HAL
open science

Le Cinéma de Robert Desnos et Benjamin Péret

Carole Aurouet

To cite this version:

Carole Aurouet. Le Cinéma de Robert Desnos et Benjamin Péret. Cahiers Benjamin Péret, 2014. hal-02042882

HAL Id: hal-02042882

https://hal.science/hal-02042882v1

Submitted on 20 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le cinéma de Robert Desnos et Benjamin Péret

Nés avec le cinéma (1895), Robert Desnos (1900) et Benjamin Péret (1899) ont été tous deux d'emblée enthousiasmés par ce nouveau moyen d'expression. Leur engouement est si important qu'ils vont écrire *sur* et *pour* le cinéma, qui a généré chez eux de grandes attentes. Ils publient en effet des textes de critique cinématographique (comptes-rendus de films ; analyses de l'œuvre filmique de cinéastes ; articles sur des problématiques extrinsèques aux films eux-mêmes). Ils livrent également des scénarios, des textes qui correspondent à ce qu'ils rêvent de visionner sur les écrans des salles obscures.

*

En 1923, Desnos écrit une dizaine d'articles sur le cinéma dans *Paris-Journal*. Puis d'octobre 1924 à juin 1925, il signe une vingtaine de textes dans le *Journal littéraire*. C'est pour *Le Soir* que ses écrits sur le 7e art sont les plus nombreux : une quarantaine d'articles entre janvier 1927 et décembre 1928. En 1929 et 1930, Desnos écrit aussi ponctuellement dans *Documents*, *La Revue du cinéma* ou encore *Le Merle*. Enfin, il répond à deux enquêtes en 1925 et 1937 : « Les Lettres, la pensée moderne et le cinéma » pour *Les Cahiers du mois* et « La Poésie et le cinéma parlant » pour *Ciné-France*.

Benjamin Péret tient quant à lui la rubrique cinématographique de *L'Humanité* du 24 septembre 1925 au 3 avril 1926. Il livre plus d'une dizaine d'articles pour ce quotidien. En 1951, dans *L'Âge d'or du cinéma*, il écrit un texte au titre explicite : « Contre le cinéma commercial ». En 1952, il publie dans l'hebdomadaire *Arts* un article sur l'œuvre de Luis Buñuel, qui sera repris et complété en 1962 dans la revue de cinéma *La Méthode* : « L'invention du monde s'est fait difficilement en deux ans ».

L'étude des textes critiques de ces deux poètes permet de mettre en exergue les raisons de leur enthousiasme pour le cinéma, et corrélativement de comprendre la manière dont ils l'appréhendent.

Précisions d'emblée que le cinéma a alors mauvaise réputation. La plupart des milieux cultivés le dédaigne, voire lui oppose une vive résistance, si bien qu'une sorte de « cinéphobie » se manifeste. Cet aspect populaire et dénué d'intellectualisme n'est pas pour déplaire à Desnos ni à Péret. Les deux poètes perçoivent la dimension révolutionnaire que le cinéma peut revêtir, dans le sens où il est susceptible de contribuer à une lutte des classes et à

un processus de démocratisation culturelle. Ce nouveau moyen d'expression apparaît alors comme une anti-culture pour les rebelles. Or, les poètes – et de fait Desnos et Péret – sont des rebelles par excellence.

À leurs yeux, le cinéma est aussi une source de renouveau de l'imaginaire et de la surprise. Selon Desnos « *du désir du rêve participe le goût, l'amour du cinéma* » (*Paris-Journal*, 27 avril 1923), de sorte que les films doivent être proches des rêves, en chassant les raisonnements empesés et en utilisant des formes décousues. Ainsi, la narration logique n'a pas lieu d'être. L'image apparaît comme le véhicule privilégié du rêve, qui permet l'aventure excitante vers le merveilleux. Si Desnos développe cette idée fondamentale, Péret ne se livre pas directement sur le sujet. Cependant, l'ensemble de sa critique est signifiante sur la proximité possible entre rêve et cinéma, provoquant une expérience émotionnelle intense.

Les goûts et dégoûts exprimés par ces deux poètes sont souvent similaires. En dresser un inventaire exhaustif est ici impossible mais voici quelques focus représentatifs.

