GRAŻYNA SZYMCZYK-KLUSZCZYŃSKA
RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

Lódź

POÈME CINÉMATOGRAPHIQUE

ANALYSE D'UN TYPE DES RELATIONS ENTRE LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA

En 1918 Philippe Soupault publia dans le périodique „SIC” le texte suivant:

Un jour dans un terrain vague de Vincennes un individu nommé Pathé présenta à quelques badauds assemblés un cinématographe inventé par les frères Lumière; l'homme était doué d'un nouvel oeil.

Ceux qui dès lors s'occupèrent de cette extraordinaire invention se trompèrent lourdement: du cinéma ils firent le miroir incolore et l'écho muet du théâtre. Personne encore n'a fait cesser ce malentendu.

Cependant puisque les moyens que le cinéma met à la disposition de l'artiste sont très différents de ceux que lui fournit le théâtre, il importe donc que nous établissions une différence entre l'écran et la scène, que nous séparions l'art cinématographique de l'art du théâtre. C'est là le point important de cette première note.

Dès maintenant il 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. Son oeil est plus patient, plus perçant, plus précis. Il appartient alors au créateur, au poète de se servir de cette puissance et de cette richesse jusqu'alors négligées, car un nouveau serviteur est à la disposition de son imagination.

Et sans pourtant vouloir dépasser les limites de cette note je propose à ceux qui ont les moyens matériels de le réaliser, ce premier essai.

INDIFFÉRENCE

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. A 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'élançai et saute pardessus les maisons. Je suis sur un toit en face d'une horloge qui gran-

dit, grandit tandis que les aiguilles tournent de plus en plus vite. Je me jette du toit et sur le trottoir j'allume une cigarette¹.

Citée ci-dessus *Note I sur le cinéma* de Philippe Soupault accompagnée du poème cinématographique *Indifférence* du même auteur prirent le caractère presque canonique dans toute sorte de publications (anthologies, livres, articles) traitant des relations entre le cinéma et la littérature, surtout dans celles qui traitaient des relations réciproques, souvent embrouillées, entre l'art du cinéma et le mouvement artistique du surréalisme.

Evidemment la *Note* joue le rôle différent en 1979, réimprimée dans *Les Écrits de cinéma 1918—1931* de Soupault (elle ouvre le volume étant le témoignage de l'intérêt du poète au cinéma; le même type de publications fut auparavant consacré à Desnos et Artaud); elle devait signifier autre chose à l'époque où elle fut créée.

La publication de la *Note* eut lieu un mois après la conférence sur *L'Esprit nouveau et les poètes* prononcée le 26 novembre 1917 par Apollinaire où l'auteur des *Alcools* fit l'appel aux poètes d'imprégner, entre autre, l'art du cinéma d'un lyrisme nouveau, de créer ensemble les images destinées aux esprits plus raffinés, ceux-ci n'étant pas satisfaits de la production de l'industrie de cinéma. Le texte de Soupault, publié en janvier 1918 dans le *Sic*, en février dans la revue bimensuelle *Le Film*, répond à l'appel d'Apollinaire; d'un autre côté, prenant en considération la question méthodologique il fait remarquer les deux extrêmes du problème donné, tels que: le renouvellement de la poésie par le cinéma et l'ennoblissement du cinéma par la poésie.

Il faudrait remarquer que les alinéas de la *Note* présentent, l'un après l'autre, le précis de l'histoire du cinéma à partir de ses débuts forains (I), par l'imitation du théâtre ensuite (II), jusqu'à créer l'autonomie de l'art du cinéma par rapport à celui du théâtre (III), et finissent par le transfert des moyens d'expression propres au cinéma au domaine de la création poétique (IV). „Le nouveau lyrisme” qui naît ainsi fait le tour et revient à sa double source: au film et au cinéma, car le V^e alinéa comprend le message d'un essai pratique — le poème cinématographique — «à ceux qui ont les moyens matériels de le réaliser, ce premier essai».

Soupault prévient donc qu'une éventuelle réalisation de *l'Indifférence* peut ne pas être une entreprise rentable alors que nos pensées s'associent à l'idée du «cinéma d'essai» suggérant que nous sommes arrivés au cinéma expérimental après avoir quitté la foire.

¹ Ph. Soupault, *Note I sur le cinéma, Indifférence*. Première édition: „*Sic*” 1918 n° 25. Cité d'après l'édition: Ph. Soupault, *Écrits de cinéma 1918—1931*. Textes réunis et présentés par Oddette et Alain Virmaux, Paris 1979, p. 23—24.

² V.: A et O Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris 1979, p. 205—209; J. H. Matthews, *Surrealism and film*, The University of Michigan Press, 1971, p. 51—53; M. Décaudin, *Les poètes découvrent le cinéma (1914—1918)*. „Études cinématographiques” 1965 n° 38—39 (*Sur-réalisme et le cinéma*). T. I, p. 79—80; M.C. Ropars-Wuilleumier, *De la littérature du cinéma. Genèse d'une écriture*, Paris 1970, p. 54—55.

Est-ce vraiment le cinéma? Les faits présentés pour justifier la réponse affirmative sont assez douteux. Soupault écrit encore plusieurs poèmes cinématographiques dont une partie (*Rage, Force, Adieu, Gloire, Regret*) fut publiée dans les *Cahiers du mois* en 1925, une autre disparut. Et selon les informations ultérieures données par l'auteur lui-même³, les deux ou trois films faits en 1922 par Walter Ruttmann furent fondés sur ces poèmes perdus. Puisque leurs copies n'existent pas non plus on ne peut que supposer quel était le type des relations entre les textes de Soupault et par exemple la poétique des films expérimentaux, abstraits, créés à l'époque par Ruttmann (*Opus II, III, IV* sont les seuls tournés entre 1919 et 1925). Ce qui est commun pour les deux auteurs c'est la conscience de dépasser les limites de l'art reconnues à l'époque, la recherche de nouveaux principes de composition et des moyens d'exercer une influence sur le spectateur. Les textes et l'animation des images, à l'aide de la caméra, constituent leur travail individuel.

La méthode présentée ci-dessus fut déjà dépréciée à l'époque où Soupault créait ses poèmes cinématographiques. Cette dépréciation augmentait successivement à mesure que le mouvement surréaliste prenait de l'ampleur et que les auteurs tels que Benjamin Péret, Antonin Artaud, Robert Desnos et les autres oeuvraient pour le cinéma ou à son sujet. En voilà deux exemples.

Le premier vient du *Manifeste de la cinémathographie futuriste* (1916); l'autonomie de l'art du cinéma y proclamée signifie la libération de ce dernier du théâtre et de la littérature traditionnelle. Le fragment de la *Note* de Soupault: «il importe [...] que nous séparions l'art cinématographique de l'art du théâtre» se fait entendre comme écho de cette formule futuriste: «La cinémathographie est un art en soi. Elle ne doit donc jamais copier la scène»⁴.

Mettant ce fragment de son propre texte en italique, Soupault a plutôt l'intention de souligner plus l'importance de cette pensée à la lumière des conceptions esthétiques étant en train de se former, que son originalité. Surtout que les auteurs du manifeste futuriste n'apportaient rien d'original dans cette matière (les idées de Ricciotto Canudo concernant le film sont antérieures à celles des futuristes⁵).

Il s'agit donc ici d'une de ces convictions dont on dit, si on considère les relations typologiques, qu'elles sont ancrées dans l'atmosphère de son époque». On pourrait mettre en évidence les relations par contact, les points de la pénétration directe des idées futuristes: par exemple par l'intermédiaire des idées qui intéressaient Apollinaire et Pierre Albert Birot, celui-ci étant le patron des publications de Soupault, de point de vue de leur rédaction, dans la revue *Sic*.

³ J.M. Mabire, *Entretien avec Philippe Soupault*, „Etudes cinématographiques” 1965, n° 38—39, p. 30; Ph. Soupault, *Écrits de cinéma*, p. 28.

