



- Catherine Soulier

## Eluard et le cinéma, une rencontre manquée

Entre les surréalistes – entre les poètes surréalistes – et le cinéma, c'est, comme on dit, toute une histoire... Alain et Odette Virmaux ont ainsi rappelé la place qu'a longtemps tenue la fréquentation des salles obscures dans la vie quotidienne de Breton et des autres membres du groupe et travaillé à préciser ce que fut réellement la liaison du surréalisme et du cinéma, esquissant une histoire de la « convergence manquée »<sup>1</sup> ou mesurant « la part de Breton » dans ce « bilan d'infortune »<sup>2</sup>. D'autres, nombreux, leur ont emboîté le pas pour examiner les critiques cinématographiques de Soupault ou les scénarios d'Artaud, analyser *La Perle* de Georges Hugnet et célébrer « l'œil cinématographique de Desnos »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> C'est le titre du deuxième chapitre de leur essai, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.

<sup>2</sup> A. et O. Virmaux, « Le cinéma : un autre "bilan d'infortune". La part de Breton », dans *André Breton ou le surréalisme, même*, sous la direction de M. Saporta et H. Béhar, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Bibliothèque Mélusine », 1988.

<sup>3</sup> C'est le titre d'un article de Colette Guedj dans « Le cinéma des surréalistes », *Mélusine*, n° XXIV, 2004, pp. 146-157.

Dans cette histoire déjà largement constituée, Eluard en qui certains ont vu le plus parfaitement poète de tous les Dada-surréalistes n'occupe que peu d'espace. A peine est-il cité comme signataire des déclarations collectives : le tract *Hands off love* par lequel, en 1927, les surréalistes prennent vigoureusement position en faveur de Chaplin, alors éclaboussé par le scandale du procès que lui a intenté sa deuxième femme, Lita Grey, ou, en 1930, le manifeste *L'Age d'or*, défense passionnée du film de Buñuel. Si une mention plus spécifique lui est consentie, c'est pour remarquer qu'« on ne connaît pratiquement aucun texte de lui qui se rapporte à l'écran avant 1940 »<sup>4</sup>. Il est vrai qu'à côté d'Artaud, acteur, scénariste et essayiste, ou de Desnos, scénariste et critique, célébrant lyrique des merveilles de la chambre obscure propice à toutes les surprises du désir, auprès de Soupault critique de cinéma et auteur de « poèmes cinématographiques », ou d'Aragon, dont les premiers écrits publiés portent si fortement l'empreinte de son goût pour une forme de spectacle en parfaite adéquation avec son temps et qui, des années plus tard, célébrera encore en *Musidora* la « magnifique bête d'ombre »<sup>5</sup> des *Vampires*, auprès même de Breton qui, malgré l'ambivalence de son attitude envers le cinéma, a, somme toute, laissé bien des traces écrites de ce que furent sa fascination, sa méfiance, puis sa déception, Eluard fait piètre figure, lui qui n'a pas tenu de rubrique cinématographique, n'a pas cherché dans le cinéma de quoi réinventer la poésie en « ciné-poèmes » ou « poèmes cinématographiques », et n'a guère à son actif qu'une esquisse de scénario – malheureusement perdu – en collaboration avec Breton.

Pourtant, et la contradiction n'a pas manqué d'être soulignée, son engouement pour le cinéma n'a pas été moins vif que celui de ses amis. Les témoignages de ses contemporains, Georges Sadoul et Janine Bouissounouse, l'attestent. Sa correspondance aussi. Non seulement les quelques lettres de Gala publiées révèlent, par l'usage qu'elles font parfois de la métaphore cinématographique, la familiarité que le jeune couple entretenait avec l'univers de l'écran, mais celles du poète lui-même, sans établir vraiment une filmothèque éluardienne, mentionnent nombre de titres – *Ombres blanches*, *L'Opérateur* avec Buster

---

<sup>4</sup> A. et O. Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, op. cit., p. 57.

<sup>5</sup> L. Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine. Les Vampires*, édition établie, annotée et préfacée par M. Dachy, Paris, Gallimard, 1997, p. 8.

Keaton, *Alice aux Galeries* de Mack Sennett, la version française de *L'Opéra de quatre sous* – et enregistrent parfois les réactions à chaud à leur vision ; c'est le cas pour *Alice aux Galeries* « étonnant film comique, surréaliste d'un bout à l'autre »<sup>6</sup> ou pour *Buster Keaton millionnaire*, « très mauvais film, fait pour entretenir l'estime des riches. Vulgaire »<sup>7</sup>. Signe de cet intérêt, voire de cette « passion spectatrice »<sup>8</sup> et de sa possible connexion avec la création poétique, Eluard avait, sur le manuscrit de l'un des deux recueils qu'il projetait en 1920, porté le titre *Cinéma parfait*. Et s'il y a finalement renoncé au profit d'une version augmentée du sous-titre : *Les Nécessités de la vie* qui devient, lors de la parution, en 1921, *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*, ce n'est sans doute pas parce que la référence au cinéma lui a paru inutile ou dépourvue de pertinence, mais plus probablement, selon l'hypothèse d'Henri Béhar, pour éviter toute confusion avec le livre de Tzara qui venait de paraître : *Cinéma calendrier du cœur abstrait. Maisons*. En 1920 toujours, un poème en référence explicite au cinéma et à Charlot confirme la préoccupation cinématographique. Plus tard, dans les années quarante, Eluard, qui sera membre du jury du premier festival de cinéma de Cannes en septembre 1946, donnera une préface poétique au livre de Nicole Védres, *Images du cinéma français*, et un poème pour *Les Portes de la nuit* de Carné et Prévert. Il écrira en outre le commentaire du court métrage de Resnais, *Guernica*. Gestes d'amitié ou geste politique, sans doute, interventions « de circonstance », mais qui n'en révèlent pas moins l'intérêt que le poète continuait de porter à ces images mouvantes qui les avaient tant séduits, lui et ses amis de *Littérature*, au temps où ils se ralliaient à Dada, puis inventaient le surréalisme.