Péret apprécie beaucoup Chaplin. Cependant, il ne place pas tous ses films sur le même plan qualitatif. Le 25 octobre 1925 dans *L'Humanité*, le poète se réjouit du retour de Chaplin avec *Le Pèlerin* et *La Ruée vers l'or* car il a regretté la façon dont ce dernier a essayé de se transformer avec *Le Gosse*, film selon lui d'une « *sentimentalité ridicule* ». Péret retrouve enfin le Charlot « *naïf, roublard et farceur* » qu'il aime, celui qui peint « *la vie des malheureux opprimés par le capitalisme* ». Au sujet de ces deux films, il écrit :

« *C'est la pureté primitive de l'âme humaine que Charlot a tenté de nous restituer dans ces films. Tous les sentiments du prétendu "sauvage", tel que le "civilisé" l'a vu pour la première fois, nous sont dépeints avec une acuité qui montre la puissance de l'imagination de Charlot. C'est pourquoi malgré le réalisme apparent, ses films ressortent plus encore de la poésie que de la psychologie, mais j'entends de la vraie poésie comme elle était, comme elle a toujours été, et non pas de cet insipide fine fleur de l'esprit humain* ».

Desnos se différencie de Péret car il porte aux nues l'ensemble des films de Chaplin. Faut-il y voir en partie une réponse à Péret ? Impossible de l'affirmer mais quoi qu'il en soit le 4 mai 1928 dans *Le Soir*, Desnos écrit sans ambages : « *Non, Charlot n'enseigne pas la pitié. Il enseigne au contraire qu'il ne faut pas compter sur elle et qu'elle avilit toujours celui qui en est l'objet, que celui qui l'exerce n'est jamais noble. Il enseigne encore à ne pas*

confondre l'immonde pitié avec la fraternité révolutionnaire. Car Charlot est révolutionnaire ». Pour Desnos, Chaplin a inventé, libéré et exercé socialement le cinéma. Il est l'archétype du combat sans merci contre la morale bourgeoise. Il est l'antihéros hollywoodien.

Au-delà de Chaplin, ce sont les burlesques américains que Desnos et Péret aiment, pour leur liberté débridée et leur fort aspect créatif principalement. Ils sont par exemple séduits par les enchaînements de gags, les folles poursuites et le rythme effréné qui se rapproche d'une sorte d'esthétique du collage, qui s'inscrit dans une veine poétique. Ce n'est donc pas un hasard si le « *film parfait* » est pour Benjamin Péret un film américain, en l'occurrence *Le Tigre du Far-West*[1]. Mais qu'est-ce qu'un film parfait selon lui ? Un film « *désaxé* », « *merveilleux* » ; « *l'art ici n'entre plus en ligne de compte […] tout est gratuit. […] La logique n'a plus accès dans ce film que dans la poésie – la vraie, j'entends, et non pas celle qui se propose comme but la glorification d'une légende autour de la mort d'un quelconque soudard, d'un Condamine de la Tour de bazar […] L'auteur de ce film a dû pour arriver à cela rejeter toutes ces notions sur le cinéma et tout inventer* ».

Le Dernier Homme sur la terre[2] est un autre film burlesque américain que Péret apprécie beaucoup :

« *Certes, il appartient à cette "veine" si décriée des films comiques, mais là, l'invention et la poésie se rejoignent et, en ce qui me concerne, j'avoue avoir vu ce film sans rire "extérieurement". Cependant, la succession des images, des tableaux m'a rempli d'une joie, d'une émotion intense. On ne peut en présence de ce film, qu'invoquer un critérium poétique car c'est vraiment de poésie qu'il s'agit et de la plus profonde, celle qui va au-delà du rire et touche ce qu'il y a de plus secret, de plus intime en vous, cette poésie qui est par rapport à l'amour ce que l'humour est à la vie*[3] ».

Le cinéma français ne suscite pas un enthousiasme débordant. De fait, les textes critiques le concernant sont peu nombreux et expriment un mépris certain. Les productions sont présentées comme anémiques, sans innovation et moralisatrice. C'est un cinéma qui ne s'affranchit ni de la littérature ni du théâtre. La condamnation est esthétique et morale chez

1. *L'Humanité*, 17 janvier 1926. Au moment de l'écriture de cet article, nous n'avons trouvé aucune information sur ce film.
2. Peu passé à la postérité, *The Last Man on Earth*, réalisé par J.G. Blystone, date de 1924.
3. *L'Humanité*, 20 mars 1926.