⁴ Balla, Settimelli, Marinetti, Corra, Ginna, Chiti, *Manifeste de la cinémathographie futuriste* (1916), [dans:] G. Lista, *Futurisme. Manifestes—Proclamations—Documents*, Lausanne 1973, p. 298.

⁵ Après avoir découvert le texte *Triomphe du cinémathographe* la date doit être repoussé jusqu'à 1908; V.: h.k. [H. Książek-Konicka], *Nieznany tekst Ricciotto Canudo*, „Kino” 1978 n° 6, p. 37—38.

Appelons enfin ce qui nous intéresse le plus à savoir la libération de l'art du cinéma de la littérature.

Dans le même *Manifeste* futuriste nous lisons:

«Nos films seront: [...]»

2. POÈMES. DISCOURS ET POÉSIES CINÉMATOGRAPHIÉS⁶

L'expression «poèmes (poésies) cinématographiés» veut dire autre chose que celle du «poème cinématographique» malgré leur ressemblance apparente. Il s'agit ici de filmer la poésie et, comme le veulent les auteurs du *Manifeste*, de la reproduction littérale sur l'écran des images étant elles-mêmes la poésie. Et davantage, cela ne peut pas être n'importe quelle poésie mais celle qui est passiste, traditionnelle, afin qu'elle puisse être ridiculisée:

Ainsi nous ridiculiserons les oeuvres des poètes «passistes», transformant, au grand avantage du public, les poésies les plus nostalgiques, monotones et pleurardes, en spectacles violents, excitants et exhilarants⁷.

Le texte poétique dont le manifeste futuriste parle peut aider à réussir les effets stupéfiants sur l'écran, tout en trahissant ses propres faiblesses vu son type littéraire bien défini.

Et voilà l'exemple d'un tel type littéraire pris, par les auteurs du *Manifeste*, de Giosué Carducci et transformé ensuite en projet de film:

Rêve d'été.

«Parmi les batailles, Homère, qui résonnent toujours dans ton chant. Je fus vaincu par la chaleur de l'heure: ma tête se pencha dans le sommeil sur la rive du Scamandre, mais mon coeur s'échappa sur la Tyrrhénienne.»

Nous montrerons Carducci circulant dans le tumulte des Achéens, qui évite adroitement les chevaux en course, rend hommage à Homère, va boire avec Ajax à l'auberge du «Scamandre Rouge» et au troisième verre, son coeur, dont on doit voir les palpitations, jaillit de son veston et vole, comme un énorme ballon rouge, vers le golf de Rapallo⁸.

On remarquera donc que ceq n'est pas le *Rêve d'été* de Carducci qui ressemble à des poèmes cinématographiques de Soupault, mais son interprétation ironique faite à l'usage du film envisagé. Alors, les auteurs du *Manifeste* prouvent dans l'exemple donné plus haut, et malgré leurs déclarations préliminaires, que la poésie traditionnelle ne peut pas être «filmée» directement. On aura donc besoin d'une surface médiatrice, celle-ci sous la forme du scénario; son rôle joue l'interprétation du poème de Carducci faite par les futuristes, présentée ci-dessus. Or on peut supposer que l'oeuvre poétique a toutes les chances pour être transformée en une oeuvre cinématographique et non en une autoparodie; c'est-à-dire qu'elle peut être considérée comme scénario ou jouer son rôle au moment où elle s'éloigne du modèle du *Rêve d'été*.

⁶ Balla, Settimelli, Marinetti, ..., *op. cit.*, p. 298.

⁷ *Ibid.*, p. 299.

⁸ *Ibid.*

Néanmoins si on transfère littéralement le texte du scénario sur l'écran pour en faire une version filmée on risque nuire de cette façon au film lui-même.

Voilà arrivé le moment pour parler du deuxième exemple annoncé plus haut : il sera question de la *Coquille et le Clergyman*, film de Germaine Dulac d'après le scénario d'Antonin Artaud. Le texte fut écrit en 1927, le scandale qui eut lieu à la suite du film éclata en 1928. L'histoire du cinéma n'en garde que le côté anecdotique et nous n'allons pas le mettre en question. Quant aux interprétations des causes pour lesquelles la *Coquille* fut mal acceptée autant par les surréalistes qu'Artaud lui-même, celui-ci de nouveau se joignant à eux, on peut présenter les arguments les plus convaincants, réunis par Alain et Odette Virmaux⁹.

Artaud reprochait à Germaine Dulac d'être conforme à ce qu'elle pouvait lire dans le texte du scénario et non à son esprit. Car lui-même en élaborant le découpage, envoyé ensuite à la réalisatrice du film, y enleva tout ce qui avait, d'après lui, «le caractère poétique ou légèrement littéraire»¹⁰. Il luttait donc pour que le film fût «filmique», et, comme il allait s'avérer, le résultat en fut le pire possible. A. et O. Virmaux prétendent qu'Artaud faisant des reproches à Germaine Dulac d'avoir surchargé son film des trucs techniques protesta en effet contre le transfert littéral du scénario sur l'écran. Germaine Dulac ne fit autre chose que trouver une illustration convenable à chaque phrase du texte d'Artaud. Cette méthode ne sert pourtant qu'à ridiculiser le texte ce que l'expérience futuriste avait prouvé plus qu'une dizaine d'années auparavant.

L'effet artistique était néanmoins meilleur au cas où le modèle poétique et sa réalisation au cinéma constituaient les deux oeuvres indépendantes. C'est l'exemple de *l'Etoile de mer*, poème de Robert Desnos et film portant le même titre, fait par Man Ray (1928).

Il ne se présente pas, ainsi qu'on le dit parfois hâtivement, — commentent les auteurs des *Surréalistes et le cinéma* — comme une illustration ni comme un commentaire du poème de Desnos, mais comme l'adjonction d'un univers poétique à un autre. La réussite tient à ce que les deux langages se répondent sans se contrarier : le film se développe d'un cours autonome en regard du poème, de telle manière que leur assemblage constitue «un nouveau poème»¹¹.

Le matériel présenté plus haut nous fait voir que tout en prenant soin de l'autonomie et de la nouvelle formule du cinéma on méprisait, ce qui était propre à l'avant-garde du début du siècle, la littérature, celle qui, s'il s'agit de «l'art de la parole», était surchargée d'expressivité du «moi» du locuteur — en cas de poésie ou celle qui racontait une anecdote — en cas de prose. Ce fait excluait, pour ainsi dire, *ex definitione* la transformation littérale des textes de la poésie traditionnelle en langage du cinéma. La littérature moderne (ce qui allait bientôt signifier : surréaliste) trouva cependant son allié dans le cinéma, et le film avait maintes fois recours à ce genre de lettres.

Le paradoxe créé ainsi expliquerait la disproportion entre une faible quan-

⁹ Virmaux, *op. cit.*, p. 42—49.

¹⁰ Citation d'après : *ibid.*, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

tité de films surréalistes et la richesse des «écrits de cinéma» comprenant textes critiques (souvent sous la forme de «la critique synthétique» pour ainsi dire dont on parlera plus loin), «chroniques», «films racontés» ainsi que le scénario et sa variété-poème cinématographique. En ce qui concerne les scénarios — soulignons-le — ils n'étaient pas, sauf quelques uns, les scénarios dans le sens stricte du mot, c'est-à-dire destinés à être réalisés. Cette remarque n'est pas en opposition à notre interprétation de la *Note I* de Soupault, celle-ci ne précédant qu'un poème. Les cinq suivants sont introduits par une note différente:

Il y a quelques années déjà, j'allais presque quotidiennement au cinéma. Si j'excepte les films comiques, je puis dire que tout ce que l'on projetait à cette époque était complètement idiot. Mon espoir demeurerait vif. Au-delà de l'écran, je voyais tout un grand domaine.