Peut-être n'est-il donc pas impossible ni inutile de prendre au sérieux ce corpus disparate, d'en recoudre ou recoller les morceaux afin d'avoir une vision plus précise de ce que fut le cinéma pour un poète passionnément épris de l'écran mais, somme toute, peu inspiré par lui<sup>9</sup>. Et voir comment s'y opère – si elle s'opère – la liaison cinéma-poésie.

---

<sup>6</sup> Lettre 86 [3 ? août 1930], *Lettres à Gala 1924-1948*, édition établie et annotée par P. Dreyfus, Paris, Gallimard, 1984, rééd. 2011, p. 119.

<sup>7</sup> « Paris, vers 1932 », dans « Choix de lettres à sa fille », *Europe*, novembre-décembre 1962, repris dans le n° spécial Paul Éluard, 1972, p. 120.

<sup>8</sup> J'emprunte l'expression à A. et O. Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, op. cit., p. 12.

<sup>9</sup> Faudrait-il dire, en songeant par exemple à l'usage que Godard fait des citations de la poésie éluardienne dans *Alphaville*, que, s'agissant du cinéma, Eluard fut plus inspirateur qu'inspiré ?

## Première pièce : un poème

En novembre 1920, dans le numéro 2 de *391*, la revue de Picabia, Eluard, alors en pleine effervescence dadaïste, publie sous le titre « Ecoutez, écoutez, écoutez »<sup>10</sup> un poème qui, d'emblée ou presque – et en lettres capitales –, annonce une bonne nouvelle profane : « TOUT VA BIEN DANS TOUS LES CINÉMAS », lesquels prennent l'allure de modernes cathédrales, à la lumière de l'*incipit* elliptique « Vitraux de bel avenir ». De fait le cinéma investit le texte sous les espèces d'une de ses grandes compagnies de production américaines – l'Universel, soit *Universal* – et de l'un de ses personnages les plus populaires, Charlot, qu'admiraient notamment Apollinaire et Cendrars ou encore Aragon, Soupault, Crevel et Desnos. Si le nom sous lequel les Français connaissent le petit vagabond se trouve cité à deux reprises, il n'est pas question pour le poète d'en camper la silhouette familière – pantalon trop large, veston étriqué, melon, canne –, ni d'épouser le déroulement narratif de l'un de ses films, ni non plus de s'attarder sur les particularités d'un univers filmique avec son comique propre. Du personnage, seule est esquissée la « tête », avec « bouche », « oreilles » et « court[e] moustach[e] ». Quant aux actions, personnages et objets qui pourraient faire signe vers les films – ou tel film – de Chaplin, la trace en est plus que ténue : à peine une mention de « la belle femme de Charlot » – toujours jouée alors par Edna Purviance – à qui le héros « a semé du blé dans la tête ». Et surtout une évocation du « potacolle » présenté de façon explicite comme « la part du clown ».

Accessoire utilisé dans certains films<sup>11</sup> pour produire un effet comique, mais aussi, de façon plus large, emblème de la *vis comica* du cinéma de Chaplin avec sa composante proprement clownesque, donc averbale, gestuelle et mimique, « le potacolle » est d'abord dans le poème une concrétion verbale insolite et drôle où la langue prend corps et corps de clown par contorsions et grimaces, puisque Eluard y agglutine en un seul mot typographique trois mots qu'une graphie normée – une ortho-graphie – se devrait de détacher. L'effet de mots *collés* à la manière d'Albert-Birot se désigne et s'exhibe donc. Avec d'autant plus d'évidence qu'il se réitère à trois reprises, « Sabouche et sesoreilles courtmoustachues » imposant la vision de trois

---

<sup>10</sup> Repris dans P. Eluard, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 774.

<sup>11</sup> Par exemple *Charlot apprenti (Work)*, 1915.

nouveaux objets verbaux inusuels et burlesques, du fait de leur typographie dérégulée. De l'écran à la page, de la gestuelle voire de la gesticulation clownesque de Charlot aux gestes de langue, le « potacolle » circule, force perturbatrice, radicalement anticonformiste.

Ce qu'il contient, c'est, semble-t-il, l'esprit de jeu, l'esprit d'enfance, la force du rêve. Voir les curieux anthroponymes que la *colle* permet d'obtenir : « Amimère » (amie+mère), « Astraudos » (astre+au+dos), dont le premier reparâtra en 1937 dans le conte *Appliquée*, pour dénommer le double imaginé par l'héroïne, « sœur d'Alice au pays des merveilles [...] inventée par Eluard »<sup>12</sup>. Quant à l'étrange « Pacha Libeth », le surgissement de son nom semble n'avoir d'autre raison que d'aimer ou d'amener la dysorthographe « ethcoetera », nouvelle grimace comique de la langue. Une sorte d'euphorie langagière libertaire se révèle à l'œuvre dans le poème, qui trouve son point culminant dans le final : « Hrmnsopalhmnuvbxidmo prose déroulée aussi incompréhensible qu'un alphabet ». Ce ne sont plus ici les mots qui s'agglomèrent mais les lettres, en une concaténation hors sens, pure monstration de la matière graphique et phonique de la langue. On ne sait plus alors très bien ce qu'il en est des « films plats, films blancs, films sans aventures et sans décors » mentionnés dans le poème. Bandes de celluloid qui, projetées sur la blancheur de l'écran *déroulent* leurs images mouvantes ? « Rêves incolores » que l'esprit pourrait *dérouler* sur « l'écran nu de projections sous la lumière seule de la lanterne »<sup>13</sup>, pour le dire avec Aragon – et, tout aussi bien, sur l'écran tendu à l'intérieur de soi, sur l'écran que l'esprit est en soi ? Ou *prose* dadaïste dont le ruban graphique se *déroule* sur cet autre écran blanc, la page ?

