



HAL
open science

Eclairage d'un ciné-texte inédit de Robert Desnos : Paul, trente ans, attend sa maîtresse (1925)

Carole Aurouet

► **To cite this version:**

Carole Aurouet. Eclairage d'un ciné-texte inédit de Robert Desnos : Paul, trente ans, attend sa maîtresse (1925). *Revue de langue et littérature françaises de l'université de Tokyo*, 2021. hal-03134220

HAL Id: hal-03134220

<https://hal.science/hal-03134220>

Submitted on 10 Feb 2021

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.

Éclairage d'un ciné-texte inédit de Robert Desnos : *Paul, trente ans, attend sa maîtresse (1925)*

Carole AUROUET

Robert Desnos s'est enthousiasmé pour le cinématographe, qui voit le jour cinq ans avant lui, en 1895. Et son engouement est tel que le poète participe à ce jeune moyen d'expression de deux façons. D'une part, il écrit *sur* le cinéma : des comptes rendus de films, des analyses d'œuvres de cinéastes mais aussi des articles sur des problèmes extrinsèques aux films eux-mêmes ; entre 1923 et 1930, il livre plus de quatre-vingts papiers. D'autre part, il écrit *pour* le cinéma. Desnos est en effet l'auteur d'une vingtaine de textes scénaristiques, dont quatre seulement ont été publiés de son vivant, entre 1925 et 1933¹.

Or, à ce corpus doit être ajouté un ciné-texte inédit du poète, *Paul, trente ans, attend sa maîtresse*, que cet article étudiera par le truchement d'une approche interdisciplinaire qui convoquera l'analyse génétique, stylistique et thématique. Corrélativement seront mis en regard ponctuellement d'autres écrits cinématographiques de poètes contemporains de Desnos, essentiellement surréalistes, mais aussi et surtout un autre ciné-texte de Robert Desnos, *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne*, qui entretient un jeu de relations intéressant avec *Paul, trente ans, attend sa maîtresse*.

L'objet matériel

Accorder une prévalence à la description de l'esprit, à l'œuvrer plutôt qu'à son résultat, l'œuvre, est éclairant à bien des égards, notamment pour comprendre la création en train de se faire, par la

1 La plupart des textes sur et pour le cinéma de Robert Desnos ont été regroupés et publiés dans *Les Rayons et les ombres*, édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas avec la collaboration de Nicole Cervelle-Zonca, Paris, Gallimard, NRF, 1992.

mise en exergue des traces visibles d'un mécanisme créatif. Passer ces sources à l'épreuve de l'analyse génétique permet en effet d'enrichir nos connaissances sur la méthode créatrice de Desnos. Bien entendu, cette création a une réalité avant son inscription sur le papier, avant son écriture même, puisque l'origine n'est pas dans le verbe mais dans l'imaginaire qui le précède. C'est ce qu'on appelle, en génétique, l'exogenèse², que Michel Butor évoque ainsi lors d'un entretien avec Georges Charbonnier en 1937 : « Lorsque je me mets maintenant à aborder l'exécution de ces projets anciens, la première lettre que j'écris est une lettre qui repose déjà sur dix ou quinze ans de brouillons mentaux, de ratures mentales³. » Pour Desnos, avec *Paul, trente ans, attend sa maîtresse*, cette exogenèse n'est pas connue. Elle est sans doute moins longue que celle évoquée par Butor, mais cela n'est pas sûr puisque finalement, le jeune spectateur du cinéma muet qu'est le poète précoce rêvait peut-être déjà de son propre cinéma et imaginait peut-être alors son premier ciné-texte.

Ce cahier de Desnos n'est pas daté. En revanche, comme il contient des similitudes avec un autre ciné-texte de 1925, *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne*, édité dans le numéro 12 des *Cahiers du mois* dont l'achèvement d'imprimerie mentionne le mois de juin, on peut émettre l'hypothèse qu'il date de cette période.

Paul, trente ans, attend sa maîtresse n'est de toute évidence pas un premier jet mais un manuscrit au net. Cependant, il nous livre malgré tout certaines informations instructives quand on appréhende successivement son support, ses outils, son écriture, sa gestion de l'espace graphique, ses biffures, mais aussi ses manques, soit ce qu'il ne contient pas.

