



Fabula-LhT

n° 2, 2006

**Ce que le cinéma fait à la littérature (et
réciproquement)**

DOI : <https://doi.org/10.58282/lht.751>

« Paupières mûres », un scénario intournable

Nadja Cohen



Pour citer cet article

Nadja Cohen, « « Paupières mûres », un scénario intournable », dans *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », dir. Jean-Louis Jeannelle et Margaret Flinn, Décembre 2006, URL : <https://fabula.org/lht/2/cohen.html>, article mis en ligne le 01 Décembre 2006, consulté le 07 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.751>

« Paupières mûres », un scénario intournable

Nadja Cohen

Quand la plupart des écrivains et des intellectuels de leur époque manifestaient de l'indifférence voire du mépris pour le cinéma, les Surréalistes, à la suite d'Apollinaire, de Cendrars et d'Albert-Birot, furent pris d'un véritable engouement pour le jeune médium. Sensibles à la poésie des salles obscures, au choc provoqué par le « stupéfiant-image » projeté sur grand écran, fascinés par les nouveaux héros que furent en leur temps Pearl White, Musidora, Nazimova et bien sûr Chaplin, les Surréalistes firent une place de choix dans leur panthéon poétique à cette nouvelle mythologie du monde moderne.

Cet intérêt pour le cinéma, certes inégal selon les auteurs, se manifesta dans des articles, des chroniques, des romans, mais aussi dans la recherche de formes d'écriture nouvelles empruntant à l'esthétique cinématographique (du moins telle qu'ils se la figuraient). Ainsi observa-t-on l'avènement du « ciné-poème » ou du « poème cinématographique » et la prolifération de textes qualifiés de « scénarios » même si la frontière qui les sépare du simple poème en prose est parfois ténue. La grande majorité de ces « scénarios » ne furent jamais tournés ; ils n'étaient souvent même pas destinés à l'être.

Le paradoxe inhérent au projet nous a semblé assez fécond pour que l'on s'y attarde : pourquoi qualifier de « scénarios » des textes qui n'ont pas vocation à devenir des films ? À quel besoin répond le choix de ce terme emprunté au cinéma ? Le surréaliste Benjamin Fondane, dont nous nous proposons d'étudier un ciné-poème intitulé « Paupières mûres », assume pleinement le paradoxe et pose la question ouvertement :

Ouvrons l'ère des scénarii intournables ! Un peu de l'étonnante beauté des foetus s'y trouvera. Disons tout de suite que ces scénarii écrits pour être lus seront à courte échéance noyés de « littérature » (voyez les traces de ce vitriol dans mes trois ciné-poèmes) le véritable scénario étant par nature très malaisé à lire, impossible à écrire¹. Mais alors pourquoi m'attacher délibérément à ce néant ? À quelle fin ? C'est qu'une partie de moi-même que la poésie refoulait, pour pouvoir poser ses propres questions, angoissantes, vient de trouver dans le cinéma, un haut-parleur à toute épreuve².

¹ Imagine-t-on le scénario écrit d'*Emak Bakia*, d'*Entr'acte* ou à l'autre extrême du *Charlot noctambule* par exemple, de loin le film le plus pur de Chaplin ? [note de l'auteur].

Nous chercherons à étudier ce qui se cache derrière cette étiquette générique inédite. Autrement dit, le terme « ciné-poème », révèle-t-il autre chose que le puissant désir de cinéma de son auteur ? Y a-t-il à proprement parler création d'une forme nouvelle ? Auquel cas, qu'y-aurait-il de spécifiquement cinématographique en elle ? Quel imaginaire du cinéma (et de la poésie) révèle le choix de ce terme ? Enfin, question cruciale, comment lire ce *cinéma dans un fauteuil*, pour plagier l'expression de Musset ? C'est en effet le rôle du lecteur qui se voit redéfini puisqu'il revient en quelque sorte à ce dernier de « mettre en scène, de tourner pour lui-même sur l'écran de son imagination, écran véritablement magique, incomparablement supérieur au pauvre calicot blanc et noir des cinémas³ » le film dont lui est proposé le scénario.