C'est à ce moment que j'écrivis les quelques poèmes cinématographiques que l'on va lire. Je voulais, grâce au film, donner une impression ni nette ni précise, mais semblable à un rêve [les mises en relief voulues par les auteurs de cet ouvrage]¹².

A cet endroit-là on pourrait se poser la question suivante: qu'est-ce que désigne le nom «poème cinématographique»? Est-ce une variété d'un film poétique ou une forme de poème inspirée par le cinéma? Chez Soupault il s'agit de la deuxième possibilité. Et le fait que le terme «poème cinématographique» s'est bien enraciné dans son rôle autant dans la critique contemporaine à Soupault¹³ qu' en avenir, le prouve, et nous essaierons le démontrer à l'aide de l'analyse des textes.

La section des *Cahiers du mois* où les poèmes de Soupault furent placés sert aussi d'exemple pour comprendre le premier de ses poèmes cinématographiques. André Beucler mettant dans le titre de sa critique *Le poème cinématographique*¹⁴ fait appel au film. Il se sert de ce terme dans son sens métaphorique (où le rôle de l'élément contribuant à la création d'une métaphore joue évidemment le mot «poème») pour faire le projet du modèle du cinéma poétique, lequel s'exprimerait sur l'écran en tant qu'«une image physique du rêve» destinée uniquement au plaisir de la regarder. Un tel cinéma se mettrait en opposition aux films à l'histoire racontée, ceux-ci dangeureusement apparentés à «la littérature», car c'est lui qui est «le poème du visuel». C'est dans ce caractère purement visuel qu'existe la chance d'avoir l'autonomie complète du cinéma considéré comme l'art.

La voix d'André Beucler moins connue que par exemple les opinions de Breton nous fait connaître d'autres problèmes, lesquels, développés par de différents auteurs avant et après 1925, sont un contexte aux interprétations du phénomène tel que «le poème cinématographique». Dans ses travaux Beucler indique deux genres du cinéma: le cinéma exploité commercialement et le cinéma poéti-

¹² Ph. Soupault, *Cinéma*, „Les Cahiers du mois”, 1925 n° 16/17, spécial *Cinéma*, p. 179.

¹³ Cf. Ph. Soupault *Écrits...*, p. 26.

¹⁴ A. Beucler, *Le poème cinématographique* (réponse à une enquête *Les lettres, la pensée moderne et le cinéma*), „Les Cahiers du mois”, 1925 n° 16/17, p. 133—135.

que, ainsi que deux genres d'attente du côté du spectateur¹⁵. Il y a chez lui un essai de rendre complète la définition de l'essentiel de ce qui donne le caractère poétique au cinéma, ceci par le fait de souligner l'analogie entre le mécanisme de l'imagination et celui du phénomène présenté à l'écran, ainsi que par le fait de se référer aux conceptions de Bergson. Nous y trouverons enfin une grande estimation pour les films de Chaplin lesquels, d'après Beucler, conviendraient entièrement au modèle du cinéma poétique si on supprimait les sous-titres troublant l'ordre visuel¹⁶.

Malgré la différence dans l'emploi du terme «poème cinématographique» — considéré soit comme le nom de genre indiquant un objet concret (Soupault), soit comme une expression métaphorique (Beucler), il existe une convergence d'intentions chez les deux auteurs. Rappelons qu'il était déjà question de cette intention de Soupault «d'ennoblir», par un mouvement retrograde, l'art du cinéma, le renouveler grâce à la poésie; tout ceci en mettant en évidence, dans le texte littéraire, les moyens d'expression propres à cet art.

Qu'est-ce que veut dire «l'existence entre» le cinéma et la littérature s'il s'agit du poème cinématographique? Quels traits propres au champ du film — surtout: au scénario — entrent en relations réciproques avec les traits caractéristiques de la poésie et plus précisément du poème en prose? De quelle manière la conscience esthétique de l'époque conditionne-t-elle la forme des textes de Soupault (nous proposons de rappeler ici la disposition du phénomène dans le temps: à partir du 1918, année de publication du premier poème et probablement de création des suivants, jusqu'au 1925 époque où furent publiés les cinq derniers poèmes)? Les questions ci-dessus, ainsi que d'autres, accompagnaient les auteurs de cet ouvrage pendant la lecture des poèmes: *Indifférence*, *Rage*, *Force*, *Adieu*, *Gloire*, *Regret*¹⁷. Le temps est venu de présenter les résultats de cette lecture.

Le mot «poème» signifie dans la langue française ou bien un ouvrage de poésie en vers, ou bien un ouvrage au caractère poétique ne revêtant pas forcément la forme versifiée. On ne voyait dans la définition du «poème en prose» aucune contradiction interne ni par rapport aux changements dans la conception de la poésie ni par rapport aux traditions du genre même (commençant par Bertrand, Baudelaire, Rimbaud et finissant à Jacob, Ponge etc.). Les textes de Philippe Soupault font aussi partie de cette tradition.

Ils gardent la disposition typographique caractéristique au poème en prose à savoir les blancs laissés entre les alinéas, ce qui crée dans les ouvrages «écrit en prose» un rythme spécifique.

Le souci d'une telle segmentation du texte, sa construction voulue, ayant la forme d'un poème en prose, sont bien visibles si on compare les oeuvres publiées

¹⁵ *Ibid.*, p. 134; voilà l'exemple de la prise de conscience, par les théoriciens de l'avant-garde, d'une double circulation des oeuvres d'art. Cf.: R. W. Kluszczynski, *Kino i film w teorii sztuki Tadeusza Peipera*, Zeszyty Naukowe UŚ nr 282, Katowice 1982.

¹⁶ *Ibid.*, p. 133.

¹⁷ Ph. Soupault, *Écrits...*, p. 26—28.

en 1925 et *l'Indifférence* parue sept ans plus tôt: il n'y a pas encore cette segmentation «de poème» bien que une telle opération soit facile à faire.

Ce qu'il y a deux formes typographiques des textes n'empêche pas que ceux-ci soient lus comme les scénarios de cinéma. Il y a uniquement la description, il n'y a pas d'émotions ni d'humeurs. Remarquons que l'on peut dire la même chose de la poésie surréaliste.

Un autre trait caractéristique, non immanent, des oeuvres analysées, peut être dû au scénario, à savoir leur laconisme, brèveté. Le même trait, considéré du point de vue du poème en prose, perd son caractère «extérieur» et devient structural; il constitue donc une des marques de cette forme de genre¹⁸.

Il semble que, vu entre autres le caractère «synthétique» de la forme, le poème en prose convenait bien aux écrivains de l'époque auxquels les postulats des futuristes italiens n'étaient pas étrangers; Marinetti, Corra, Settimellia vaient déclaré leur manifeste du théâtre synthétique¹⁹; celui-ci fut accompagné, dans le domaine de la pratique, d'une édition des textes de théâtre-des synthèses, en deux volumes. *Le Manifeste de la cinématographie futuriste*, mentionné déjà dans cet article, parle du cinéma synthétique²⁰, et en France se forma un style spécifique de la critique-une critique synthétique, appelée aussi «poétique»²¹, observable surtout aux pages de la première série de la revue „Littérature” (1919-1921). L'objet d'une telle critique: tableau, film, ouvrage poétique n'y étaient pas directement jugés. Ils stimulaient uniquement le critique à l'acte d'une sympathie personnelle, à s'identifier à l'univers de l'oeuvre critiquée, acte revêtant une forme littéraire propre au poème en prose.

Aragon adopta cette méthode faisant sa critique des *Calligrammes* d'Apollinaire, et tentait enfermer ses impressions de la lecture dans la phrase finale: «LES CALLIGRAMMES sont des ROSES». Reverdy, Soupault (cofondateur de la „Littérature”) cherchaient des formules aussi laconiques, capables symboliser l'oeuvre entière.