## Deuxième pièce : témoignages

L'amitié qu'Eluard a nouée dans les années vingt avec Janine Bouissounouse, une jeune fille que le biographe du poète, Jean-Charles Gateau, qualifie d'« idéaliste et serviable »<sup>14</sup>, et dont il rappelle que, liée au groupe marxiste *Clarté*, elle était aussi – surtout – très proche du metteur en scène Alberto Cavalcanti, favorise encore sa

---

<sup>12</sup> J.-Ch. Gateau, *Paul Eluard et la peinture surréaliste*, Genève, Droz, 1982, p. 309.

<sup>13</sup> Aragon, « Du décor », *Le Film*, septembre 1918 ; dans A. et O. Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>14</sup> J.-Ch. Gateau, *Paul Eluard ou le frère voyant*, Paris, Robert Laffont, « Biographies sans masque », 1988, p. 138.

pratique spectatrice. Avec elle il ira admirer au studio des Ursulines *Les Rapaces* (Greed, 1924), le grand film mutilé d'Erich Von Stroheim. Et grâce à elle, qui lui procure un carton d'invitation, il pourra comme les autres membres du groupe surréaliste assister à la première séance à Paris, au cinéma L'Artistic, du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, qui, selon le témoignage de Sadoul, le transportera d'enthousiasme. Sadoul évoquera plus tard le récit qu'Eluard fit du film le lendemain de la projection à la terrasse du café Cyrano, mentionnant le tremblement d'émotion de ses mains « lorsqu'il parlait de ce morceau de viande envahi par les vers, ou du massacre sur l'escalier d'Odessa »<sup>15</sup>.

C'est encore à Janine Bouissounouse qu'Eluard aurait confié son goût pour *Jim le barbonneur* (*The Sea Beast* de Millard Webb, 1926). Ce goût, il le justifie par l'existence de « l'apparition », précisant que, s'il faisait des films, « ce serait plein d'anges qui descendraient dans les lumières »<sup>16</sup>. L'« apparition », c'est, dans cette très libre adaptation filmique du *Moby Dick* de Melville, celle d'Esther Harper (Dolores Costello), la fiancée d'Ahab Ceeley (John Barrymore), que celui-ci, en proie à un intense bouleversement intérieur<sup>17</sup>, voit surgir, blanche et lumineuse, sur la mer, chair angélique, « chair spirituelle »<sup>18</sup> – pour emprunter un oxymore aux *Fleurs du mal*, qu'Eluard affectionnait –, dématérialisée par la surimpression de la silhouette féminine à un fond de ciel nuageux. Moment bref, mais d'une intense émotion dans cette longue histoire mélodramatique. Vision en trois temps. Les deux premiers plans qui la suscitent, séparés par l'image en contrechamp d'Ahab lui-même, montrent frontalement l'avancée de l'apparition vers celui qui, hors champ, la contemple et dont la caméra épouse le regard : la jeune femme, les bras d'abord ballants le long du corps puis tendus vers son fiancé en un geste d'appel, sort du champ par le bord inférieur du cadre. Le plan suivant, sur Ahab, ne laisse plus voir d'elle que ses deux bras levés, en surimpression sur le corps masculin ; deux bras de lumière dont les mains translucides viennent envelopper de leur caresse immatérielle un visage éperdu.

---

<sup>15</sup> G. Sadoul, « Souvenirs d'un témoin », *Etudes cinématographiques*, n° 38-39, 1<sup>er</sup> trimestre 1965, p. 16.

<sup>16</sup> J. Bouissounouse, « Quand Paul Eluard me racontait ses rêves », *Le Figaro littéraire*, n° 1126, du 13 au 19-11-1967, p. 10.

<sup>17</sup> Il vient d'apprendre que son ennemi véritable n'était pas Moby Dick mais son demi-frère Derek.

<sup>18</sup> « Spleen et Idéal », XLII (« Que diras-tu ce soir »), *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 1975, p. 43.

Si l'on accorde foi à ces deux témoignages tardifs, celui de Georges Sadoul et celui de Janine Bouissounouse, on est donc fondé à supposer que le cinéma a été, pour Eluard comme pour bien des surréalistes, une machine à produire de l'émotion. Enthousiasme révolutionnaire – *Le Cuirassé Potemkine* – ou exaltation amoureuse – *Jim le barbonneur* – suscités par les thèmes des récits, sans nul doute. Mais aussi fascination par le pouvoir propre du cinéma, sa capacité de « donner à voir » l'invisible, non pas de le matérialiser à proprement dire, puisque les images sur l'écran sont sans épaisseur, sans texture ni odeur, mais de lui donner forme – objective, partageable – et, supériorité indiscutable sur l'image fixe des arts plastiques ou graphiques, d'animer cette forme. L'image filmique qui dématérialise inévitablement ce qu'elle capte de la réalité en le transformant en écriture de lumière, qui absente êtres et objets lors même qu'elle les présente, est par excellence le lieu des hallucinations et des fantasmes. Et, tout particulièrement, en accord avec la mythologie surréaliste alors en voie de constitution – 1926 est l'année où Breton rencontre celle qu'il nommera Nadja et où Desnos publie dans *La Révolution surréaliste* les sept poèmes « A la Mystérieuse » –, ceux qui naissent de l'intensité du désir amoureux.