Desnos. Chez Péret, elle est essentiellement morale. Ses préoccupations politiques et le fait que ses articles paraissent dans *L'Humanité* sont deux éléments importants. Par exemple, au sujet de *Fanfan la Tulipe* de René Leprince, Péret écrit qu'il ne s'agit de rien d'autre qu'un :

« *film de propagande destiné à faire valoir à l'étranger les qualités de militaire français. L'armée y est exaltée de mille manières et l'esprit français le plus bas y trouve son compte. En répandant à profusion ce film dans les cinémas de quartier, on n'a pas d'autre but que de lutter contre ce que la bourgeoisie appelle "le danger communiste et antimilitariste"* [4]».

Et Péret évoque ces « *bandes françaises* » qui ont « *le pouvoir de faire grincer des dents et trépigner de rage*.[5] »

Le cinéma espagnol évoqué par les deux poètes se résume aux films de Luis Buñuel. Certes, toutes les productions du cinéaste ne sont pas espagnoles mais nous suivons avec conviction cette assertion de Georges Sadoul : « *Tout l'œuvre de Buñuel est espagnole* »[6]. Péret principalement est happé par cette œuvre, à laquelle il consacre un article le 28 août 1952 dans *Arts*. Buñuel y est présenté comme le grand poète de l'écran, dont la plume est une caméra, et comme un réalisateur fidèle à une idée fixe : « *la dénonciation implacable d'un monde d'ignorance et de misère* ». Pour Péret, Buñuel réalise des films qui sont des cris de colère et des appels à la révolte.

La mutation technique capitale que vivent ces deux poètes, c'est bien sûr l'avènement du cinéma parlant. Si les essais de sonorisation débutent très tôt, dès les premières années du cinéma en fait, nombreux étant ceux qui désirent ajouter le son à l'image, Desnos et Péret ne sont pas de cet avis. Desnos est le plus virulent. Il oppose un refus net au début du parlant. Pour lui, le parlant est incontestablement source de médiocrité et de déchéance du cinéma. Pourquoi ? Le son est associé à la parole ; la parole est associée à la littérature ; la littérature est associée à l'adaptation romanesque ; l'adaptation romanesque est associée à la réalité. S'il y a des dialogues, il y aura des scénarios narratifs. S'il y a des scénarios narratifs, il n'y aura plus de place pour le rêve. La poésie en images du cinéma muet serait anéantie par la parole. Cette mutation sonnerait alors le glas de ce moyen d'expression pourtant autonome qui est si

4 *L'Humanité*, 14 novembre 1925.
5 *L'Humanité*, 14 janvier 1926.
6. « Un Cinéaste de notre temps, Luis Buñuel », émission télévisuelle de Janine Bazin et André S. Labarthe, réalisation de Robert Valey, 1963.

propice pour accéder aux rêves. Notons la dissociation qui est clairement faite entre sonore et parlant. La musique n'est pas exclue ; elle est bienvenue sous certaines conditions ; le dialogue en revanche n'est perçu que négativement.

Desnos et Péret déplorent le manque d'innovation dans le choix des sujets traités au cinéma et fustigent le puritanisme avec lequel ils sont le plus souvent abordés. Péret est celui qui s'attache avec le plus de fréquence et de mordant à dénoncer le caractère bourgeois et pontifiant de la plupart des productions. Il a par exemple en détestation les films chauvins, ceux qui prônent l'argent, ceux qui sont les porte-paroles de la pensée traditionnelle et oppressante. Le 6 décembre 1925, au sujet de *La Deuxième Jeunesse de M. Brunnel*, il écrit : « *C'est une caricature banale du monde bourgeois [...] L'auteur de ce film appartient à la classe qu'il dépeint et il est tout imprégné de ses préjugés vulgaires et de son impudente sottise* ». Et à l'inverse, Péret se réjouit évidemment quand le traitement est autre. C'est le cas pour *La Femme de quarante ans* de Clarence Brown, film qui lui inspire ces lignes le 6 décembre 1925 : « *L'action qui se déroule au sein même de la société capitaliste en montre tous les vices. On y voit les ouvriers sous la férule du patron et chacun en voyant les scénarios de l'atelier pensera à sa propre vie, sa vie misérable qu'il souhaite améliorer* ».