Le ciné-texte est écrit dans un petit cahier de format 17,5x22,5 cm avec une couverture souple d'un papier au grammage identique au

2 Voir entre autres les travaux d'Almuth Grésillon, par exemple *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994 et *La Mise à l'œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes & Manuscrits », 2008.

3 Michel Butor, dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, p. 118.

reste des pages. Sur celle-ci est écrit « Le Jardin d’acclimatation. Les Zèbres et les Hémiones » ; sont dessinés des enfants visitant le jardin, et dans une frise en haut et à gauche un kiosque et six animaux : un élan, un kangourou, un éléphant, un chameau, une autruche et une girafe. Il s’agit de cahiers confectionnés par les éditions Camille Charier en 1905 à Saumur. Cette importante maison d’édition régionale rencontre alors un franc succès avec des séries photographiques qui donnent à voir les exercices de l’École de cavalerie (pas espagnol...) et des cartes dessinées qui illustrent de vieilles chansons françaises (*Au clair de la lune...*), des petits métiers (le marchand de pâte de guimauve...), des faits historiques (la Révolution française...), des scènes de contes et de légendes (*Le Chat botté* de Perrault...), des vignettes qui servent de bon point pour récompenser les élèves. Ainsi spécialisé dans les fournitures scolaires, Charier confectionne également de petits cahiers reproduisant une planche sur bois en couverture et un texte plutôt moralisateur signé de l’anagramme ER. RICHA (Charier est l’auteur de ces écrits) en IV^e de couverture⁴. Dans notre cas donc, le cahier prend pour sujet les zèbres et les hémiones du Jardin d’acclimatation. Il fait sans aucun doute partie d’une série, parmi laquelle figurent aussi au neuvième numéro les lamas. Le cahier utilisé par Desnos n’est pas numéroté. Faut-il en conclure qu’il s’agit du premier numéro de la série ? L’hypothèse est recevable. Vingt-six lignes sont consacrées au zèbre : son utilité au Jardin d’acclimatation, son origine africaine, sa robe, etc. ; trois lignes seulement portent à la fin sur les hémiones, « des ânes sauvages des steppes de la Haute-Asie et de la Mongolie [...] des animaux d’un naturel indomptable et que l’on ne parvient à soumettre qu’en les élevant en captivité⁵ ».

4 Pour de plus amples informations sur Camille Charier (1859-1935), voir : <http://saumur-jadis.pagesperso-orange.fr/bios/charier.htm> [consulté le 8 mai 2019].

5 Robert Desnos utilise aussi des petits cahiers pour d’autres écrits, du *Voyage en Bourgogne* (au dos de la couverture « Guerre à l’alcoolisme ! Série instructive recommandée par les écoles ») en passant par *Les Trois Livres de prophétie* (le premier dans un cahier sur « Les Indiens d’Alaska. Sorciers guérisseurs en consultation près d’un malade » ; les deux suivants dans les cahiers offerts « aux enfants sages et studieux » par « le Lion Noir – cirage-crème à la cire ») ou encore *État de veille* (dans un cahier « El volante », en espagnol donc).

Dans ce petit cahier, deux instruments graphiques sont utilisés par Desnos : un crayon à papier, pour des notes sur la musique envisagée qui sont placées en tête et une phrase finale mise en exergue sur une page, et un crayon à encre noire pour le corps même du ciné-texte. L'écriture révèle une spontanéité organisée. Régulière, réglée dans sa numérotation et sa disposition, celle-ci est aussi décidée au niveau de sa scription. Comme le rappelle fort justement Roland Barthes : « Écrire n'est pas seulement une activité technique, c'est aussi une pratique corporelle de jouissance⁶. » Or, ce tracé spontané de Desnos, tourné avec enthousiasme vers la droite donc vers l'avant, nous le rappelle également. L'absence de codes cryptiques et d'abréviations (M.L. est certes utilisé pour le personnage nommé Marie Louise mais c'est à peu près tout) qui réduiraient la durée du geste d'écriture, viennent renforcer cette idée de plaisir de l'acte d'écrire.