### Troisième pièce : une lettre

A Marseille, par l'entremise du poète André Gaillard, Eluard a, en 1928, découvert le cinéma pornographique alors clandestin. A en croire une lettre dithyrambique adressée à Gala, c'est une véritable révélation. Encore sous l'emprise de la séance de la veille, l'épistolier accumule les louanges : « Quelle splendeur !, écrit-il, [...] c'est exaltant [...] c'est admirable »<sup>19</sup>. Cet éloge hyperbolique, qui va bien au-delà de l'hommage rendu à l'efficacité du film « très bien fait » qui l'a, dit-il, « fait bander d'une façon exaspérée pendant une heure », trouve sa source dans « la vie incroyable des sexes immenses et magnifiques sur l'écran, le sperme qui jaillit. Et la vie de la chair amoureuse, toutes les contorsions ». Rien donc pour Eluard de sordide dans cette production pourtant parfois à l'usage des maisons closes. Rien même de sulfureux. Simplement une célébration des forces vitales, de la puissance et du

---

<sup>19</sup> Lettre 46, [Marseille, fin avril-début mai 1929], *Lettres à Gala, op. cit.*, p. 67. La lettre est « avanc[ée] d'un an » par J.-Ch. Gateau dans son *Paul Eluard, op. cit.*, p. 153.

rayonnement de la chair. Dans une sorte d'innocence du désir et du plaisir. Dans les gros plans sur les sexes, il ne voit nulle déshumanisation des corps, nulle réification. Plutôt une transfiguration. Esthétiquement, le « cinéma obscène » lui paraît « un spectacle très pur, sans théâtre [...] un “art muet”, un “art sauvage” ». En somme la quintessence du cinéma en ce qu'il assume pleinement sa nature plastique, corporelle et gestuelle, au plus loin de la verbosité du théâtre, que trop de films, mendiant la reconnaissance des *gens de goût*, choisissent comme modèle. Un art paradoxal, aussi étranger à toute intention artistique que les masques et les statues d'Afrique et d'Océanie que le poète, en ce temps, collectionne avec fureur et auxquels il consacre divers écrits, parmi lesquels « L'art sauvage », que désignent indirectement, dans la lettre à Gala, les guillemets auto-citationnels.

Pur au sens chimique de l'adjectif, le « kino merveilleux spezial [*sic*] »<sup>20</sup> l'est aussi dans le sens éthique. Il représente en effet aux yeux d'Eluard « la passion contre la mort et la bêtise ». Quelque chose, donc, comme l'insurrection de l'amour, dont les gestes sont implicitement donnés pour des armes, les plus efficaces pour ruiner le moralisme mortifère de la bourgeoisie bien-pensante. La pureté paradoxalement attribuée à ces *bandes*, dont le rôle dans le marché du sexe aurait pourtant pu être stigmatisé, conduit même à formuler un vœu de légalisation et de diffusion maximale : « on devrait passer cela dans toutes les salles de spectacle et dans les écoles », qu'il faut sans doute éviter de traiter à la légère en le réduisant à une provocation surréaliste, laquelle n'aurait aucun sens adressée à Gala. Dans ce souhait au moins à demi sérieux, le cinéma « spécial » perd sa fonction banale – adjuvant plus ou moins frelaté ou substitut d'un plaisir tarifé – pour se métamorphoser en ferment d'utopie sociale. Eluard, ressaisissant son expérience à la lumière des spéculations fouriéristes, imagine d'ailleurs que, légalisées, ces projections déboucheraient sur « des mariages possibles, les premiers, [...] des unions sacrées, multiformes ». C'est dire qu'en favorisant une meilleure connaissance de soi, de ses goûts érotiques, voire de ses manies, le cinéma pornographique pourrait jouer un rôle majeur dans l'élaboration d'un art de l'appariement amoureux des êtres ; au-delà même de l'avènement triomphal du couple monogame harmonieux – hors l'hypocrisie de

---

<sup>20</sup> Lettre 50 [Nice, juin 1929], *ibid.*, p. 72.



l'institution bourgeoise trop souvent fondée sur les intérêts matériels et le déni des exigences du corps. A l'horizon de la rêverie épistolaire qui s'esquisse ici, c'est un nouveau monde amoureux qui se profile.

« La poésie n'est pas née, hélas ! » conclut à regret Eluard. La formule, inattendue, est elliptique et quelque peu énigmatique. Quelle est en effet cette « poésie » à naître ? Celle des accords charnels « multiformes », celle si l'on veut du phalanstère amoureux dont le cinéma pornographique supporte ici le rêve ? Ou celle de ce cinéma lui-même qui pourrait, si son développement n'était pas entravé par la censure, autoriser l'invention d'une poésie proprement visuelle, résolument hors langage, émotion à l'état brut ?