Pour Péret comme pour Desnos, le cinéma doit traduire les inquiétudes, bousculer les certitudes et ne pas servir les idéaux bourgeois. Pour y parvenir, ce nouveau moyen d'expression devrait commencer par cesser d'être à la botte du théâtre et de la littérature. Les deux poètes refusent en effet catégoriquement la théâtralisation du cinéma et la fadeur des adaptations littéraires. Péret parle de « *froids morceaux de littérature* » qui nous sont présentés et nous laissent indifférents, et déplore le « *triomphe de la médiocrité romanesque*[7] ». En mai 1929 dans *La Revue du cinéma*, Desnos explique que si le cinéma est en France sous la tutelle du théâtre c'est parce que, se sentant menacé par ce dangereux rival, le théâtre a tout fait pour le réduire en esclavage. Le risque est bien réel. Dès 1912 dans *Le Figaro*, une enquête de Serge Basset sur la concurrence que peut faire le cinéma au théâtre est lancée. L'année suivante dans *Excelsior*, le cinéma parlant est présenté comme un danger pour le théâtre. Ainsi selon Desnos, pour se protéger, le théâtre a agi essentiellement à trois niveaux. Le premier réside dans le fait d'avoir confié les principaux rôles à des acteurs de théâtre. Le deuxième, c'est la fréquence des adaptations de pièces ou de romans. Le troisième, c'est la mise en scène théâtrale et non cinématographique utilisée. Desnos et Péret prônent

7. *L'Humanité*, 7 janvier 1926.

donc une émancipation du cinéma à leurs yeux indispensable pour exploiter ses propres potentialités. Cette mise sous tutelle du cinéma par le théâtre et la littérature est perçue par eux comme allant de pair avec la disparition d'un imaginaire spécifique permis par cet art qui ouvre le champ de tous les possibles, et qui donne accès aux rêves.

Desnos est un critique de cinéma libre et fidèle à ses convictions. Ces textes sur le cinéma clament ses passions et ses fureurs, ses plaisirs et ses désirs. La technique ne l'intéresse guère. Ce qui compte, c'est l'expérience émotionnelle. Ce qui frappe avec le recul c'est la lucidité de Desnos : les films qu'il a appréciés sont ceux que l'histoire a retenus, les productions que le grand public connaît aujourd'hui du cinéma de ces années. La particularité de ses textes réside aussi dans le fait qu'il aborde des aspects pragmatiques et engagés socialement du cinéma : les conditions des figurants notamment. Il est incontestable que Desnos a accordé davantage d'importance à cette activité de critique cinématographique que Péret.

Ce dernier n'a écrit quant à lui que des chroniques de films. Comme à son habitude, Péret ne fait rien modérément. La tiédeur est absente de son œuvre. Il a le don de la polémique. Il a aussi celui de l'injure. Ses textes sur le cinéma s'inscrivent dans cette veine. Au niveau formel, ses écrits commencent par proposer un récit du film, accompagné de quelques commentaires, puis ils se terminent par l'expression de l'opinion de l'auteur. Sans fioritures, Péret va droit au but et n'hésite pas à utiliser les termes d'idiotie, d'imbécillité, de bêtise, de stupidité, etc. Les formules finales lapidaires font mouche. Péret invective en priorité le cinéma français, et tout particulièrement son avant-garde artistique. Et il déteste par-dessus tout le ton pleurnichard et la sentimentalité des productions hexagonales. Les chroniques de Péret laissent aussi transparaître ses préoccupations politiques. Péret est l'un des tous premiers surréalistes à adhérer au Parti communiste français en 1925. Il écrit dans *L'Humanité* mais il doit rapidement renoncer à toute action au sein même du Parti qui lui manifeste une méfiance certaine, comme à tous ses amis surréalistes. D'ailleurs, le quotidien finit par le remplacer par un chroniqueur plus discipliné et conforme à la ligne du parti. Quand les collaborateurs de *L'Humanité* lui ont demandé de se désolidariser du mouvement surréaliste, Péret a refusé.