I/ Un scénario de cinéma ?

L'œil de la caméra

La nature hybride de « Paupières mûres » se manifeste d'emblée par un abondant lexique cinématographique. Le choix d'une nouvelle étiquette générique, *ciné-poème* et le découpage du texte en séquences numérotées appellent l'invention d'un vocabulaire critique adéquat, invitant implicitement le lecteur à parler de *plans* et non plus de *vers*.

Le texte est ponctué d'innombrables indications de prises de vues à destination d'un réalisateur potentiel, dont nous ne donnerons ici que quelques exemples significatifs. Fondane donne ainsi des précisions de *cadrage*, mentionnant le « champ » (79)⁴ et « l'objectif » (39) ; il propose tantôt un « gros plan » (31) tantôt un « panoramique pris d'au-dessus de la table » (60). Il suggère des *effets visuels* comme le « flou » (76), la « surimpression » (29), le « fondu sur fondu » (49) et se mêle aussi du *montage*, donnant des indications essentielles pour le rythme du ciné-poème, qui connaît d'importantes variations : l'« accéléré » (31) alterne avec le « ralenti » (46), on passe de « l'accéléré au très lent » (33 bis) et Fondane scénariste indique en style télégraphique qu'entre les plans 64 et 66, il faudra un « montage très court » (66).

² Benjamin Fondane, Préface aux *Trois scénarii-ciné-poèmes*, *Les Documents internationaux de l'esprit nouveau*, avec deux photos de Man Ray, 1928, repris dans *Écrits pour le cinéma : le muet et le parlant*, textes réunis et présentés par Michel Carassou, Paris, Plasma, 1984, 160 p. Signalons pour mémoire que Fondane exerça ensuite une activité de scénariste dans les années 1930.

³ Francis Picabia, préface à *La loi d'accommodation chez les borgnes*, 1928, repris dans Francis Picabia, *Écrits II* (1921-1953 et posthumes), Paris, Belfond, 1978, p. 195.

⁴ Voir la retranscription du poème placée à la fin de cet article.

La nature cinématographique du poème se signale aussi par l'attention scrupuleuse, pour ne pas dire maniaque, portée à la lumière. Les indications de ce type abondent : dès le premier plan, on voit une « ombre sur un mur mal éclairé » ; plus loin, on trouve une énumération d'objets éclairés par un réverbère dont la lumière « plonge, éclairant d'un réflecteur mobile [...] des formes ternes, puis hésite » sur chacun d'eux. C'est cette source de lumière mobile, relevant donc d'une esthétique plus cinématographique que picturale, qui régit une dizaine de plans et, grammaticalement, est érigée en sujet de la phrase. Car c'est bien la lumière qui est le principal actant de la scène, proprement cinématographique.

Plus généralement, le poème est riche en indications visuelles : il est précisé ce qui est vu « par une vitre » (30), « de l'intérieur » (72), « de dos » (13, 34 bis, 51) ou « de face » (34 ter), façon de rendre à la notion de « focalisation » son sens littéral.

Enfin, le jeu des miroirs qui redoublent l'image, la mention de diverses photographies et les références picturales comme ce « gros plan de la tête faisant nature-morte avec le demi vide, la soucoupe et les 2 gros sous » (57) viennent encore s'ajouter à ce tout-pour-l'oeil vertigineux.

Ciné-poème, « Paupières mûres » n'a rien de statique, il est au contraire une célébration fascinée du mouvement des images qui emporte son lecteur dans un tourbillon d'actions.