Soupault l'a trouvée sous la forme des «billets critiques», «billets-poèmes» (ce nom leur a été donné par Alain et Odette Virmaux dans le recueil des textes de Soupault *Écrits de cinéma* consacrés en général au film américain²².) Les billets critiques de même que «les poèmes cinématographiques» font partie d'un texte plus large, «bilingue», dont le schéma est suivant: une introduction sous la forme d'une réflexion à un sujet donné (*Note I sur le cinéma, Le cinéma USA*) vient d'abord, et garde le style d'un énoncé critique-traditionnel, elle est suivie d'un

¹⁸ Cf. S. Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959.

¹⁹ Marinetti, Corra, Settimelli, *Le théâtre futuriste synthétique* (1915), [dans:] Lista, *Futurisme...*, p. 256—260.

²⁰ «Le cinéma doit devenir anti-gracieux, déformateur, impressionniste, synthétique, dynamique et motlibriste», Marinetti, Corra, Settimelli, *op. cit.*, p. 298.

²¹ Cf. G. Szymczyk, *Awangardowe wersje krytyki subiektywnej*, [dans:] *W kręgu zagadnień awangardy*, rédaction de G. Gazda et T. Szczepański, „Folia Scientiarum Artium et Librorum Universitatis Lodziensis”. Łódź 1982.

²² Ph. Soupault, *Le cinéma USA*, [dans:] *Écrits...*, p. 41—47.

«billet critique» (ou «poème cinématographique»), ceux-ci placés parfois au cours de la réflexion même, mais différant en langage, cette fois-ci, poétique. La première partie joue le rôle du métadiscours par rapport à la partie suivante. Ceci est un moyen pour marquer le moment extrêmement important pour la cristallisation de chaque forme de genre, à savoir la prise de conscience, par l'auteur, de la particularité de cette forme.

Nous avons déjà présenté les fragments où Soupault «justifie» le choix de la forme du poème cinématographique. Le poète procède de la même manière à l'occasion de pratiquer la critique synthétique: après avoir fait l'apologie de Chaplin, poète et «découvreur du cinéma», après avoir souligné enfin le point commun entre l'univers des films de celui-ci et la poésie, Soupault essaie de s'inscrire dans cet univers par sa propre poésie:

«Une vie de chien» (Charlie Chaplin)

A cinq heures du matin ou du soir, la fumée qui gonfle les bars vous prend à la gorge: on dort à la belle étoile.

Mais le temps passe. Il n'y a plus une seconde à perdre. *Tabac*. Au coin des rues on croise l'ombre; les marchands établis aux carrefours sont à leur poste. Il s'agit bien de courrir: les mains dans les poches, on regarde. *Café-bar*. A la porte on écoute le piano mécanique. L'odeur de l'alcool fait valser les couples.

Ils sont là.

Au bord des tables, au bord des lèvres les cigarettes se consomment: une nouvelle étoile chante une ancienne et triste chanson.

On peut tourner la tête.

Le soleil se pose sur un arbre et les reflets dans les vitres sont les éclats de rire. Une histoire gaie comme la boutique d'un marchand de couleurs²³.

Sinon les renseignements hors du texte «du billet» même, il serait difficile de savoir duquel film il s'agit; dans cette contre-critique, comme dans les poèmes cinématographiques, il est plus question d'un type de cinéma que d'un ouvrage concret.

La critique synthétique étant une des variétés de la critique subjective, est donc, en certain sens, destinée aux initiées. Le spectateur idéal n'attend pas le résumé ou le jugement d'une oeuvre. Le critique marque seulement l'espace où le spectateur pourrait revivre l'oeuvre donnée, ainsi que l'espace où celui-ci pourrait la comprendre. Et par analogie, si le scénario prend la forme du poème en prose et non celle du découpage à la manière du protocole, avec des prises de vues numérotées, cela veut dire que ce scénario est destiné, selon les intentions de l'auteur lui-même au réalisateur (ainsi qu'au lecteur et au spectateur) à qui le code dont l'auteur s'est servi n'est pas étranger.

Nous allons continuer la présentation des autres éléments de ce code, en pénétrant le texte au fond, vers l'univers y représenté, vers sa composition.

Il existe un cadre de composition très net dans les poèmes de Soupault. Voilà son schéma: l'immobilité du sujet (le héros), un événement (une série des

²³ Citation d'après: Ph. Soupault, *Écrits...*, p. 44.

aventures surréalistes), le retour au point du départ. On observe aussi les répétitions des unités stylistiques (comparez le début et la fin de la *Gloire*, du *Regret*, de la *Rage*) jouant la rôle concret dans la composition et la forme du rythme. Les deux procédés sont bien caractéristiques pour le poème en prose, pour sa variété appelée «cyclique» ou «formelle»²⁴.

Remarquons la convergence temporelle de la genèse des poèmes cinématographiques et du fait d'accepter par la critique le poème en prose en tant qu'un genre littéraire. En 1917 F. Levère lui consacra une dizaine de pages de son livre *La jeune poésie française*, tandis qu'en 1916 Max Jacob avait formulé la théorie du poème en prose dans la préface au *Cornet à dès*, en le définissant par les termes tels que: «brévité», «situation», «style». Cette théorie sera devenue plus tard le héros négatif dans l'article de Breton, publié en 1920 et écrit à l'occasion d'une réédition de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand²⁵. Il faut souligner que Breton place plus haut Bertrand que la poésie en vers: il compare l'observation des règles de celle-ci «à la danse dans l'obscurité parmi les poignards et les bouteilles.» Il accuse néanmoins à la fois Bertrand et Baudelaire d'avoir créé les nouvelles règles à la place des anciennes, et il dit que grâce à celles-là le modèle du genre se fixa vite, permettant en conséquence maîtriser les principes de ce nouveau jeu et «composer» les poèmes en prose comme on composait jadis des sonnets.

Cette reproche concerne directement les contemporains de Breton tels que Reverdy et Jacob (ceci probablement à cause du fait de reconnaître, d'une sorte, le poème en prose pour une forme codifiée, égale aux autres genres littéraires); tandis que Rimbaud, avec *Les Illuminations* est placé du côté marqué du signe plus (+), vu que celles-ci «n'ont rien à voir avec le système métrique»²⁶. Breton, en parlant du poème en prose exige que l'on renouvelle continuellement le genre afin qu'il ne soit pas transformé en moule facilement reproduit.

Il faut ajouter que le nom même du «poème», faisant penser à la construction artistique traditionnelle plus qu'à «la transcription des rêves», sera abandonné par les surréalistes au profit des appellations telles que: «textes surréalistes», «compositions surréalistes», «rêves». De cette manière à la place des unes qualifications relatives à l'étude de genre arrivèrent les autres — Eluard en fut conscient déjà en 1926²⁷. Soupault décide de garantir autrement l'originalité du denotatum: il enrichit le nom «du poème» en y ajoutant un épithète «cinématographique».

En 1925 Soupault dit dans ses oeuvres: «je voulais, grâce au film donner une impression [...] semblable à un rêve». Cette même idée sera répétée quelques

²⁴ V.: Bernard, *op. cit.*, p. 462.

²⁵ A. Breton, *Gaspard de la Nuit* (par Louis Bertrand); première édition: *La Nouvelle Revue Française*, 1920. Ici la reproduction, [dans:] A. Breton, *Les pas perdus*, Paris 1949, p. 95—99.

²⁶ *Ibid.* p. 98.

²⁷ P. Eluard, *Les Dessous d'une vie ou La Pyramide Humaine* (1926) où l'auteur introduit une division en: rêves (le récit d'un rêve), textes surréalistes (textes automatiques), poèmes. Breton définit ensuite cette division d'être ultraretrograde.

dizaines d'années plus tard dans son interview donné pour „Les Etudes Cinématographiques” :

... dès la naissance du surréalisme, nous avons cherché à découvrir, grâce au cinéma, le moyen d'exprimer les immenses pouvoirs du rêve ²⁸.