#### **Quatrième pièce : un scénario perdu**

En 1935 Eluard et Nusch passent leurs vacances dans les Landes chez Lise Deharme avec Jacqueline et André Breton ainsi que Man Ray. Ce dernier ayant emporté une petite caméra dans l'intention de « garder sur pellicule quelques souvenirs [du] séjour »<sup>21</sup>, décision fut prise de tourner un film surréaliste dont les acteurs seraient les vacanciers secondés par quelques voisins. Breton et Eluard esquissent un scénario et, malgré l'inadéquation de son matériel et divers ennuis techniques, Man Ray commence à filmer. Une jeune fille, vêtue d'un maillot de bain blanc d'une pièce simulant la nudité, galopait sur un cheval sans selle, une boule landaise voisinait avec le visage de Jacqueline Breton étendue sur le sol. « Il y eut, selon le témoignage de Man Ray, des séquences de femmes, étrangement vêtues, errant à travers la maison et le jardin », « une séquence où Breton lisait, assis près d'une fenêtre, une grande libellule posée sur son front »... Mais, malgré son « caractère prometteur », le film restera inachevé, moins à cause de l'impatience de Breton qui, se révélant « très mauvais acteur », finit par « abandonn[er] son rôle » et « se mett[re] en colère » que pour des raisons techniques : de retour à Paris, Man Ray qui a perdu de très nombreuses prises de vues en raison des défaillances de son appareil « qui se bloquait souvent » s'aperçoit qu'il n'a pas de quoi réaliser un court métrage et se borne à extraire de ses bobines sept photos qu'il publie dans *Cahiers*

---

<sup>21</sup> M. Ray, *Autoportrait* [1964], Actes Sud, 1998, p. 373. Les citations suivantes dans le même ouvrage aux pages 373 et 374.

*d'art*, montées sur une seule page, sous le titre « Essai de simulation du délire cinématographique »<sup>22</sup>, référence appuyée aux « Possessions » qui, dans *L'Immaculée Conception*, simulaient diverses pathologies mentales. Les légendes dont chaque photo est assortie : « Tu me retrouverais toujours dit le sphinx », « Rien dans le puits du Nord », « Et il signa », « Eteignez tout », « A la suite d'une vision sinistre, don Juan... », « L'homme du crépuscule », « Ils s'étaient rencontrés pour la première fois », constituent les seuls vestiges du scénario. Lambeaux d'une totalité inaccessible, ils ne permettent pas de deviner si l'esquisse de Breton et d'Eluard avait pris la forme d'un découpage numéroté ou, plus probablement, s'apparentait à un récit de rêve, à un conte, à un poème. Seules demeurent l'impression de mystère, la tonalité onirique, encore accrues par l'absence de tout élément de continuité narrative dans le montage photographique et textuel subsistant. Un concentré, un condensé de surréalisme – à la limite du stéréotype.

### Cinquième pièce : une préface

En 1945, Eluard écrit une brève préface au livre de Nicole Védres, *Images du cinéma français*<sup>23</sup>. Prenant appui sur les « fragments d'images animées [...] réunis » dans l'ouvrage où est rassemblé un choix de trois cents photographies puisées par l'auteur, cinéaste et écrivain, dans les archives de la cinémathèque française, il propose son propre « bilan d'une expérience » cinématographique, en accompagnement du « bilan » iconographique de N. Védres, « bilan » second qui est celui du spectateur qu'il fut au temps du cinéma muet, et, plus indirectement, du spectateur qu'il est encore.

Ce texte, volontiers qualifié de « poétique », s'ouvre par un paragraphe énumératif qui décline sur le mode du « il y avait », et dans une langue métaphorique, quelques caractéristiques du cinéma muet. Le « noir et blanc » de ce domaine d'« ombres », d'abord. Ensuite et surtout le pouvoir d'ébranlement émotionnel du film qui s'impose de « meules de rires » en « fleuves de larmes » ; mieux : son pouvoir

---

<sup>22</sup> *Cahiers d'art*, n°5-6, 1935, p.107. Le montage des sept photos est reproduit dans A. Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 557.

<sup>23</sup> Publié pour la première fois dans *Labyrinthe*, n° 12, 15 septembre 1945, le texte a été repris dans les *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, rééd. 1991, p. 868. Jusqu'à précision contraire, toutes les citations qui suivent lui sont empruntées.

d'envoûtement, si les « longues longues robes de charme » laissent, par métonymie, surgir de leurs plis imaginés les corps et les visages fascinants des héroïnes – indissociables des actrices qui leur prêtent leurs traits. Parmi elles, « la très belle hétéaire, qui ne vieillissait pas, mais qui *passait* ». Figure mouvante et émouvante, figure passagère vouée à disparaître à la fin de la projection ; mais soustraite aux atteintes du temps, éternisée par sa transmutation en lumière. Forme à la fois charnelle et immatérielle, d'une vénusté pérenne puisque détachée de l'être ; car, si, au cinéma, « les ombres [ont] un corps et le mérit[ent] », la « belle des belles [y] promet d'être belle sans promettre d'être ».

Défaut ou déficit de réalité, donc, qui se perçoit également dans la désignation des images cinématographiques comme « des moitiés d'images réelles [...] des quarts, des millièmes d'images réelles. Des fruits sans pulpe, sans noyau ». Dans l'insistance à marteler la préposition privative, c'est bien le manque qui se dit. Mais un manque singulier puisqu'il est paradoxalement destiné à « comb[er] » ; et même à « combler notre irréalité ». C'est que le cinéma, dont le texte d'Eluard rappelle qu'il suppose « une salle obscure et close jusqu'au menton » – soit une salle imaginativement apparentée à la tête humaine, close elle aussi sur une intériorité obscure où s'élaborent les visions hypnagogiques et oniriques –, situe le spectateur « entre la veille et le sommeil ». Il lui « fait oublier palais, langue et dents » par quoi s'appréhende la réalité concrète, charnue et charnelle du fruit dont il ne lui offre que l'image inconsistante. Il réduit le corps entier de celui qui s'y adonne à un appareil optique hypertrophié, le fait tout « yeux », tout « regards ». Mais yeux qui « rentr[ent] dans leur coquille », tendus qu'ils sont vers une extériorité – la surface du « linge bien propre », à la fois écran et drap – qui se confond avec une double intériorité, l'inconscient du spectateur y rejoignant celui du metteur en scène.