Relevons à présent une spécificité très fréquente de l'écriture manuscrite de Desnos : l'absence d'accents. Cette particularité est d'une grande aide pour les questions d'attribution. En 1972 par exemple, le Musée d'Art moderne de New York découvre dans ses collections un manuscrit de *L'Étoile de mer*, qu'il attribue à Man Ray. Fort heureusement, en 1986, l'erreur est rectifiée grâce à Inez Hedges qui travaille sur le manuscrit : il est de la main de Desnos⁷. On compare le manuscrit avec d'autres de la même période. L'absence d'accents est notamment une preuve irréfutable.

Au niveau de l'espace graphique, la gestion des pages du cahier est récurrente : une disposition par numéro ; chaque numéro est mentionné dans la marge ; le tracé des phrases respecte la ligne.

Même s'il ne s'agit pas d'un premier jet, la biffure est présente. Elle revêt deux formes. Une seule est une biffure de suppression, peu significative :

6 Cité dans Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, op. cit., p. 43.

7 La revue *Dada-Surrealism* reproduit en noir et blanc les trois dernières feuilles et propose une transcription de l'ensemble du document, qui rétablit l'accentuation. Voir Inez Hedges, « Robert Desnos's and Man Ray's Manuscript Scenario for *L'Étoile de mer* », *Dada-Surrealism*, 1986, n° 15, p. 207-219.

16. « ~~ombre~~ ». Desnos barre le mot et ne le remplace pas.

Existent en revanche quelques biffures de substitution, plus instructives. Dans ce cas, Desnos raye pour modifier son texte, pour donner naissance à autre chose. Trois exemples :

~~Jeanne~~ → « Marie Louise ». Il modifie d'emblée le prénom de son personnage féminin.

18. « ~~Un épervier dans le ciel~~ » → « Un cerf-volant dans le ciel ». Changement peut-être suscité, de manière très pragmatique, en vue de la réalisation.

92. « ~~Le reflet~~ » → « Le soleil ». Plus intense, et plus rond à un moment où Desnos développe un champ lexical du rond.

Même si elles sont peu nombreuses, ces biffures de substitution permettent de converger vers la conclusion suivante : Desnos continue à travailler son ciné-texte jusqu'au moment de sa mise au net. Il ajoute même un numéro intermédiaire en marge, le n° 39 bis, qui précise : « Un cultivateur du haut d'un coteau pas loin voit l'accident et court. »

Mais s'il est instructif de relever et de décoder ce qui se trouve sur la page, il convient aussi d'être attentif à ce qui n'y figure pas. Et ce qui ne figure pas, et dont l'absence est criante, ce sont les images. Si ce manque interpelle et interroge autant, c'est essentiellement pour deux raisons. La première : Desnos dessine et peint très souvent ; parallèlement à ses textes, son œuvre est effectivement constituée de gouaches, de croquis aux crayons, etc. La seconde : il s'agit d'un écrit pour un art visuel, le cinéma. Or, ne figure ici aucune image. Par exemple, le très probable premier ciné-texte de Jacques Prévert, poète surréaliste contemporain de Desnos qui s'essaie lui aussi à l'écriture scénaristique dans ces années-là, contient des dessins du décor et des protagonistes, hommes et animaux⁸. Et pourtant Prévert

⁸ Il s'agit du *Bateau mouche pirate*, manuscrit autographe inédit de treize pages, dont les protagonistes principaux, Yvonne et Jean Drancy, se rencontrent sur une plage alors qu'ils

est loin de manier alors aussi souvent le dessin que Desnos, et de plus il n'a pas les aptitudes de Desnos en la matière. Là encore, on pourrait penser que cette absence est liée à la perspective d'une publication en revue mais l'hypothèse n'est pas recevable puisque cette absence est récurrente sur les autres ciné-textes de Desnos.

Le ciné-texte

Le titre pose d'emblée le motif d'un trio amoureux : *Paul, trente ans, attend sa maîtresse*.

