, seul Desnos évoque les comiques français, une fois en 1924 dans sa rubrique cinématographique pour la revue *Le Journal littéraire*, à l'occasion d'une « Rétrospective du cinéma au Vieux Colombier » : « Il semble que, dès son invention, le cinéma connut la perfection dans le comique. *L'Arroseur arrosé*, *Boireau épicier* sont déjà des films parfaits. Il fallut l'intervention des lamentables Max Linder et

Rigadin pour lui faire perdre en France tout intérêt ; les règles ridicules du théâtre remplacèrent alors la fantaisie spontanée²⁵ ». Ce silence sur les comiques français s'explique par l'absence de ces films sur les écrans qui ne passent qu'à l'occasion de rares rétrospectives, comme celle à laquelle assiste Desnos en 1924 ; on peut tout de même supposer qu'ils ont vu ces films pendant leur enfance. Il faut ajouter que leurs textes critiques ne sont pas forcément des indices fiables, puisqu'ils sont le reflet d'une pratique journalistique qui répond moins à des goûts personnels qu'à des exigences éditoriales qui imposent le plus souvent une longueur à l'article, un style, des sujets. Cependant, même dans les entretiens, où le format est plus souple, le lien n'est pas explicitement fait entre leurs scénarios et les films comiques français. Cette reprise de motifs des films comiques semble quasi inconsciente, presque de l'ordre du refoulé.

On peut se demander pourquoi les poètes écrivent ce type de textes. C'est bien entendu pour eux une façon de dénigrer la production cinématographique contemporaine, dénigrement énoncé explicitement dans leur critique²⁶, mais sans doute aussi une façon d'user d'une liberté absolue qui ne se laisse pas imposer des contraintes dictées par les exigences commerciales et financières de l'époque.

Malgré leur désir de cinéma, certains ont renoncé rapidement à transformer leurs scénarios en films. Ce renoncement permet de mieux comprendre pourquoi ces poètes écrivent tout de même des scénarios, que ces poètes aient voulu les tourner, comme cela semble le cas pour Soupault, ou qu'ils ne l'aient pas souhaité. Ce renoncement tel qu'il est expliqué par certains poètes permet de mieux appréhender l'ensemble de cette production scénaristique. C'est le cas du poète roumain Benjamin Fondane, qui immigre en France en 1923, dont la réflexion à ce sujet est éclairante. Il affirme dans un texte théorique intitulé *2x2*, qui précède ses trois scénarios :

OUVRONS DONC L'ÈRE DES SCENARII INTOURNABLES. Un peu de l'étonnante beauté des fœtus s'y trouvera. Disons tout de suite que ces scenarii écrits pour être lus, seront à courte échéance noyés de « littérature » (voyez les traces de ce vitriol dans mes trois ciné-poèmes) le véritable scénario étant par nature très malaisé à lire, impossible à écrire (1). Mais alors pourquoi m'attacher délibérément à ce néant ? à quelle fin ? C'est qu'une partie de moi-même que la poésie refoulait, pour pouvoir poser ses propres questions, angoissantes, vient de trouver dans le cinéma un haut parleur à toute épreuve. [(1) Imagine-t-on le scénario écrit d'Emak Bakia d'Entracte ou à l'autre extrême, celui du Charlot Noctambule par exemple de beaucoup le film le plus pur de Chaplin ?]²⁷

Ces scénarios auraient donc représenté pour les poètes un espace de liberté absolue où la transgression peut se déployer à loisir. Rappelons qu'« une femme nue traverse l'écran en faisant des sauts périlleux » et perd sa forme humaine²⁸, qu'un en-

fant est « aplati comme une tarte » par une voiture²⁹, qu'un religieux se transforme en biftecks dévorés ensuite par des gendarmes³⁰, entre autres choses. Il serait dès lors intéressant de comparer les scénarios de ces poètes avec leurs autres écrits inscrits dans des genres plus traditionnels comme le poème, le conte, la nouvelle afin de constater leur puissance de transgression. Est-ce que le même comique de destruction est à l'œuvre ? Ou bien est-il plus puissant et plus libéré dans les scénarios ? Le passage par l'écriture de scénarios libère-t-il chez ses poètes une puissance de transgression qu'on retrouvera dans des textes postérieurs non cinématographiques ? Il est intéressant de constater que ce comique macabre, expression d'une nouvelle perception machinique du monde où la frontière entre l'humain et l'animal, entre l'objet et le vivant s'estompe, est d'abord apparu au cinéma dans les films comiques, puis renaît dans les écrits des poètes d'avant-garde dans leur scénarios, comme si le cinéma, pratique populaire et méprisée, avait permis cette expression singulière d'être au monde, avant qu'elle n'apparaisse dans la littérature, pratique plus vieille et noble, sur laquelle pèse dans les années 1920 un soupçon d'impuissance à dire, à exprimer. C'est notamment ce que signale Fondane lorsqu'il utilise le verbe « refouler » qui indique bien cette difficulté à s'exprimer que le cinéma semble avoir libérée³¹.