Malgré les quelques divergences soulignées, des similitudes majeures et prépondérantes émergent des textes sur le cinéma des deux poètes. Leur critique cinématographique est une critique poétique. Les deux poètes refusent littéralement le dogmatisme de la théorie et le vocabulaire jargonneux naissant sur le cinéma. Leur critique

cinématographique est aussi une critique politique. Elle se positionne sur les sujets d'actualités, qu'ils soient attachés ou non au sujet même des films. Tous les thèmes qui animent les discussions de l'époque sont abordés : de la question des sous-titres à celle du documentaire, en passant par celle de l'avènement du parlant. Leur critique cinématographique est constamment une critique insoumise qui essaie de rester indépendante. En décembre 1929 dans *Documents*, Desnos écrit : « *Il n'y a de révolutionnaire que la franchise* ». En ce sens, la critique cinématographique de Desnos et de Péret est bien révolutionnaire.

*

L'engouement de Desnos et Péret pour le cinéma ne se manifeste pas que dans l'écriture critique. Ils passent à l'acte créatif en décidant de participer à ce nouveau moyen d'expression. Ils contribuent ainsi de plain-pied à cette aventure.

La datation de certains scénarios permet de constater que le passage d'une écriture critique à une écriture scénaristique ne se fait pas dans un seul sens. Si les chroniques de Péret sont très largement postérieures à ses textes scénaristiques, les écrits sur le cinéma de Desnos sont majoritairement menés corrélativement, impliquant des interactions permanentes sans doute stimulantes.

Desnos est l'auteur d'une vingtaine de textes pour le cinéma[8]. Seuls quatre ont été publiés avant sa mort le 8 juin 1945 au camp de concentration de Terezin en Tchécoslovaquie : *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne* (*Les Cahiers du mois*, juin 1925, n°12), *Les Mystères du métropolitain. Scénario de film sonore et en couleurs* (*Variétés*, 15 avril 1930, n°12), *Les Récifs de l'amour* (*La Revue du cinéma*, juillet 1930) et *Y a des punaises dans le rôti de porc* (*Les Cahiers jaunes*, 1933, n°4). Ce sont selon nous les plus originaux et intéressants.

Au niveau scénaristique, il convient d'évoquer d'emblée le statut ambigu de certains écrits de Péret. Un seul texte du poète est présenté explicitement comme un scénario : *Allons déjeuner sur l'herbe !*[9], qui est très probablement une des commandes de Marcel Duhamel à ses amis du 54 rue du Château vers 1928 ; Robert Desnos, Max Morise, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Pierre Prévert et Raymond Queneau au moins semblent avoir été sollicités. Duhamel essaiera en vain de les vendre à Berlin. *La Semaine dernière. Actualités de*

---

[8] Des raisons financières ont parfois poussé Desnos à travailler anonymement (cas non abordés ici) si bien que d'autres contributions sont découvertes encore aujourd'hui.

[9] *Œuvres complètes*, Éditions José Corti, tome 5, 1992 ; écrits dans les années 20.

Benjamin Péret présentées par Jindrich Heisler[10] propose un découpage d'actualités imaginaires qui nous conduit à l'appréhender comme un texte pour le cinéma. À ces deux écrits, il convient d'ajouter *Pulchérie veut une auto*[11] (1922), *La Main dans la main*[12] (1922-1923) et *Midi*[13] (1950). Même si le statut de ces textes est parfois discuté (sommes-nous en présence de scénarios ou de récits littéraires ?), nous les considérerons comme des textes scénaristiques car ils se différencient à bien des égards des contes de Péret : le mode et le temps utilisés, la quasi-absence de dialogues et de figures de rhétorique, le découpage numéroté parfois utilisé, l'utilisation de la gestuelle des personnages d'une façon particulièrement visuelle, etc.

L'analyse des thèmes et des motifs de ces textes scénaristiques met en exergue une différence notable : l'amour est récurrent chez Desnos, absent chez Péret. Desnos l'aborde par le couple, souvent montré sous ses phases sombres et douloureuses : la difficulté de vivre à deux (*Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne*) ou encore la non réciprocité du sentiment amoureux (*Les Récifs de l'amour*). Certains textes l'abordent en revanche par son côté solaire, par exemple par un hymne à la beauté et à la femme aimée (*L'Étoile de mer*, *Dada-Surrealism*, 1986, n°15 ; écrit en 1928).