Un poème d'actions

À la lecture de « Paupières mûres », on est frappé par l'absence totale de sujet de l'énonciation. Jouant le jeu du scénario, Fondane adopte une posture anti-lyrique et bannit le *je* dans un poème entièrement descriptif. Il recourt volontiers aux présentatifs et préfère la voix passive afin de masquer la source de l'énonciation. Poème de l'action pure, « Paupières mûres » est en cela conforme à ce que disait Aragon du cinéma, où les personnages « n'agi[ssent] pas pour obéir à [leur] conscience, mais par sport, par hygiène : [ils] agi[ssent] pour agir⁵ » et parce que telle est leur nature. On pourrait arguer que le cinéma de l'époque était de toute façon *contraint* de privilégier l'action sur la réflexion, en raison de la contrainte technique du muet qui pesait sur lui, mais, loin d'être perçue comme une limitation, cette contrainte est considérée comme féconde par Benjamin Fondane. En effet, le film muet offre un enchaînement d'actions, souvent dépourvues des motivations psychologiques que n'aurait pas manqué de fournir le roman, laissant ainsi le champ libre à l'imagination du spectateur : « Le silence des personnages nous obligeait de leur prêter d'autres mots, d'autres mobiles que ceux que leur réalité

⁵ Louis Aragon, *Anicet ou Le Panorama*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 137.

comportait sur le plan de l'intelligible. Il n'y a pas d'actes repoussants en soi, il n'y a que des mobiles repoussants⁶ ».

Cette participation active est aussi requise du lecteur de « Paupières mûres », invité à lire entre les lignes ce qui anime les personnages du poème qui s'agitent en tous sens, pris de mouvements frénétiques, comme « secoué[s] par une forte fièvre » (34). En témoignent les innombrables occurrences du verbe « courir » et l'abondance de verbes de mouvement comme « plonger », « rouler », « déchirer », « applaudir », « bouger », « tourner », « danser » ou encore « remonter ». Par une sorte de contagion, même les objets sont pris dans le tourbillon énergétique : le « mannequin de tailleur livide applaudit follement des deux mains », les enseignes lumineuses font un « ballet mouvementé », les billes du billard sont « prises brusquement de délire » et le tourniquet du café « commence furieusement de tourner à vide ».

Ce tourbillon affecte même la nature des êtres qui subissent une série effrénée de métamorphoses dans la deuxième partie du poème, marquée par une rupture signalée en tant que telle par l'indication : « changement de rythme ». On voit ainsi le cœur du jeune homme se changer en éventail (131 et 134) puis en ouistiti (136), en phono (138), en bégonia (140) et enfin en souris (144), tandis que le jeune homme « devient un bocal de verre où nagent des poissons rouges » (143) avant de reprendre sa forme initiale.

Cette course perpétuelle dicte son rythme au ciné-poème dont le style télégraphique, riche en phrases nominales, restitue la vitesse. On observe même quelques phénomènes d'incomplétude syntaxique comme dans ce type de relative sans verbe conjugué, que l'on trouve à plusieurs reprises : « une ardoise luisante/ *sur laquelle des étoiles de mer* »(81-82). Quant à la ponctuation, réduite à sa plus simple expression (des tirets, des parenthèses et quelques deux points), elle n'assume que quelques rares fonctions de démarcation et de hiérarchisation de l'information, signalant l'insertion de sortes de didascalies cinématographiques : « (du 64 au 66, montage très court) », « flou » (87) ou annonçant des énumérations. Elle brille le plus souvent par son absence, participant du sentiment général de précipitation et d'urgence. Ainsi dans le plan 33 bis, « un homme un second un quinzième sont happés par la porte tournante », l'incroyable rapidité de l'action est soulignée à la fois par l'ellipse qui permet de passer du deuxième au quinzième homme, et par l'absence de toute ponctuation. Le style de Fondane est à la fois très rapide et très fluide, notamment à la faveur des nombreux « enjambements » de la phrase d'un « plan » sur l'autre, si l'on peut se permettre ce bricolage critique.