Dès lors peut-on considérer ces scénarios comme des films mort-nés ? Effectivement, ils en sont restés au stade du « fœtus » et de son « étonnante beauté » pour reprendre l'expression de Fondane. Pourtant, les films qui auraient pu naître de ces scénarios semblent avoir vu le jour et avoir vécu, ou du moins des séquences ont bel et bien existé entre 1900 et 1916 à travers les films comiques français. Mais ces films comiques français se sont progressivement éteints dans les années 1920. Ce sont les poètes d'avant-garde qui les ressuscitent par leurs scénarios, avant une véritable redécouverte dans les années 1950. Il serait donc plus pertinent de parler de « scénarios posthumes », pour reprendre l'adjectif qu'utilise François Albera, bien que ce dernier l'utilise différemment pour désigner les films comiques, et non les scénarios. Cette expression de « scénario posthume », qui peut apparaître comme une pirouette finale, permet tout de même de rendre compte de cette chronologie intermédiaire bouleversée et d'échapper ainsi un peu au mythe du poète visionnaire en avance sur son temps, en avance sur les fameuses techniques de trucage qu'ils devanceraient, mythe dans lequel se laisse parfois trop souvent prendre la critique littéraire.

Notes

- ¹ Benjamin Péret, « Contre le cinéma commercial », *L'Âge du cinéma*, n° 1, mars 1951, p. 7.
- ² François Albera, *L'Avant-Garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 32.
- ³ Pierre Albert-Birot, *Cinéma, Drames Poèmes dans l'espace*, Paris, Éditions Sic, 1920.
- ⁴ Benjamin Fondane, *Trois scenarii : ciné-poèmes*, Paris, Documents internationaux de l'Esprit nouveau, 1928.
- ⁵ Les Cahiers du Mois, n° 12, 1925.
- ⁶ Les Cahiers Jaunes, n° 4, 1933.
- ⁷ Carole Aurouet, *Le cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Bord de l'eau, 2014.
- ⁸ Philippe Soupault, « Note I sur le cinéma », *SIC, Sons Idées Couleurs, Formes*, n° 25, janvier 1918, p. 1.
- ⁹ Philippe Soupault, « Indifférence », *Sic*, n° 25, janvier 1918, p. 2.
- ¹⁰ *Ibid.*, « Indifférence », *Le Film*, n° 101, 18 février 1918.
- ¹¹ Jean-Marie Mabire, « Entretien avec Philippe Soupault », *Études cinématographiques*, n° 38-39, 1^{er} trimestre 1965, p. 30.
- ¹² Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 9-10.
- ¹³ Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 61, septembre 2010, p. 9-76.
- ¹⁴ François Albera, « L'école comique française : une avant-garde posthume ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 61, septembre 2010, p. 77-113.
- ¹⁵ Benjamin Péret, « Pulchérie veut une auto », *Littérature*, n° 10, mai 1923, p. 17-23.
- ¹⁶ *Ibid.*, « Allons déjeuner sur l'herbe ! », dans *Œuvres complètes*, tome VI, Paris, José Corti, 1992, p. 267-269.
- ¹⁷ Robert Desnos, « Y a des punaises dans le rôti de porc », *Les Cahiers jaunes*, n° 4, 1933.
- ¹⁸ *Ibid.*, « Onésime à Dijon », *Simoun*, n° 22-23, 1956.
- ¹⁹ Benjamin Péret, « Pulchérie veut une auto », art. cit.
- ²⁰ D'autres rapprochements sont proposés dans l'article de Laurent le Forestier et Laurent Guido, ainsi que dans celui de François Albera.
- ²¹ Georges Fronval, « Antonin Artaud », *Cinémonde*, n° 41, 1^{er} août 1929 ; *ibid.*, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1978, p. 307.
- ²² Jean-Marie Mabire, « Entretien avec Philippe Soupault », *Études cinématographiques*, n° 38-39, 1^{er} trimestre 1965, p. 30.
- ²³ « Comme le remarque François Albera dans son texte, "on fait très tôt du 'comique' 'le' cinéma des origines", en se basant essentiellement sur une analyse quantitative (F. Laurent, cité par Albera, affirme, en 1912, que "le film comique entre bien, à lui seul, de moitié dans la composition des programmes") : le comique est alors la "série" (puisque les films des grands éditeurs comme Pathé et Gaumont sont classés en séries – les scènes comiques constituent la deuxième série chez Pathé et la première chez Gaumont) qui compte le plus de titres. Mais, sur ce plan, il n'existe pas de réelle césure entre les toutes premières années et

celles qui suivent : entre 1908 et 1914, cette série réunit à elle seule environ 40 % de la production de Pathé et Gaumont, très loin, par conséquent, des onze autres séries (à l'exception des "scènes dramatiques") ». Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », *op. cit.*, p. 11.

²⁴ Dernière production comique française : 1918 série Plouf/1917 série Rigadin.

²⁵ Robert Desnos, « Rétrospective du cinéma au Vieux-Colombier », *Journal littéraire*, 6 décembre 1924 ; *ibid.*, *Les Rayons et les ombres. Cinéma*, Paris, Gallimard, 1992, p. 47.

²⁶ Voir Nadja Cohen, « Deux ennemis : le "film d'art" et le cinéma "pur" », *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 288-294 ; Carole Aurouet, « Les émotions cinématographiques : attirances et répulsions », dans *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, *op. cit.*, p. 43-67.

²⁷ Benjamin Fondane, *Trois scenarii : ciné-poèmes*, *op. cit.*

²⁸ Pierre Albert-Birot, « Poème dans l'espace II », dans *Cinéma, Dramas Poèmes dans l'espace*, *op. cit.*, p. 27-28 ; *ibid.*, *Cinémas*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 30.

²⁹ Benjamin Péret, « Allons déjeuner sur l'herbe ! », *op. cit.*, p. 267.

³⁰ *Ibid.*, « Main dans la main », dans *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 126.

³¹ Voir Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mise en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.