Au niveau des thèmes et des motifs toujours, il est à noter la présence de la famille et des enfants dans les textes de Péret. Le poète dynamite grâce à eux les valeurs traditionnelles. C'est le cas dans l'épique partie de campagne dominicale d'*Allons déjeuner sur l'herbe !* C'est aussi le cas dans *Pulchérie veut une auto*, texte dans lequel un enfant est écrasé, aplati « *comme une tarte* », et regonflé par son père avec une pompe à vélo. Desnos n'utilise guère la famille et les enfants ; dans les textes dans lesquels ils sont présents, ils font la plupart du temps figure de simples silhouettes.

Là où Desnos et Péret se retrouvent c'est sur le thème du voyage. Il leur permet bien sûr de multiplier les aventures, les gags, et surtout de mettre en scène les différents moyens de transport : automobile, avion, bateau, métropolitain, train, tramway. Ils favorisent les courses-poursuites, autre motif très utilisé, issu des burlesques américains que ces deux poètes affectionnent tout particulièrement, nous l'avons vu. Certains sont même au centre des

---

[10] *L'Âge du cinéma*, numéro spécial surréaliste, août-novembre 1951.
[11] *Littérature*, 1er mai 1923.
[12] Dans *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, Éditions Arcanes, 1953.
[13] *Le Gigot, sa vie son œuvre*, Librairie Le Terrain vague, 1957.

scénarios, à l'instar de la voiture dans *Pulchérie veut une auto* de Péret, ou du métro du *Mystère du métropolitain. Scénario de film sonore et en couleurs* de Desnos.

Desnos et Péret se rejoignent aussi en donnant à voir des figures de la religion, sujettes à un véritable jeu de massacre. Les scénarios des deux poètes sont en effet marqués du sceau de l'anticléricalisme. *La Main dans la main* met en scène un pape abject qui a un phallus tatoué sur le front et qui se promène juché sur une vache. Il est entouré de curés vautrés dans la poussière, qui jouent « *comme de jeunes chiens, à courir après leur queue* ». Tous les curés sont tués un à un. Dans *Les Mystères du métropolitain. Scénario de film sonore et en couleurs* de Desnos, on exécute des prêtres. *Midi* de Péret, se termine ainsi : « *Dieux et saints retombent sur terre et deviennent une averse de grêle qui tombe sur une procession et la disperse* ». Quant à *La Semaine dernière. Actualités de Benjamin Péret présentées par Jindrich Heisler*, le découpage d'actualités imaginaires contient deux actualités ayant trait à la religion :

« *L'ours apprivoisé d'un cirque ambulant, en tournée à Vannes, s'est présenté à la grand'messe de la cathédrale pour communier. Le prêtre hésitant à déposer l'hostie dans sa gueule, il lui a mangé la main et devenu furieux, a attaqué les fidèles qui se sont enfuis* » et « *L'eau du bénitier de l'église Saint-Pierre de Rome explose, causant des blessures d'autant plus graves que le sujet paraît pieux. Le curé de la paroisse a été tué, et la police a fermé l'église* ».

Quant aux types de protagonistes inventés par Desnos et Péret, ils ont des profils assez semblables : ce sont majoritairement de jeunes hommes, même s'il faut noter la présence forte de femmes : Pulchérie et la chanteuse du *Théâtre abandonné* de Desnos par exemple. Le plus souvent les personnages sont caractérisés par des formules générales et incarnent surtout des figures archétypales et universelles. Les métiers servent aussi fréquemment à les désigner : un directeur de théâtre, un professeur, etc.

Parfois, certains sont nommés et l'onomastique peut être signifiante, principalement avec Péret. Ce dernier crée Pulchérie, Glouglou et Pandanleuil. Nous ne pensons pas qu'il faille déceler sous l'utilisation de Pulchérie une quelconque allusion à l'impératrice d'Orient ou à la comédie héroïque de Corneille s'inspirant de celle-ci. Son étymologie latine – en l'occurrence *pulcheria*, qui est un diminutif de jolie, charmante – peut être une hypothèse recevable. Il nous semble que c'est davantage le signifiant que le signifié qui attire Péret ici : les sonorités plaisantes, amusantes et désuètes. S'il était plus répandu que de nos jours, Pulchérie n'est pas en effet un prénom fréquemment attribué ; en France en 1922 (année

d'écriture du scénario) seulement dix femmes le portent[14]. Le prénom existant de Pulchérie s'associe sans dépareiller à ceux inventés de Glouglou et Pandanleuil. Le premier est une onomatopée faisant référence à un liquide, qui est peut-être un clin d'œil aux larmes si abondantes que Glouglou verse et qui éteignent le feu que Pandanleuil a allumé pour le faire cuire ; ses pleurs le sauvent. Quant à Pandanleuil, le prénom est la contraction de l'expression « pan, dans l'œil », qui se dit d'une personne qui reçoit tout à coup une tuile inattendue ou une punition. Péret, de toute évidence, se délecte de ces attributions, qui sont à l'instar de son scénario : drôles et débridées.