⁶ Benjamin Fondane, « Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma » (1930), repris dans *Écrits pour le cinéma*, *op.cit.*, p. 75.

Rapidité et fluidité : ainsi s'enchaînent aussi les photogrammes au cinéma, afin de créer l'illusion du mouvement des images.

Tous ces éléments, tant formels que thématiques, concourent à justifier le terme de « ciné-poème » choisi par Benjamin Fondane pour désigner l'étrange objet qui nous est ici donné à lire. Voyons maintenant quel *type* de cinéma inspire ici le poète et de quelle façon.

II/ Un univers cinématographique

« Paupières mûres » est un ciné-poème qu'on pourrait qualifier de syncrétique tant il entremêle les différents styles de films appréciés par les Surréalistes.

La comédie américaine

Les plans 34 bis et ter qui montrent successivement un « homme debout vu de dos danse[r] le shimmy devant le zinc d'un bar » puis « le jeune homme vu de face derrière le zinc secoue[r] un shaker pour cocktails » sont sans doute un clin d'œil au fameux gag chaplinien de *The Idle class* (1921) où Charlot, après avoir reçu une lettre de sa femme disant qu'elle le quitte car elle ne supporte plus son alcoolisme, est vu de dos, les épaules agitées de soubresauts que l'on interprète comme des sanglots en raison du contexte, ce que dément le plan suivant où l'on voit le personnage de face en train de secouer un shaker ! Même si l'effet de sens est totalement différent ici, la surprise produite repose sur le même principe. Le poète, après le cinéaste, « se joue de nos préjugés⁷ » en montrant sur un mode plaisant, le caractère stéréotypé et trompeur de nos associations mentales, à la faveur d'un montage alterné d'images que nous relions entre elles en fonction de nos habitudes de pensée. Fondane joue ici de l'« effet Koulechov », mais d'une façon assurément moins convaincante que son modèle visuel car le groupe verbal « danse le shimmy » ne laisse pas de place à l'ambiguïté alors que l'image d'un homme parcouru de soubresauts ne prenait de sens *qu'en contexte*.

Autre référence probable à Chaplin, la porte tournante (33 bis) qui « happe » les personnes, les entraînant dans un vertigineux manège, est un motif récurrent, donnant lieu à des gags en série dans *The Cure* (1917).

⁷ Ce qui est une des vertus du cinéma pour Fondane, comme il le dit dans sa préface, *op.cit.*, p. 18.

Le film d'action

L'une des sources d'inspiration les plus évidentes du poème est le film d'action : « le coup de poing » (7), le nez qui saigne (12), « l'œil poché » (14), « le ballet des brownings » (121), le portefeuille volé puis discrètement glissé dans la poche d'un passant (169-177) et les poursuites interminables, éléments constitutifs du genre, sont érigés en nouveaux sujets poétiques. Comme le souligne Fondane, ce genre de cinéma permet à l'adulte de renouer en toute liberté avec une part d'enfance profondément enfouie qui n'a pas survécu aux dressages de toutes sortes imposés par la raison :

Qui de vous [...] n'a vécu de cette nouvelle aventure inouïe, policière, foraine, bancaire, loufoque, sentimentale, exaltante, malaisée, vie de *où me mènes-tu ?* et de *tu n'y mourras pas*, vie de trafiquant de coco, de chevaux hors-la-loi, de faux-monnayeurs, de bandits magnanimes, [...] vie de steppes le lasso à la main, vie de métropole le revolver au gant [...]. À d'aucuns, cette conception de la vie peut sembler puérile, mais *nous savons combien nous avons besoin qu'on exaltât, qu'on stimulât, qu'on fouettât notre jeunesse fatiguée de vieux conquistadors de l'ennui [...]. Le cinéma nous a délivrés de tout un monde enfantin refoulé violemment en nous ; il nous a offert tout cela en images vives*⁸.