On dirait que c'étaient les commentaires d'auteurs et non l'analyse des textes lesquels servirent aux futurs interpréteurs de source de leur regard fixé uniquement sur le chemin menant du cinéma au poème cinématographique. Il faut ajouter aussi que même dans ce type de références, étant l'objet de recherche, on surestimait l'importance de l'inspiration du cinéma pour la poétique des oeuvres de Soupault.

Ce fut déjà sous l'influence du mouvement surréaliste bien développé (ou classé dans l'histoire) que Soupault lia ses propres oeuvres créées entre 1917—1918 au rêve. Ce n'était donc qu'à ce moment-là que l'enregistrement des rêves trouva le statut d'un énoncé typique pour le surréalisme. Nous allons voir dans quel sens l'*Indifférence*, la *Force* etc. sont liées avec une telle forme, comment la poétique du rêve y est représentée et à quoi elle sert.

Les microéléments des poèmes cinématographiques sont présentés à la première personne du présent et constitue une relation d'une série d'images «éprouvées» par le sujet. C'est une sorte de compte rendu dépourvu d'émotions, complètement privé d'expressions métaphoriques ainsi que toute information concernant l'ensemble de traits caractéristiques contribuant à la qualité des êtres et des choses. Le récit fait l'impression d'être bien ordonné, certaines phases des événements ont été mises en relief par alinéas.

Le paradigme conventionnel de la narration se heurte donc ici plus fort à l'objet de la présentation. Car nous avons des assertions telles que: «assis dans un rocking-chair», je regarde une carte, ensuite je sors chercher un journal-mais quand je m'assoie sur un banc, «unes à unes les choses qui m'entourent disparaissent» (*Regret*). Et d'autres encore: «dans une chambre j'écris», mais en même temps «insensiblement je grandis tandis que ma chambre diminue» (*Force*). Le héros de Soupault sait passer par un rocher, sauter par-dessus les toits, disparaître lui-même ou faire disparaître son compagnon. Il est chauffeur d'une voiture devant lequel s'ouvre le mur, monument qui s'enfuit de son socle. Il arrive qu'il soit entouré ou traqué (*Gloire*) par des individus anonymes, comme lui-même soumis à des métamorphoses. Le présent adopté par le récit augmente l'impression que l'univers présenté se trouve au delà du temps ou n'en a aucun.

L'ordre des éléments-images et des éléments concernant la situation dans les poèmes, n'est qu'illusoire. Premièrement, la succession de ceux-ci est uniquement gardée grâce à la narration tandis qu'au niveau de l'univers présenté ils peuvent être simultanés (comparez «les feuilles du peuplier tombent rapidement et je disparaîs lentement», *Adieu*; «je me dirige vers la porte qui s'agrandit et je puis sortir», *Force*; ainsi que le texte le plus riche en liaisons simultanées (*Indifférence*). Deuxièmement les relations de motivation, facilitant le passage à

²⁸ Mabire, *Entretien...*, p. 28.

l'interprétation, n'apparaissent qu'après avoir adopté un contexte bien défini lequel réunira ce qui n'est pas continu et apportera le sens à ce qui n'est pas logique.

Le rêve peut être un de tels contextes. Le mot «rêve» employé par Soupault dans l'introduction aux poèmes a pour but indiquer la manière de lire ceux-ci. Le rêve n'est pas un sujet de même que l'enregistrement des images d'un rêve ne constitue le but de l'auteur. L'ouvrage «semblable à un rêve» signifie la même chose qu'un poème soigneusement composé lequel diffère des enregistrements des rêves, publiés par „Littérature” et „la Révolution Surréaliste” par la minutie portée à la forme de composition. C'est le poème qui n'exige que d'être lu autrement — d'une manière que l'on lit px. *Les Illuminations* de Rimbaud.

C'était ce recueil-ci que l'on caractérisait d'habitude à l'aide des catégories dont nous nous sommes servis en décrivant les textes de Soupault; ce fut Rimbaud qui fit de la vision une sorte de ciment pour lier les images surprenantes et «isolées». Le fragment jugé être précurseur au surréalisme et cité donc le plus souvent en tant que tel vient du poème *l'Enfance*:

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte. ...²⁹

Grâce à cette liaison avec la poétique du rêve les poèmes en prose de Soupault passent de l'extrémité du genre dit «formel» (cadre de composition, répétitions des éléments de syntaxe) vers le «poème-illumination»³⁰ (manque de continuité de temps, de logique). Ils s'approchent donc du modèle favorisé par Breton et rencontré dans la poésie surréaliste.

Or on ne peut pas dire que la poétique du rêve fut découverte pour la littérature grâce au cinéma (ainsi qu'une note d'auteur le suggère à savoir que les poèmes cinématographiques devraient, eux aussi, cette poétique au film). Le rôle complémentaire du cinéma par rapport à l'imagination poétique consistait plutôt à choisir et à concrétiser les éléments donnés qui avaient déjà apparu dans cette imagination. Nous répétons: à concrétiser car le simultanisme n'est à atteindre dans la littérature qu'au niveau de l'univers présenté, négligeant le champ de la poésie dite concrète; l'action de narrer est encore étendue dans le temps, même si le présent adopté dans la narration fait disparaître la distance entre le temps du récit et celui des événements. Le simultanisme à ces deux niveaux n'est possible que dans le film.

Le film offre aussi une possibilité dont les surréalistes profitèrent-il permet de concrétiser matériellement les rêves, les fantaisies, les hallucinations.

²⁹ A. Rimbaud, *Enfance*, [dans:] *Une saison en enfer. Illuminations*. Traduit et suivi des observations littéraires par A. Miedzyrzecki, Kraków 1980, p. 97—98; V. aussi les observations du traducteur.

³⁰ La distinction fut introduite par S. Bernard dans l'ouvrage déjà cité *Le poème en prose...*

On observe dans les poèmes cinématographiques de Soupault, considérés comme scénarios, le manque total de remarques jouant le rôle des didascalies. Le seul fragment de ce type, inséré d'ailleurs du point de vue du thème que de la composition dans la matière de l'oeuvre entière, se trouve à la fin du poème la *Force*: «Je m'appuie contre un mur et l'on ne voit plus sur l'écran que ma tête, puis ma bouche qui sourit». Le manque de commentaires concernant la façon de réaliser le thème (ou bien suggérant une réalisation) ne veut pas dire que de tels renseignements n'existent pas du tout chez Soupault. Ils font partie immanente du récit, ils pénètrent l'univers représenté. On peut donc dire que les conventions relatives à la présentation du film organisent la matière du poème cinématographique; ceci est une explication à quoi consiste la présence immanente des didascalies. Faisant l'analyse de la structure de dramaturgie (de ce qui est représenté) nous arrivons à reconstruire la structure de la narration. Nous allons par la suite donner quelques exemples justifiant cette thèse, sans être obligé de faire l'analyse détaillée de l'organisation filmique de tous les poèmes cinématographiques de Soupault. Ainsi le fragment de l'*Indifférence* —

Je m'assieds sur un banc. Apparaît brusquement à mon côté un homme qui se change en femme, puis en vieillard

est-il marqué d'une façon immanente par le plan général, le tournage en plan fixe, frontal, et la figure de montage en plan alterné (ce qui illustre mieux qu'une coupure, celle-ci ne montrant que l'effet du changement, la métamorphose constituant l'essentiel de ce fragment). Mais là où ce caractère insaisissable et bien défini des métamorphoses cède la place à la surprise — une soudaine disparition de l'entourage et le changement d'endroit inattendu: «Je me lève [du banc dans un jardin — G. S. et R.W. K.] et tous disparaissent, je m'installe à la terrasse d'un café» — et bien là l'alternance est remplacé par le montage dur (disparition) et le montage effectué à l'intérieur d'une prise, ce qui, par le mouvement de s'approcher vers le héros (plans continuellement rapprochés finissant par le rapprochement) et le retour au plan général, construit un bond inattendu dans l'espace. Le caractère statique du héros, tellement souligné dans l'*Indifférence* reste intact.