Autre particularité concernant les prénoms usités : certains sont des allusions culturelles à l'histoire, au cinéma ou encore à la littérature. Desnos nomme trois de ses protagonistes Cléopâtre, Onésime et Gaspard de la nuit. Avec Cléopâtre, le poète joue sur l'antithèse et sur la surprise engendrée tant ce personnage féminin d'*Y a des punaises dans le rôti de porc* est éloigné de la reine d'Égypte : cette abominable vieille femme est la bonne à tout faire de l'hôtel de la Paix ; elle finira par en épouser le patron. Onésime est un personnage d'une série du cinéma muet incarné par Ernest Bourbon (aux côtés de Berthe Dagmar et Gaston Modot), qui apparaît pour la première fois en avril 1912 dans *Onésime est trop timide* réalisé par Jean Durand[15]. Gags et courses-poursuites sont à l'honneur de manière très caustique dans ces épisodes, jusqu'en 1914. Francis Lacassin affirme, au sujet de ce *serial*, que Jean Durand « *avait plus d'imagination que ses confrères d'outre-Atlantique. Il a su manier l'humour, l'absurde et le tragique comme dans une commune exploration du surréel que le film comique a rarement tentée* »[16]. Dans *Onésime à Dijon*, Desnos ajoute le personnage de Gaspard de la nuit, titre du recueil de poèmes en prose d'Aloysius Bertrand. Desnos mêle ici de manière très hétéroclite, dans un fatras anarchique qui lui plaît, des personnages faisant référence au burlesque des années 20 et à la poésie en prose du XIXe siècle.

Autre voie possible : les deux poètes attribuent des patronymes complets à leurs personnages. Parfois, les prénoms et les noms ont aussi une portée comique qui contribue au ridicule des protagonistes. C'est le cas de Thémistocle Sassafroy et de Désiré Hauhasard, qui

14 Hordé Tristan, Tanet Chantal, Dictionnaire des prénoms, Paris, Éditions Larousse, 2009, 675 p., p. 518.
15 Lherminier Pierre, *Annales du cinéma français : les voies du silence 1895-1929*, Paris, Éditions Nouveau Monde, Série Cinéma Luxe, 2012, 1135 p., p. 404.
16 Lacassin Francis, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, Coll. 10/18, 1972, 307 p., p. 172.

sont respectivement le président du comité de tempérance et le délégué de la société pour la propagation de la vertu dans *Le Marchand d'alcarazas*[17] de Desnos.

Ce qui est intéressant également, c'est que les protagonistes peuvent être des objets. Ils ont une place de choix sur l'écran qu'inventent Desnos et Péret : la vie leur est insufflée et ils sont animés.

Même si la voiture aux mamelles qui lancent un jet de vin rouge de *Pulchérie veut une auto* marque les esprits, Péret utilise bien davantage les objets dans *Midi*. Il le fait essentiellement par le biais de transformations étonnantes : une chaise est broutée par un piano qui brait, de la poussière se transforme en un long ruban qui s'enroule comme un cache-nez sur la cheminée de la locomotive, un poulet rôti miaule plaintivement, un archet jeté dans une flaque de boue se transforme en lombric, etc.

Desnos fait d'une boule un personnage à part entière dans *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne*, et utilise tout au long de ce scénario le motif du rond (les ronds dans l'eau, les pupilles rondes, les assiettes rondes, les ronds de serviette, le bouton rond de la porte, les cerceaux en papier, les pièces de monnaie, le ballon rond, etc.). La grosse boule trouble la femme et l'amant qui, débarrassés du mari, vivent désormais ensemble. Elle vient les hanter d'abord par de furtives apparitions, puis elle s'installe, elle prend ses aises, elle saute sur la table, elle a son couvert et elle grossit à une vitesse impressionnante. Exaspéré, l'amant la chasse à grands coups de pied et le couple se croit débarrassé de son cauchemar. Il n'en est rien. La boule roule, elle absorbe les oiseaux, les reptiles, les lapins, etc. Elle prend des forces. Elle devient énorme et revient pour engloutir la maison et tout ce qui l'entoure, le couple y compris. Elle est alors un troisième protagoniste, très symbolique certainement de la culpabilité du couple qui s'immisce progressivement, qui enfle, qui est refoulée, puis finit par tout anéantir.