En fumant cigarette sur cigarette, Paul attend sa maîtresse Marie-Louise, qui est avec son autre amant, Jean, au Champ de Mars. Paul a trente ans. Marie-Louise vingt-quatre ans. Plus tard, Paul et Marie-Louise, qui assistent à un spectacle de music-hall, rencontrent Jean au promenoir. Durant la nuit qui s'ensuit, Paul fait un cauchemar ; Marie-Louise fait un rêve dans lequel elle se retrouve dans celui de Paul ; quant à Jean il se trouve dans son rêve en présence des rêves des deux autres personnages. À deux heures, en pleine nuit, les trois protagonistes se réveillent successivement dans cet ordre : Jean, Paul, Marie-Louise. Le lendemain matin, Paul et Marie-Louise partent en automobile à la campagne. Jean vient les rejoindre et Desnos précise qu'il y a des « baisers en cachette ». Alors que Paul pêche du haut d'un pont, il chute dans l'eau et se noie. Sa tête apparaît, et fait comme une boule à la surface de l'eau. On repêche son corps et on l'enterre dans un cimetière désert à midi. En se couchant, Marie-Louise et Jean pensent à la tête de Paul à ras de l'eau puis dans leur rêve respectif est présente une grosse boule envahissante. Effrayés, ils se réveillent. Mais dans la réalité, la boule est toujours là. Jean la traque avec sa lampe électrique de poche. Le lendemain à déjeuner, et durant plusieurs jours coupés par des nuits identiques, Marie-Louise et Jean considèrent attentivement tout ce qui est rond autour d'eux : rond de serviette, assiette ronde, pendule,

promènent leur chien et se baignent. Amour, jalousie, tentative de meurtre et péripéties en tout genre sont au rendez-vous.

horloges d'église, lune, etc. Un jour, la boule saute sur la table du déjeuner, puis sur une chaise. Jean lui met un couvert. La boule mange. Elle s'installe de plus en plus dans l'existence des deux personnages. Marie-Louise et Jean sont terrorisés et vivent dans la hantise des boules : « mappemondes, lune, bouton de porte, petits pois (ils en mangent à chaque repas), ballons d'enfants, ballon sphérique dans les airs, le soleil quand on l'a regardé longtemps, boule de verre ». Un jour, Jean la chasse par la fenêtre d'un grand coup de pied. Elle voyage. Elle roule. Elle prend des forces. Elle grossit. Elle est devenue énorme. Elle roule vers la maison de Marie-Louise et Jean et l'écrase. Les trois numéros suivants mentionnent :

115. Un grand entonnoir dans le sol

116. La lune

117. Au petit jour. Un grand trou

Le facteur et deux gendarmes arrivent sur le lieu, très intrigués et surpris. Il y a une succession de nuit, de lune, de jour, de soleil, « et ainsi de suite 3 ou 4 fois » précise Desnos. Dix ans plus tard, un promeneur questionne un laboureur pour savoir ce qui s'est passé. Il ne le sait. Le ciné-texte se termine sur ces mots : « La nuit. La lune. »

La présence du thème de l'amour, présent dans ce ciné-texte, n'a rien de très original en soi. Dans les années 1910-1920, les grandes thématiques des films français se divisent globalement en deux pans. D'un côté : des crimes et des enquêtes de police, permettant pléthore de rebondissements. D'un autre : des films ayant trait aux relations amoureuses, à la famille et aux enfants. Par conséquent, Desnos s'inscrit dans son époque puisqu'il traitera bien ces deux champs dans ses ciné-textes. Avec *Paul, trente ans, attend sa maîtresse*, il aborde le second. Si le choix du sujet n'est pas novateur donc, le traitement que Desnos en fait l'est en revanche davantage. Il ne donne pas à voir une famille et ne propose pas de figure d'enfant. Il

aborde le couple sous des phases à la fois sombre et solaire. La phase solaire s'incarne dans le pouvoir libérateur de l'amour. La phase sombre s'incarne quant à elle dans la difficulté de vivre à deux, voire dans une certaine aporie du couple. Desnos met en scène un premier couple, Paul et Marie-Louise, mais il y a un amant, Jean. Après la mort de Paul, Marie-Louise et Jean vont former à leur tour un nouveau couple, susceptible de subir à son tour les mêmes affres que le couple officiel initial, et surtout un nouveau couple hanté par une sorte de culpabilité, Paul venant les terroriser puis les anéantir sous la forme d'une boule destructrice.