Dépossédé de tout vouloir propre, dépouillé de son « désir » au profit de la « tentation », car le désir appelle sa satisfaction, par la consommation du fruit, par la consommation des corps dont la chair est ici interdite, le spectateur est contraint à « s'exposer et subir. Obéir sans un pli ». Condamné donc par le dispositif au cœur duquel il est pris à une passivité aussi absolue que délicieuse, il n'est plus rien, dans le « bilan » dressé par P. Eluard de son « expérience », qu'un « rêveur », qui, « enchanté » par les images – dans tous les sens du terme, y compris le sens intensif –, « décid[e]

de rompre, sans savoir au juste avec quoi, de rompre pour rompre ». Autant dire qu'il s'agit d'un « Lâchez tout » dont la radicalité se marque non seulement dans l'absence de tout complément qui viendrait limiter la portée de la rupture mais encore à travers la présence sous-jacente de la figure de Christophe Colomb auquel le cinéma, crédité d'avoir « découvert un nouveau monde », s'identifie implicitement. Quel nouveau monde ? Eluard ne le précise pas. Mais en le situant « à la portée comme la poésie de toutes les imaginations », il laisse supposer sa dimension irréaliste, onirique ou, mieux, « fantasmatique ». Car, tel qu'il est conçu ici, le cinéma est intrinsèquement producteur de « phantasmes ». Peu importe l'esthétique affichée ; la volonté réaliste ou naturaliste est sans effet. Aussi platement imitative l'intention soit-elle, le double filmique de « l'ancien monde, nature (ou théâtre) », implique un déplacement de point de vue dont l'effet est métamorphosant : « copiant la terre [le cinéma] montr[e] l'astre ».

Ainsi, en 1945, Eluard reste-t-il fidèle à la conception ou plutôt l'imaginaire du cinéma qui s'est cristallisé dans les années vingt, au temps où lui et ses amis surréalistes s'enthousiasmaient pour le film muet. Le film est bien rêve vigile dans lequel le spectateur est amené à se projeter. Pourtant, il ne faudrait pas croire à quelque crispation nostalgique du poète sur « le bel alphabet de gesticulations et de grimaces » que fut pour lui « l'Infirmes supérieur, le Cinéma muet ». Significativement, les périphrases dont il use sont ambivalentes, elles qui associent à la valeur esthétique (la beauté) l'outrance caricaturale (les gesticulations et les grimaces), et à la supériorité proclamée l'infirmité que constitue la mutité. Si supériorité il y a, sans doute n'est-elle pas d'ailleurs à chercher par rapport à son successeur parlant. Le muet a su tirer de son infirmité une forme de beauté en élaborant un « alphabet » purement visuel, soit. Mais c'est le « film parlant » qui, « en confrontant *voir* et *entendre*, en mêlant à la vision ce qui, du langage se perd ou s'éternise », lui a « donn[é] tout son sens ». Il apparaît ainsi comme un accomplissement des potentialités du muet.

### **Sixième pièce : un poème, encore**

Dans les *Lettres françaises* du 6 décembre 1946, Eluard fait paraître « Dans mon beau quartier », le poème promis en septembre à Jacques Prévert pour la sortie du

film de Carné, *Les Portes de la nuit*, adaptation du ballet de Prévert et Kosma, *Le Rendez-vous*. Ce texte republié à plusieurs reprises, notamment dans le magazine de cinéma *Enfin* où il accompagne le scénario du film, s'apparente à un monologue lyrique à la première personne. Scandé par l'anaphore de la formule-titre, il se fait l'écho des décors du film – le Paris populaire des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> arrondissements – ainsi que d'un certain nombre de ses thèmes majeurs : la misère et « le courage de vivre malgré la misère, contre la misère » ; le « désir d'ailleurs » et le vain départ pour « les îles » ; la trahison, la vengeance et le pardon, motifs particulièrement brûlants en ce second après-guerre où se règlent les comptes de l'Occupation. L'amour aussi et l'espoir d'un bonheur élargi à l'ensemble de la communauté humaine. En évoquant ceux qui « tendent désespérément la main pour s'unir à tous leurs semblables », il instaure en effet une chaîne fraternelle, potentiellement militante, une solidarité en lutte pour l'avènement d'un avenir radieux. De l'« étincelle » jaillie « sur le pavé boueux » à quoi s'identifie le « courage de vivre » des misérables au bûcher sur lequel doit *in fine* se consumer le Destin – dont l'incarnation filmique, le « clochard » joué par Jean Vilar, est explicitement mentionnée –, c'est un rapport de cause à conséquence que l'on est incité à établir. « Dans mon beau quartier » se fait donc pleinement « poème politique »<sup>24</sup>.

Au risque d'oublier le cinéma. Malgré la dédicace : « A Marcel Carné et Jacques Prévert qui inaugurent l'image réelle » – une dédicace quelque peu paradoxale puisque la préface au livre de Nicole Védres soulignait le défaut de réalité de l'image filmique –, ce ne sont pas les images du film qui nourrissent le poème. En supposant, comme l'affirme un témoignage tardif de Prévert<sup>25</sup>, qu'Eluard ait bien « vu le film » avant d'écrire son texte, il n'a prêté que peu d'attention au « travail de création poétique » du Paris populaire que l'alliance des décors reconstruits en studio et des extérieurs naturels métamorphose en « ville rongée par la lèpre et l'ombre », en « sorte de nécropole traversée de courants d'air glacés et déchirée par les invraisemblables sifflets des locomotives »<sup>26</sup>. Des *Portes de la nuit*, il n'a guère retenu que l'argument, dans lequel il pouvait projeter des souvenirs plus ou moins

---

<sup>24</sup> C'est d'ailleurs bien dans la plaquette *Poèmes politiques* qu'Eluard le publie en 1948.