Le fragment suivant du même poème:

Je suis sur un toit en face d'une horloge qui grandit, grandit tandis que les aiguilles tournent de plus en plus vite

s'organise dans le panorama étendu entre le héros et l'horloge (plan général), et à l'aide du mouvement frontal on arrive à se rapprocher à l'horloge (prise rapide).

On pourrait analyser ainsi tous les poèmes cinématographiques en montrant leur soumission au moyens d'expression propres au film. Ces moyens-on doit le souligner-étaient déjà connus et appliqués dans les films contemporains aux oeuvres de Soupault. Mais ils ne servirent, en général, qu'à donner plus de vraisemblance aux événements de l'univers présenté; leur fonction dans les textes de Soupault est différente. Nous allons montrer la nature de cette différence.

Les analyses données ci-dessus (comme on l'avait annoncé) pénétraient la matière thématique des oeuvres dans le but de saisir les principes narratives et structuraux. Mais si on considère les poèmes cinématographiques en tant que les scénarios de cinéma, il faut souligner le rôle du sujet lui-même, son organisation d'un point de vue d'une dramaturgie.

Ce qui est propre au poème cinématographique c'est son caractère parfaitement visuel, mais visuel d'une autre manière que le voulait, peu de temps après, dans ses scénarios, Wsiewołod Pudowkin; il désignait, on dirait, l'intensité extrême de ce trait «du programme littéraire de la structure filmique»³¹. Le caractère visuel des oeuvres de Soupault ne consiste pas seulement à ce que les états des choses, marqués par les phrases et les unités de plusieurs phrases, puissent se développer durant la lecture en tant que les états visuels, c'est-à-dire possible à concrétiser dans la vision imaginaire; ni seulement à ce que les appellations, que nous trouvons dans le texte, soient uniquement celles qui renvoient aux individus (singuliers ou groupés), grâce à quoi on a pas besoin, le long de la lecture, de rendre concret les renvoies de celles-ci (à l'exception de l'aspect extérieur). La spécificité de ce caractère visuel du poème cinématographique s'exprime donc par la continuité, et c'est une continuité visuelle de l'action.

La continuité de l'action filmique est le résultat des applications des techniques de montage d'une façon adéquate. C'est le trait caractéristique d'un film achevé. Mais elle n'apparaît pas dans le scénario ni dans le découpage, d'une telle manière comme ceci arrive dans les oeuvres de Soupault. Les événements constituant le contenu du poème cinématographique se rendent présents, du point de vue de leur aspect extérieur, à mesure que les phrases se succèdent. Ils sont une reconstruction permanente, dirigée uniquement dans un sens, de la structure syntactique du texte. De plus la structure verbale du poème cinématographique marque, au même niveau linguistique, ce qui est visible (ce qui est à voir) ainsi que la façon de regarder³². Ceci a lieu car dans les textes de Soupault — comme nous l'avons déjà montré — les renseignements de didascalie concernant la transposition du texte verbale au texte filmique ou bien révélant seulement ce trait

³¹ «[...] l'auteur du scénario doit bien retenir que chaque phrase qu'il écrit apparaîtra en tant qu'un élément plastique, sur l'écran. Ce n'est pas donc la parole qui est importante mais son contenu et les valeurs plastiques qu'il comprend»; traduit du polonais, [dans:], W. Pudowkin, *Reżyseria filmowa i scenopisarstwo*, (*La mise en scène et l'art d'écrire de scénario*), *Wybór pism*, Warszawa 1956, p. 33.

³² La structure linguistique du texte du scénario est analysée à deux niveaux. Le premier-concernant l'objet-désigne les événements voulus contribuant au développement du sujet. Le second — métalinguistique — joue le rôle de ce qui définit les moyens, ceux-ci permettant rendre objectif, dans une autre matière, le but de la langue d'objet, ou tout au moins, ce niveau métalinguistique signale la «traduction» du scénario en code d'images. Ce double caractère du scénario, avec une série d'endroits à peine définis, spécifiques pour cette forme linguistique (il ne s'agit pas ici de la conception d'Ingarden concernant les moments à peine définis étant les traits caractéristiques de l'oeuvre littéraire en général) est une cause pour laquelle il est généralement considéré comme un ouvrage incomplet, inachevé, inférieur, comme «la structure qui veut être une autre structure» (définition de P. P. Pasolini).

caractéristique de chaque scénario, lequel est: «être continuellement en route vers un autre»; eh bien ces renseignements n'existent pas. Ils sont présents d'une façon immanente dans l'univers représenté des poèmes, saisissable uniquement en tant que le moyen de mise en ordre de celui-là.

C'est aussi le trait caractéristique d'un film terminé (non du scénario), de même que la continuité visuelle de l'action, mentionnée plus haut. Les deux traits, étroitement liés, apparaissent dans les oeuvres de Soupault contribuant à la désignation interne d'une dramaturgie à l'aide de la narration filmique, à tel point que le tout atteint la forme indépendante, fermée du point de vue de la composition propre à l'oeuvre définitivement achevée.

Le caractère de la composition des poèmes cinématographiques est presque totalement déterminé par leurs titres. De provenance nettement littéraire, ces titres, ce sont des noms abstraits qui définissent les états émotionnels (ou plutôt psychiques) du sujet-héros. Dès que nous les gardons à l'esprit, pendant la lecture des oeuvres de Soupault, les événements du poème cinématographique, incohérents dans leurs jonctions, deviennent, d'une façon illogique, une construction précise: un corrélatif de situation et d'image de la notion exprimée par le titre.

La composition de la *Rage* est donc désignée par un accroissement de la tension finissant par une explosion. Cette tension est formée par une suite de plans (du général au détaillé) retrécissant le champ de vue du héros:

Je vois un client assis seul devant une table, je regarde son bras, puis sa main et enfin ses doigts qui se renferment sur son verre.

Le passage d'une sensation interne de la tension jusqu'à donner le champ libre à la colère n'est qu'un bond faisant le pont entre le caractère statique des images immobiles et le dynamisme des événements se suivant d'une façon soudaine.

Adieu est construit à l'aide d'un vidage successif du cadre jusqu'à une lente disparition du héros.

La composition de *l'Indifférence* s'appuie sur un contraste des plans fixes du héros-sujet et du fond changeant et mobil. Cette mobilité du fond accroît au maximum (point culminant-les prises de vues rapides) tandis que l'activité subite du héros finit par un geste insignifiant, celui de fumer une cigarette.

Le *Regret* se construit par le montage des images présentant le mouvement paresseux du rocking-chair et celles qui montrent un voyage; c'est l'abandon ce qui était déjà atteint. La fin du poème détermine son sens: le but à atteindre c'est le fauteuil à bascule. Chaque changement de l'état entraîne le regret du passé.

Force, c'est favoriser le héros, par les images et à l'aide des situations par rapport à l'ensemble du décor, tandis que *Gloire*, c'est fuir la foule d'admirateurs qui traque.

Ce dernier récit fait penser à la situation morale de l'artiste d'avant-garde (surtout artiste surréaliste, Cf. les rigeurs connues dans le groupe de Breton et le «renvoi» des membres souvent rencontré) pour qui la gloire signifie en même

temps le caractère commercial de son art, entrée sur le champ de l'art conservateur. Cette analogie crée pour la *Gloire*, une dimension ayant le caractère parabolique, dimension connue aussi d'autres poèmes.

Le caractère parabolique et corrélatif des œuvres de Soupault s'ajoute à l'ensemble de marques, celles-ci prouvant de leur côté le caractère poétique des textes.