L'ensemble du ciné-texte est construit sur la logique des rêves, rêves présents eux aussi pour faire avancer l'action du film de manière intrigante. Le texte fonctionne par associations, qu'elles soient phoniques ou sémantiques ; par ricochets, dans une sorte de spirale parfois non dénuée d'humour ; par visions oniriques ; par échos et reprises. L'image est absente par le dessin, nous l'avons vu, mais elle l'est grâce au style que Desnos utilise, et qui est propice à faire subvenir les visions. C'est évident à la lecture : Desnos écrit pour être vu et non pour être lu. Il veut que ses mots engendrent des images. Il désire que sa création s'envole de la page vers l'écran. Il a pour dessein qu'elle prenne vie en plans et en séquences dans les salles obscures. Desnos ne se situe donc pas dans le même registre que Benjamin Fondane par exemple, qui invite quant à lui à ouvrir « l'ère des scénarii intournables » et précise que « ces scénarii, écrits pour être lus, seront à courte échéance noyés de "littérature"⁹ ». Avec ce ciné-texte, Desnos ne cherche pas à s'inscrire dans ce courant qui, dans la seconde moitié des années 1920 est en passe de devenir une sorte de nouveau genre littéraire. Desnos essaie de créer autre chose, d'innover une fois encore. Il tente d'inventer un autre langage, une écriture qui fait naître les images, un récit qui se tient grâce aux images, qui trouve son rythme grâce à leur succession.

9 Benjamin Fondane, « 2x2 », repris dans *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, Paris, Verdier poche, 2007, p. 26.

Parfois, on trouve des phrases complètes, mais le plus souvent elles sont simples et courtes. Les visions sont engendrées grâce à des indications de localisation ou d'actions élémentaires. Dire peu pour déclencher l'image. Dire le moins possible pour donner à voir le plus possible. Quelques exemples, en fatras : « Arrivée de Jean au promenoir », « rencontre », « sommeil », etc. Finalement, ce qui est le plus décrit et détaillé, ce sont les rêves des protagonistes. On connaît l'importance que Desnos accorde aux rêves, à leur récit, et aux sommeils hypnotiques¹⁰. Cet intérêt est présent dans ce texte pour le cinéma. Ainsi le rêve de Marie-Louise apparaît de la sorte au numéro 16 : « Un square, une petite fille joue au cerceau. Soleil. Arrivée d'un chat qui saute à travers le cerceau. La petite fille le poursuit, le chat grandit, grandit et devient un tigre. Ils arrivent sur la place du rêve de Paul où celui-ci se trouve avec l'encaisseur. »

Au niveau sémantique, notons l'absence de termes cinématographiques. Certes, le vocabulaire spécifique du 7^e art n'est pas encore très développé en 1925 mais il existe, et d'ailleurs Guillaume Apollinaire, qui a appelé les poètes à se saisir du cinéma dès 1917, dans un ciné-texte qu'il écrit à quatre mains avec André Billy, en l'occurrence *La Bréhatine. Ciné-drame*¹¹, utilise les termes de « fondu » ou de « surimpression ». Ce n'est pas le cas de Desnos.

Venons-en à présent à la morphologie de ce ciné-texte inédit de Desnos. Il est morcelé en numéros, 128 exactement. Comment fonctionne le fractionnement du texte ?

Parfois, un numéro peut être l'équivalent d'un plan. C'est le cas de ces numéros :

46. Soudain une boule à fleur d'eau : la tête de Paul.

10 Voir sur le sujet Carole Aurouet, *Les Dessins hypnotiques de Robert Desnos*, Paris, Nouvelles éditions Place, 2015.

11 Les parties écrites par Apollinaire sont retranscrites dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, édition de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1977, p. 1045-1057. Pour de plus amples informations sur ce ciné-texte, et notamment ses manuscrits, voir Carole Aurouet, *Le Cinéma de Guillaume Apollinaire. Des manuscrits inédits pour un nouvel éclairage*, Paris, Éditions de Grenelle, 2018.