<sup>25</sup> Cité par J.-Ch. Gateau, « Eluard et les îles », dans « Rencontres avec Paul Eluard », actes du colloque de Nice, 19-21 mai 1972, *Europe*, n° 525, janvier 1973, p. 126.

<sup>26</sup> M. Pérez, *Les Films de Carné*, Paris, Ramsay, 1986, rééd. 1994, p. 97.

remodelés et des affects personnels : ceux de sa vie parisienne dans les parages du métro Barbès-Rochechouart, ceux de son voyage de 1924 aux îles et son rêve en 1929 d'un nouveau départ – avec Gala cette fois – pour la Nouvelle Guinée ou le nouveau Mecklembourg. Par les thèmes qui sont les siens, le film de Carné et Prévert n'est en somme pour Eluard qu'une occasion de revisiter son passé et de revenir sur certaines de ses hésitations de naguère. Lieu d'un retour critique sur la survalorisation surréaliste du rêve<sup>27</sup> et sur la fascination de l'exotisme – versant primitiviste<sup>28</sup> –, il permet au poète communiste d'exhorter la classe ouvrière à rejeter la croyance aliénante en un *Fatum* illusoire pour lutter contre le capitalisme. Ce qui équivaut à corriger le film, dont Prévert jugeait le sujet « plus fantastique que social »<sup>29</sup>, en le privant de son ambiguïté et de sa tentation tragique. *Exit* le Destin. Place à la lutte finale et aux lendemains qui chantent.

### Septième pièce : un « commentaire »

A l'automne 1949, Eluard apprend qu'Alain Renais tourne un court métrage sur Guernica à partir des peintures, dessins et sculptures que Picasso a exécutés entre 1902 et 1949 – parmi lesquels, au premier chef, la grande toile réalisée en réaction au massacre perpétré dans la petite ville basque par l'aviation allemande – et que le peintre a songé pour le commentaire à Francis Ponge. Invoquant le souvenir de *La Victoire de Guernica*, le poème qu'il avait écrit en 1937 lors de l'élaboration picturale de *Guernica* et dont il avait pensé utiliser les quatorze couplets comme accompagnement aux quatorze planches de *Songe et mensonge de Franco* que Picasso avait gravées en janvier 1938, il insiste auprès du peintre pour que ce soient ses mots qui accompagnent les images et obtient gain de cause. Il reprend alors son poème en y rajoutant un prologue informatif, qui sera dit par Jean Pruvost, le reste du commentaire étant confié à Maria Casarès<sup>30</sup>. Les quatorze sections de l'ensemble

---

<sup>27</sup> Voir « Ouvrir les portes de la nuit, autant rêver d'ouvrir les portes de la mer. Le flot emporterait l'audacieux ».

<sup>28</sup> Voir « Avais-je vraiment besoin d'aller aux îles [...] Je me le suis figuré parce que je fermais les yeux sur moi ».

<sup>29</sup> M. Carné cité par R. Chazal, dans *Marvel Carné*, Paris, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », 1965, rééd. 1969, p. 50.

<sup>30</sup> Le commentaire a été publié (dans une version légèrement différente de celle qui accompagne les images du film) dans les *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 913-917.

originel sont démontées et, pour une part d'entre elles, remontées dans un ordre différent. Le texte, la plupart du temps inchangé, est éclairé par de nouveaux éléments, beaucoup plus explicites, qui atténuent la densité elliptique de la version initiale. D'inserts de prose en ajouts de vers, la phrase s'allonge ; les faits se précisent ; l'horreur, l'indignation, la révolte devant le massacre, sans alibi stratégique, d'une population civile désarmée s'expriment sans détour. Alors que l'espoir en la justice à venir se formulait avec une certaine sobriété dans les quatre vers conclusifs du poème de 1937, limpides mais dépouillés de pathos, « Parias la mort la terre et la hideur / De nos ennemis ont la couleur / Monotone de notre nuit / Nous en aurons raison », il s'épanouit désormais en une longue glose accompagnant les images de la statue *L'Homme au mouton*. Didactique, la voix poétique érige cette œuvre en allégorie, dont elle décrypte le sens : mobilisant deux symboles animaux, le « chevreau bêlant », double de l'agneau évangélique, et la « colombe » à valeur pacifiste, elle impose de voir dans l'homme sculpté par Picasso l'emblème « de la rébellion qui dit merci à l'amour, qui dit non à l'oppression ». Emue, traversée d'un vibrato qu'intensifie encore la diction emphatique de Maria Casarès, elle fait au final, retentir par deux fois le nom de la ville martyre : « Guernica ! L'innocence aura raison du crime... Guernica ! ». Durcissant les oppositions de façon manichéenne – merci *vs* non, amour *vs* oppression, innocence *vs* crime –, jouant des répétitions lexicales et des parallélismes syntaxiques, le commentaire déplie, déploie la violence concentrée du poème initial ; il en comble, en quelque sorte, les blancs pour en faciliter la réception.

A la fois lieu et truchement du dialogue entre l'image (les œuvres de Picasso) et le texte (le poème d'Eluard), le film de Resnais, est ainsi, comme celui de Carné, l'occasion, pour Eluard, d'un retour critique. Non pas sur certaines de ses ambiguïtés passées mais sur un poème déjà publié dont la réécriture, par amplification et simplification du matériau textuel préexistant, va dans le sens d'une plus grande efficacité pratique. S'y marquent à la fois un postulat concernant la réception respective du film et du poème (le public du film étant supposé plus nombreux et plus populaire que le lectorat de poésie) et l'évolution interne de la poésie éluardienne, vers plus de simplicité, plus d'expressivité directe, bref une plus grande lisibilité.