À la lumière de toutes les analyses déjà présentées et malgré un encouragement timide de Soupault lui-même filmer ses poèmes cinématographiques commence à perdre le sens. Attribuer à un des poèmes analysés le caractère du scénario prêt pour en faire un film concret (et bien que ce soit faisable — nous sommes d'avis que les textes de Soupault sont « muets » de même que les films de leur contemporains) donnerait une création pratiquement tautologique, film peu différenciant de son modèle littéraire. Ce qui apparaît dans le poème cinématographique comme figuré serait dans sa version filmée visible à l'écran.

C'est pourquoi nous ne pouvons pas considérer les poèmes cinématographiques de Soupault comme scénarios-étapes dans le processus de la réalisation d'un film. Ces textes ont pour nous la valeur des poèmes-films, scénarios pour le cinéma d'imagination.

Francis Picabia prit la même attitude par rapport à une de ses œuvres, ce qu'il exposa dans l'introduction à celle-ci :

J'ai entendu dire que le scénario, ce n'était rien [...] C'est pour cela que je demande à chacun de mes lecteurs de mettre en scène, de tourner pour lui-même sur l'écran de son imagination, écran véritablement magique, incomparablement supérieur au pauvre calicot blanc et noir des cinémas...

Tournez vous-même en lisant *La Loi d'accommodation chez les borgnes*. Les places sont toutes au même prix, et on peut fumer sans ennuyer ses voisins³³.

En 1928 (de même que Picabia) Benjamin Fondane publia trois scénarios (« ciné-poèmes »). Ils sont précédés d'un appel: OUVRONS DONC L'ÈRE DES SCÉNARIIS INTOURNABLES³⁴.

La conviction, observable chez Soupault, Picabia, Fondane, qu'il n'est pas nécessaire ou même qu'il est inutile de réaliser leurs propres scénarios (poèmes cinématographiques, ciné-poèmes), s'explique bien dans le contexte de la philosophie surréaliste de l'art où on peut trouver une assertion prouvant que la frontière entre l'image réelle et figurée est impossible à tracer³⁵.

Cette thèse trouve son point culminant dans la célèbre formule de Breton « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel »³⁶. Il est donc tout à fait compréhensible que Paul Eluard intitula l'ensemble de ses rêves: *Le cinéma parfait*³⁷; on ne s'étonne

³³ F. Picabia, Avertissement à: *La Loi d'accommodation chez les borgnes*. *Sursum corda*; première éd.: 1928; citation d'après Virmaux, *op. cit.*, p. 233.

³⁴ B. Fondane, Avertissement à: *Trois scénarii*. *Les documents internationaux de l'Esprit Nouveau*, 1928, mises en relief par l'auteur; citation d'après Virmaux, *op. cit.*, p. 73.

³⁵ Cf. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa 1969, p. 225 et suivantes.

³⁶ A. Breton, *Il y aura une fois*, [dans:] *Le révoluer à chevaux blancs*, Paris 1932, p. 11.

³⁷ Cf. V. Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris 1974, p. 177.

pas du tout, non plus, que Robert Desnos revient continuellement dans ses textes critiques à la comparaison du cinéma et du rêve (cf. *Le rêve et le cinéma*, „Paris-Journal” 27 avril 1923; *Les rêves de la nuit transportés sur l'écran*, „Le Soir”, 5 février 1927).

Ce que les noms des auteurs apparaissent ici l'un après l'autre témoigne de plus en plus fort que le surréalisme était un programme cimant les réalisations de différents auteurs, réalisations seulement apparemment dispersées.

Pour avoir l'image complète de la création dans le domaine des scénarios filmiques de l'époque du cinéma muet³⁸, il faudrait ajouter à la liste des auteurs mentionnés, tels que: Ph. Soupault, F. Picabia, B. Fondane, R. Desnos et A. Artaud, le nom de Benjamin Péret et celui de Georges Ribemont-Dessaignes (auteur de: *Le huitième jour de la semaine*, 1930, oeuvre proche par sa poésie aux poèmes cinématographiques de Soupault).

Les créations mentionnées ci-dessus étaient mal jugées par la future recherche concernant le surréalisme. Voilà l'opinion de Marguerite Bonnet qui disait:

Toute l'histoire des rapports du surréalisme et du cinéma est, en réalité, celle d'une grande espérance trahie³⁹.

Claude Abastado était presque du même avis⁴⁰. Ce verdict sévère avait pour cause, dans les deux cas, une disproportion entre le nombre des textes conçus comme scénarios et celui des films en faits. Selon Abastado à cet échec filmique du surréalisme contribuèrent les facteurs suivants: 1) problèmes financiers (car la sensibilité esthétique des spectateurs évolue lentement; et les producteurs des films à l'époque n'eurent pas confiance aux entreprises non rentables, tandis que chaque ouvrage littéraire d'avant-garde pouvait être publié par l'auteur lui-même, 2) la particularité due à la création d'un écrivain et de l'oeuvre du metteur en scène: la réalisation d'un film exige la participation des spécialistes de tous les domaines (technique du film) ce qui est en désaccord avec l'activité surréaliste, de sa nature spontanée, improvisée, ainsi qu'avec l'état hypnagogique, «l'écriture automatique ou la méthode paranoïaque-critique»⁴¹

Les résultats de nos analyses nous amènent à vérifier autant les raisons pré-

³⁸ La conviction que les auteurs cités font partie du mouvement surréaliste a permis aux A. et O. Virmaux de placer leurs ouvrages dans l'anthologie intitulée *Les surréalistes et le cinéma*.

³⁹ M. Bonnet, *L'aube du surréalisme et le cinéma: attente et rencontres*, „Etudes Cinématographiques”, 1965 n° 38—39, p. 83.

⁴⁰ C. Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris 1971, p. 111.

⁴¹ *Ibid.*, p. 111 et suivantes. Abastado fait, à l'occasion, la même erreur que M.C. Ropars-Wuilleumier (*op. cit.*, p. 55) en opposant l'activité cinématographique «consciente et programmée» à l'automatisme psychique de Breton. A notre avis il s'agit ici d'une confusion de différents ordres onthologiques: activité (réalisation d'un film) et la description de l'activité (définition bretonienne de l'automatisme). S'il y a une antinomie elle n'existe donc que dans l'oeuvre de Breton seulement et elle est fondée à la divergence entre la poésie formulée et réalisée — le fait est souvent rencontré d'ailleurs dans les poétiques de l'avant-garde du XX^e siècle. Par exemple: Le manuscrit des *Champs magnétiques* considérés comme réalisation de l'automatisme psychique pur, fut en 1931 suivi des remarques faites par Breton lui-même lesquelles laissent entendre que cet ouvrage est plus raisonné et techniquement bien travaillé que l'on ne le croit.

sentées ci-dessus que l'opinion même sur le phénomène. Les auteurs mentionnés plus haut n'avaient pas pris en considération d'un aspect essentiel du problème à savoir qu'un grand nombre de textes discutés ce sont des scénarios «intournables». La prise de conscience que le scénario ne doit pas être nécessairement réalisé, la conviction que sans cela il est une création de valeur, fit une atmosphère spécifique de même autour des scénarios non réalisables qu'autour de ceux qui n'excluaient pas la réalisation. Ils étaient tous les créations complètement indépendantes artistiquement.

Le cercle des antagonistes augmente. J. H. Matthews faisant la critique des textes de Soupault, de Péret, de Desnos et d'Artaud, dit que la plupart de ces textes profitent du cinéma sans rien donner en revanche⁴². Son opinion correspond à celle de A. et O. Virmaux qui considèrent la création surréaliste dans le domaine de la dramaturgie de cinéma comme purement littéraire⁴³, c'est-à-dire qu'ils trouvent comme Matthews, qu'il s'agit d'une sorte d'imitation, dans les ouvrages littéraires, des moyens d'expression propres au film. C'est avec une telle opinion que nous ne sommes pas d'accord.