61. Jean se lève

88. La boule saute sur une chaise

Dans ces cas, les numéros correspondent soit à une seule action filmable dans un plan (Jean qui se lève ; la boule qui saute sur la table), soit à un gros plan sur une partie des protagonistes (la tête de Paul). Ailleurs, l'équation entre le numéro et le plan est moins nette, voire impossible :

82. Leur attention se porte sur les objets en forme circulaire : assiettes, ronds de serviette, pendule, horloges à église, la lune, certaines fenêtres, leur ombre à minuit, leurs yeux quand ils s'embrassent, les cerceaux des petits enfants, les roues, etc... cela en plusieurs jours coupés par des nuits durant lesquelles on voit chaque nuit la boule descendre l'escalier quand ils sont bien hantés par les formes rondes (disque de chemin par entrevu [*sic*], phare auto, lumière de lanterne).

Desnos ne découpe pas constamment ses ciné-textes en numéros. Environ un cinquième d'entre eux seulement sont agencés de la sorte. En France, dès les années 1910 se sont mises en place des règles techniques d'écriture de scénario. La structure du texte se modélise peu à peu, de sorte que le scénario apparaît comme la résultante de méthodes à acquérir. Deux repères. En 1914, une « Technique du scénario » est publiée en sept épisodes dans *Le Courrier cinématographique*, du 10 janvier au 21 février, signée par Americus, pseudonyme de Léon Demachy. Elle donne des « conseils pratiques et utiles » sur le fond et la forme. En mai 1918, une « Étude sur l'évolution de l'industrie française. Considérations générales, par Charles Pathé » est éditée en fascicule. Pathé y affirme que le scénario est « le point de départ du négatif » et que s'il « a été négligé il rendra le surplus d'efforts et des dépenses stériles¹² ». De fait, Pathé donne des conseils divers pour le réussir, comme une sorte de guide. Desnos, qui est un novice et un autodidacte, n'a très certainement pas

12 Cette étude de Charles Pathé est reproduite *in extenso* dans Jacques Kermabon (dir.), *Pathé. Premier empire du cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 408-411.

lu ces textes et ne maîtrise pas les dispositifs existants. Il invente donc ses propres outils pour concevoir ses écrits pour le cinéma.

Un autre aspect est intéressant à mettre en exergue : la musique. Si le cinéma est alors encore muet, il est en revanche sonore dans le sens où après avoir été accompagné de boniments, il l'est de bruitages et de musiques, entre autres. Desnos, on le sait, a entretenu un lien étroit avec la musique. Or, ici, sur la première page de ce cahier, le poète donne des indications musicales, mentionnées, sans doute ultérieurement, avec un crayon à papier.

musique : chanson de matelots
et airs désuets comme
Ô Sole Mio
Le beau Danube bleu
Tout le long du Missouri
Le temps des cerises
Etc.

et quelques airs révolutionnaires

Chant du départ
Carmagnole
Ça ira

Des airs populaires et révolutionnaires donc, dont certains étaient fréquents dans les séances cinématographiques hybrides¹³ auxquelles l'enfant Desnos assistait durant son enfance ; début des années 1910, « Le Beau Danube bleu » et « Ô Sole Mio » sont par exemple des phonoscènes¹⁴ fréquemment diffusées. Desnos a une conception bien arrêtée de l'utilisation de la musique au cinéma : elle se doit de s'effacer derrière les héros de l'écran, le mélomane et les

13 Quand Desnos était enfant, les séances cinématographiques mêlaient des films de genres différents (scène comique, actualité nationale, drame policier, documentaire de guerre, feuilleton de la semaine, dessin animé, film scientifique, serial, etc.) et des attractions venaient compléter le spectacle (chanson populaire, air d'opéra, numéro d'acrobaties, etc.).

14 La phonoscène est le nom attribué par Léon Gaumont à des films synchronisés à des enregistrements phonographiques et diffusés dans les salles entre 1907 et 1917.

maestros étant aussi détestables et dangereux pour le cinéma que les littérateurs. Il évoque ces orchestres qui réunissent parfois « tout ce qu'il faut pour rendre les nerfs malades, depuis les "clairs de lune" idiots, jusqu'aux adaptations ridicules de musique artistique », et explique qu'« il n'est rien de plus sinistre, après les orchestres de cinéma aux musiques prétentieuses, qu'un film projeté dans le silence », ajoutant « nous sommes écœurés par les films artistiques, les orchestres artistiques, les salles artistiques¹⁵ ». De fait il lance l'appel suivant : « Nous vous demandons en grâce, messieurs les scénaristes, gardez-vous du cinéma des "chers maîtres" et des *maestros* ; nous évitons soigneusement les livres des uns et les concerts des autres, ne nous les imposez pas quand nous allons voir Harold Loyd ou Nazimova¹⁶. » C'est en toute cohérence qu'il pense la musique de ses ciné-textes. La chanson révolutionnaire « La Carmagnole », l'hymne des sans-culottes, revient par exemple souvent. Ainsi est-elle également présente dans cet autre ciné-texte de 1925 : *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne*.