Ce motif est également présent dans les textes scénaristiques de Péret, mais de façon moins prégnante et moins significative. Il faut tout de même noter l'existence de la boule de dynamite pêchée par le père de famille d'*Allons déjeuner sur l'herbe !*, qui clôt le scénario par une explosion qui projette le propriétaire du cochon et les gendarmes dans les airs, pendant que la famille prend la poudre d'escampette.

Outre les hommes, les femmes, les enfants et les objets, les végétaux et animaux ont aussi une place importante. Desnos ne les utilise pas constamment mais dans *Les Mystères du*

17 Dans *Les Rayons et les Ombres*, Paris, Gallimard, 1992 ; non daté.

métropolitain. Scénario de film sonore et en couleurs, les poissons pêchés s'enfuient et volent autour de la rame de métro qu'ils accompagnent comme une bande d'oiseaux. Ils sont finalement attrapés et mangés par les voyageurs. Les arêtes jetées par les portières continueront à suivre le train.

Péret les utilise en revanche pleinement. Des taureaux jouent au ping-pong avec l'automobile de Pulchérie, en l'expédiant à coup de corne. Dans *La Main dans la main*, une pie fait tomber le « *dernier Abencérage* » d'un toit, Salade pleure, Salade crache des dindons, etc. Dans *Midi*, un canard souffle sur la poussière, des grenouilles coassent selon le rythme indiqué par le professeur de musique, etc. Végétaux et animaux sont transformés, humanisés, et pleinement acteurs de l'histoire.

L'étude des textes de Desnos et Péret pour le cinéma permet de mettre en lumière la façon dont ils tentent d'inventer un nouveau langage. Les expérimentations sont variées. Concentrons-nous sur leur premier essai, en l'occurrence *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne* pour Desnos et *Pulchérie veut une auto* pour Péret.

Comme le sous-titre l'annonce, Desnos livre bien une exploration qui cherche à proposer un nouveau merveilleux. Ce premier texte est déconcertant. Il emporte les spectateurs dans un tourbillon inquiétant qui les laisse dépourvus face à une force sur laquelle ils n'ont pas prise. Dérangeant, cet écrit scénaristique est un appel à soulever le voile des certitudes communément admises, à questionner la signification du monde par le biais des images.

Péret propose quant à lui un conte aux formes scénaristiques, tout dans l'exubérance de l'imaginaire, et reposant entièrement sur une pensée en images. En revanche, le poète ne se soucie pas de la manière dont il pourra être concrètement tourné. Il ne pense pas à la réalisation. Il aurait fallu beaucoup de trucages, et aussi beaucoup d'argent, pour le mener à bien (décors multiples, lieux extérieurs et intérieurs, accessoires, animaux…).

Si Péret reste fidèle au cinéma dont il rêve avec ses scénarios ultérieurs, à l'épreuve de la réalité, l'écriture scénaristique de Desnos se transforme. Le poète est dans une situation personnelle telle qu'il est contraint d'écrire des scénarios commerciaux, dans lesquels il fait fi de bon nombre de ses idées sur le cinéma. Sa création est donc double : d'un côté le cinéma rêvé (principalement celui qu'il écrit à la fin des années 20 et au début des années 30) ; de l'autre le cinéma alimentaire (principalement celui des années 40). Un seul de ces textes sera porté à l'écran, par Man Ray, *L'Étoile de mer*.

Le cinéma de Robert Desnos et Benjamin Péret ne s'est pas envolé sur les écrans des salles obscures. Nous ne pouvons que le déplorer. Cependant, c'est à nous qu'appartient désormais de souffler sur l'épais voile de poussière qui l'a recouvert, de le faire sortir de l'oubli, de ne pas minimiser sa richesse en considérant que seuls les écrits critiques sont dignes d'intérêt, comme ce fut trop souvent le cas jusqu'à présent. Le cinéma de Desnos et Péret existe, il faut le sortir de l'oubli et le réhabiliter !

Carole AUROUET