En mentionnant plus haut que les moyens d'expression propres au film, et désignant en même temps la structure des poèmes cinématographiques chez Soupault (Matthews vise particulièrement cet auteur dans ses critiques) c'étaient les mêmes qui avaient apparu dans les films réalisés à l'époque-nous signalions de cette façon qu'ils jouaient dans ces films les rôles tout à fait différents. Ces moyens devaient en général apporter aux univers y représentés plus de vraisemblance; c'étaient des outils dans l'oeuvre réaliste. Chez Soupault les moyens d'expression de cinéma créaient l'univers surréaliste où tout était possible-le nouveau univers de cinéma.

Nous touchons à cet endroit-là au problème extrêmement important: au double niveau des relations entre la littérature et le cinéma. Au premier niveau, les textes de Soupault (malgré les possibilités concrètes de leur réalisation) étant les scénarios pour le cinéma d'imagination, ouvrages «intournables», placés à cheval entre la littérature et le film. Si on se bornait, dans les analyses, à ce premier niveau, on pourrait en effet prétendre que la littérature est débitrice du cinéma.

Mais au deuxième niveau la littérature paie sa dette: sans demander la réalisation d'un film concret, elle prépare un nouveau type de cinéma-le cinéma surréaliste. Les poèmes cinématographiques de Soupault (et autres) étaient les scénarios pour le cinéma et non pour en tirer les films. Ce cinéma allait naître par l'oeuvre de Louis Buñuel.

Cette préparation, par des ouvrages littéraires, d'un nouveau type du cinéma, inconnu encore, n'était uniquement pas due à l'avant-garde française. En 1913, Kurt Pinthus publia en Allemagne un livre-recueil des scénarios filmiques intitulé *Das Kinobuch*. Ce livre, la première publication des scénarios de cinéma dans l'histoire, fut écrit et publié sans espoir de réaliser les textes, sauf un (dont

⁴² J. H. Matthews, *op. cit.*, chapitre: *Surrealist Film Scripts*.

⁴³ Virmaux, *op. cit.*, p. 74.

on avait profité encore avant la parution du livre), et il garda pour toujours sa forme exclusivement littéraire. Malgré cela, ce livre des expressionnistes allemands fut important pour la création de la forme de leur cinéma expressionniste, commençant à se développer après 1919⁴⁴.

Mais l'activité créative des surréalistes en ce qui concerne le cinéma aura surmonté l'oeuvre des prédécesseurs, ceci par son étendue et son intensité.

Ce double niveau des relations entre la littérature et le cinéma, transforme ces relations en un vrai dialogue, avec de vraies répliques, le dialogue entre deux arts: le cinéma qui contribue, au premier niveau, à former la littérature, et la littérature qui, au deuxième, forme le cinéma. Très souvent on néglige l'existence de ces deux niveaux des relations. Dans les publications analysant les relations entre le cinéma et la littérature à l'époque qui nous préoccupe⁴⁵, on mentionne ce problème soit à l'occasion d'autres recherches, soit on ne parle que du premier niveau. Ceci crée une fausse image de la situation, tout en suggérant que ce qui est l'essentiel «du siècle du film» c'est le film considéré comme l'art indépendant et unique en tant que tel, de plus influant les autres⁴⁶. L'importance du film dans les trente premières années du XX^e-siècle est due plutôt à l'influence créative des autres domaines d'art sur le film, lui-même parallèlement influant sur le caractère de ceux-là.

Le film change donc, par le fait de se trouver au centre de différentes influences, le système général des relations entre les arts, et constitue le stimulus, le plus important peut-être, de la correspondance des arts d'avant-garde.

*

* . *

Le poème cinématographique est une des formes du poème surréaliste en prose. Du point de vue de la chronologie les textes de Soupault précèdent le surréalisme, car ils furent écrits probablement avant *Les champs Magnétiques* et *Le Manifeste* de Breton; mais ils sont surréalistes grâce à leur poétique, et par la date de leur mise en circulation (en 1925, moment de la première publication). Le fait de les considérer, dans l'histoire, comme une des formes successives du poème en prose, permet de ne pas surestimer l'importance que les moyens d'expression de l'art de cinéma avaient pour former la diversité des oeuvres analysées par rapport à la poésie traditionnelle.

Si nous admettons que le caractère dit «cinématographique» des textes de Soupault garantit à ceux-ci abandonner la convention du poème «formel», nous pouvons dire que cela signifie qu'ils s'engagent sur le terrain du cinéma à cause

⁴⁴ Cf. J. Toeplitz, *Scenariusz w rozwoju historycznym*, „Kino” 1971 n° 5.

⁴⁵ N.P.: A. Stern, *U źródeł nowej estetyki, (Poezja a film)* [dans:] id. *Poezja zbuntowana*, Warszawa 1964; N.A. Nilsson, *Avant-garde Poetry and the Cinema*, [dans:] *Woz'mi na radost'. To honour Jeanne Van der Eng-Liedmeier*, Amsterdam 1980. A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953.

⁴⁶ Il ne manque pas d'opinions sur l'influence du film sur les arts plastiques; Cf. M. Martin, *Le langage cinématographique*, Paris 1955; P. Francastel, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris 1956.

de leur fonction: ils constituent les scénarios non à réaliser. Chaque texte propose au lieu d'un film — le type du cinéma bien défini; la forme du poème cinématographique contient d'une manière immanente la conviction de la nature du film qui puisse être réalisé.

Cette forme illustre sa propre structure (la continuité visuelle de l'action créée par la narration), celle du film en général, mais en même temps elle donne des renseignements détaillés en disant comment le film doit être. Le caractère parabolique, le caractère corrélatif de la composition par rapport à l'objet principal de la représentation (thème), le fait d'empêtrer le héros dans une suite d'événements imprévus, liés suivant les principes de l'absurde ou du rêve-tout cela renseigne qu'il s'agit du film poétique, surréaliste.

Le poème cinématographique ainsi conçu, de même que les scénarios d'autres surréalistes (Picabia, Artaud, Desnos, Péret) où on ne profitait pas du modèle du poème en prose sont souvent précédés d'une introduction au sujet de l'art de cinéma. Un tel fait évoque la conscience profonde d'auteur en ce qui concerne le sens et la finalité de sa propre activité.

Le poème cinématographique est capable de former: le réalisateur qui puisse sous son influence créer sa propre oeuvre, appuyée néanmoins sur les principes indiqués; le lecteur qui puisse rendre le texte vivant dans son imagination; le spectateur qui, partant au moins de ce qui lui est connu — du groupement d'images filmiques avec l'univers du rêve, puisse apprendre à sentir et à comprendre le nouveau type de ce qui est poétique à l'écran.

Traduit par *Joanna Janicka-Rostocka*

POEMAT KINEMATOGRAFICZNY

ANALIZA PEWNEGO TYPU ZWIĄZKÓW MIĘDZY LITERATURĄ A KINEM

STRESZCZENIE

Praca dotyczy epizodu z dziejów dwudziestowiecznej awangardy — poematu kinematograficznego, który ukształtował się we Francji w okresie presurrealizmu i surrealizmu (Ph. Soupault, F. Picabia, R. Desnos, A. Artaud i in.). Gatunek ten, to typ „scenariusza filmowego nie do realizacji”. W toku omawiania jego wyznaczników strukturalnych oraz w dyskusji z dotychczasowym badawczym ujęciem istoty i funkcji tej formy autorzy uzasadniają przydatność poematu kinematograficznego do analizy dwupoziomowości i obustronności relacji: literatura — kino. Gatunek ten stanowi kolejną historyczną postać poematu prozą, co pozwala nie przeceniać roli filmowych środków wyrazu w jego poetyce. Potraktowany jako scenariusz, projektuje nie konkretny film, lecz określony typ kina: poetyckie kino surrealistyczne.