Comme précisé d'emblée, des similitudes existent entre *Paul, trente ans, attend sa maîtresse* et *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne*, au plan formel mais aussi thématique : la longueur, le processus de numérotation et l'histoire générale principalement. En revanche, *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne* comporte aussi des différences notables.

Le titre place le ciné-texte totalement sous le signe du merveilleux, en réactivant un lieu commun langagier, pratique toute surréaliste : chercher midi à quatorze heures, qui devient minuit à quatorze heures, et en insérant une certaine étrangeté. Le sous-titre nous renseigne quant à lui sur les velléités de Desnos, et par déduction sur sa conception du 7^e art. Constamment, le poète a été un expérimentateur. Mais à quoi va-t-il cette fois s'essayer ? À renouveler le merveilleux. On se dit alors que Desnos a probablement entendu André Breton, qui déclare dans le *Manifeste du*

15 « Salles de cinéma », *Le Soir*, 28 mai 1928.

16 « Musique et sous-titres », *Paris-Journal*, 23 avril 1923.

surréalisme : « Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques¹⁷. » Mais comment donner naissance à un nouveau merveilleux ? Grâce à ce jeune moyen d'expression qui apparaît alors pour lui comme un pyrogène capable d'allumer l'imaginaire. C'est donc le merveilleux qui motive bel et bien son passage à l'acte de création pour le cinéma. Et en effet, dans *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne* le merveilleux est davantage travaillé que dans *Paul, trente ans, attend sa maîtresse*. Enfin, pour renforcer encore cette idée, signalons que Desnos ajoute au crayon sur la dernière page de son cahier : « on peut présenter le film comme une matérialisation de la folie. »

D'autre part, les trois protagonistes ne sont pas désignés par des prénoms mais incarnent des types, la femme, l'homme et l'amant, conférant ainsi une portée plus universelle au ciné-texte, dont l'intrigue est sensiblement identique.

Autre aspect distinct, la répartition par numéro est plus précise et cohérente. Elle témoigne de manière plus aiguë encore du souci de Desnos d'essayer de compartimenter ses pensées en images, en faisant parfois s'enchaîner celles-ci par associations d'idées. C'est le cas avec le motif du rond :

- 19. se termine avec « des ronds dans l'eau »
- 20. commence avec « le soleil »

- 35. des ronds dans l'eau
- 36. débute avec « le bouton rond de la porte tourne lentement »

17 André Breton, *Le Manifeste du surréalisme* dans André Breton, *Œuvres complètes*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 321.

- 47. L'hostie grandit démesurément dans sa main [NDR : du prêtre]
- 48. Une auréole surgit derrière la tête du prêtre

Ces trois exemples de différences notables montrent bien que *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne* est plus réfléchi et plus abouti que *Paul, trente ans, attend sa maîtresse*. L'hypothèse émise ici est donc que *Paul, trente ans, attend sa maîtresse* aurait été écrit avant *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne*, et en constituerait une sorte de version première, très retravaillée par la suite.

Comme précisé, *Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne* a été édité dans le numéro 12 des *Cahiers du mois* dont l'achèvement d'imprimerie mentionne le mois de juin. Serait-ce la perspective d'une publication, éventuellement agrémentée de demandes spécifiques, de conseils en tout genre, etc., qui aurait poussé Desnos à reprendre le ciné-texte *Paul, trente ans, attend sa maîtresse* ? Peut-être.

Minuit à quatorze heures. Essai de merveilleux moderne était considéré jusqu'à récemment comme le tout premier ciné-texte de Desnos. La découverte de *Paul, trente ans, attend sa maîtresse* et notre hypothèse, remettent en cause cette chronologie. Le tout premier coup d'essai de Desnos pour le cinéma, ce serait *Paul, trente ans, attend sa maîtresse*.