Un engagement plus explicite, en somme.

Et, à ce propos, puisqu'il est ici question du « commentaire » de *Guernica*, peut-être faudrait-il verser au dossier Eluard/cinéma celui du film *L'Homme que nous aimons le plus*, réalisé en 1949 par le PCF pour le soixante-dixième anniversaire de Staline. Le texte écrit et dit par Paul Eluard en accompagnement des images en fait bien une pièce du dossier. Mais celle-ci paraît peu susceptible de projeter sur les rapports qu'ont pu entretenir cinéma et poésie une vive lumière. Film militant, film de parti, produit dans un contexte de guerre froide et inclus dans ce que Pierre Daix nomme rétrospectivement les « manifestations légèrement délirantes du 70e anniversaire »<sup>31</sup>, *L'Homme que nous aimons le plus* ne révèle guère autre chose que la capacité, commune au cinéma et à la parole poétique, de s'inféoder à une idéologie, de s'enliser dans l'hagiographie – ici la célébration du culte de Staline, « vainqueur du fascisme, combattant de la paix et de la liberté, combattant de l'avenir et du bonheur de tous [sic] ». Rien là que de connu. Passons.

Alors ? Par cette couture à gros points de textes plus ou moins éloignés dans le temps et plus ou moins disparates, qu'obtient-on ?

Comme ses amis surréalistes, Eluard a fréquenté assidûment les salles obscures, en cinéphage plutôt qu'en cinéphile, si par cinéphage on entend consommateur avide de pellicule refusant tout intellectualisme. Il s'est abandonné sans réserve à l'émotion procurée par quelques films d'élection et, plus encore, à la fascination du cinéma en soi, machine à rêves, machine à fantômes, instrument miraculeux de toutes les apparitions. Mais, contrairement à d'autres poètes du groupe pour lesquels le scénario, destiné au tournage effectif ou à la seule projection mentale, a constitué une tentation durable, il a peu écrit pour le cinéma. Le scénario de 1935 en collaboration avec Breton, quelle que soit la forme effective qu'il a pu revêtir, reste un texte de circonstance, plus proche des pratiques surréalistes collectives que de l'engouement scénaristique personnel d'Artaud, Desnos, Péret, Soupault. Eluard était-il trop purement *poète*, trop préoccupé de pérenniser le *genre poésie* pour ressentir vraiment l'appel de la création cinématographique ? Même s'il a

---

<sup>31</sup> P. Daix, *Aragon*, Paris, Flammarion, 1994, p. 458.



pu suggérer – plutôt d’ailleurs qu’affirmer – l’existence d’une poésie propre au cinéma (poésie plastique, d’essence visuelle dont le cinéma pornographique semble avoir fait naître l’intuition), il n’a sans doute pas vu dans le film le langage poétique de l’avenir. Trop purement *poète*, donc ? C’est bien ce que laissait entendre Breton dans les *Entretiens* de 1952 avec André Parinaud, quand, mesurant la singularité d’Eluard au sein du groupe surréaliste – pour ne pas dire sa position hérétique –, il soulignait sa prédilection marquée pour « la poésie au sens traditionnel du terme ».

Peu critique et théoricien, Eluard n’a pas plus écrit sur le cinéma qu’il n’a écrit pour lui. Quant à écrire avec... il lui est certes arrivé d’élaborer un poème en référence directe à l’univers cinématographique ou à tel(s) film(s) particulier(s). Mais, comme stimulant de l’imagination créatrice, le souvenir des intrigues, des personnages, des images de films, bref sa cinémathèque mentale, a sans doute joué un rôle inférieur à celui de son musée imaginaire où dominant les œuvres des peintres surréalistes ou apparentés. Effet des circonstances, effet des amitiés nouées avec des artistes comme Ernst, le quasi-frère, ou Picasso ? Peut-être. Mais qu’importe... la liaison entre poésie et cinéma apparaît moins étroite que celle qui s’est nouée entre poésie et peinture.

Et moins immuable. Du poème « Ecoutez, écoutez, écoutez » où la référence au cinéma et plus particulièrement aux films burlesques de Chaplin va dans le sens de l’invention formelle à « Dans mon beau quartier » – soit de Dada à l’engagement politique direct –, le rapport entre cinéma et poésie se fait plus anecdotique, le message humaniste du poète militant passant au premier plan. Dans le poème dadaïste, où le « potacolle » unit la gesticulation comique de Charlot aux gestes de langue d’Eluard, où les contorsions du corps clownesque fondent peut-être même celles du langage poétique, il ne s’agit pas explicitement de chercher dans le cinéma de quoi inventer un nouveau langage ou une nouvelle forme, mais c’est bien autour de la préoccupation formelle que la convergence s’opère. Dans le poème qui accompagne *Les Portes de la nuit*, le cinéma cesse de nourrir un questionnement sur la langue de poésie ou, formulation plus exacte peut-être, sur les usages poétiques de la langue.

Serait-ce qu'Eluard, ayant peu à peu « identifié sa poésie à la poésie éternelle »<sup>32</sup>, ne s'interroge plus vraiment sur elle ? Et, dans ce cas, faudrait-il penser que la liaison cinéma-poésie ne peut être poétiquement féconde que si la poésie, se confrontant à une altérité, s'y questionne elle-même ?

A voir. Ou, disons, à suivre...

---

<sup>32</sup> J.-M. Gleize, « Poésie interrompue » dans *Sorties*, Questions rhétoriques, « Forbidden beach », 2009, p. 276.