Plus indirectement, le cinéma, par la place qu'il donne à la ville moderne, contribue à faire entrer en poésie les éléments de son décor car « l'a.b.c. de sa technique est encore capable de fortifier de mystère la réalité, la plus vile soit-elle. Appareil à lyrisme par excellence ! [...] le cinéma est vraiment appelé à créer des superstitions nouvelles⁹ » et de nouveaux motifs poétiques par la même occasion. Ainsi pourrait-on voir dans le « ballet des enseignes lumineuses » (28) un signe de cette influence, même si on trouvait déjà les linéaments d'une esthétique moderniste chez les Futuristes italiens, le poète russe Maïakovski ou chez Apollinaire et Cendrars en France. C'est du moins l'analyse que propose un contemporain de Fondane, Louis Aragon, dans son article sur le cinéma « Du décor » :

Avant l'apparition du cinématographe, c'est à peine si quelques artistes avaient osé se servir de la fausse harmonie des machines et de l'obsédante beauté des inscriptions commerciales, des affiches, des majuscules évocatrices, des objets vraiment usuels, de tout ce qui chante *notre* vie¹⁰.

⁸ Benjamin Fondane, « Présentation de films purs » (1929), *Écrits pour le cinéma*, op.cit., p. 61. Je souligne.

⁹ Benjamin Fondane, « Préface », op.cit., p. 17.

¹⁰ Louis Aragon, « Du Décor » (sept 1918), *Le Film*.

Le film expressionniste

Mais l'univers de Fondane ne se réduit pas à ce registre ; on trouve par endroits des traces d'un univers plus onirique, fait d'ombres et de lumières, qui évoque les films expressionnistes allemands. Le poème, qui s'ouvre sur « une ombre (qui) court le long d'un mur mal éclairé » (1) dévoile plus tard « une main vulgaire sale immense (qui) approche un exquis genou de femme grandeur normale ». On voit ici surgir entre les lignes l'univers terrifiant de *Nosferatu* (1922), où les ombres s'allongent démesurément à la faveur d'un jeu sur l'échelle des plans et où le hors-champ, qui stimule l'imagination du spectateur et accroît encore la frayeur de ce dernier.

La dimension plastique du film prend ici le pas sur sa dimension mimétique et c'est là un des éléments qui intéresse le plus Fondane, comme il l'affirme dans sa préface :

[L'objectif] rougit d'être employé à des fins si basses, d'être le dépotoir de la « littérature » mauvaise ou bonne, d'être considéré dans ses résultats truqués plus que dans son essence et de fournir un travail de représentation lorsqu'il est là, tout prêt, pour la création pure.

C'est donc une nouvelle source d'inspiration, d'essence cinématographique, qui se manifeste dans « Paupières mûres » : les comédies loufoques et les *serials* américains, « expression grasse et vivifiante d'une époque¹¹ », y trouvent leur place comme autant de « stimulants vitaux¹² » pour réveiller de jeunes poètes en proie à un ennui vibrant. La possibilité d'introduire ce genre de scènes dans un poème est sans doute l'une des libertés que recherchait Fondane dans l'invention d'une forme hybride comme le ciné-poème.

Mais le renouvellement des sujets n'est pas la seule liberté qu'elle autorise. Les courses-poursuites ou les métamorphoses sont certes un motif mais elles dictent aussi un rythme et appellent une forme adéquate. En examinant dans un premier temps la forme du poème, nous en avons déjà eu un aperçu. L'écriture d'un tel « scénario intournable » implique un assouplissement de la syntaxe et de la logique, impose son rythme et amène surtout, comme on va le voir, une réévaluation du rôle du poète et du lecteur. Autrement dit, le cinéma n'est pas uniquement une mine de sujets poétiques à s'approprier mais aussi un dispositif susceptible de transformer l'écriture poétique et sa réception.

¹¹ Benjamin Fondane, « Présentation de films purs » (1929), *Écrits pour le cinéma*, op.cit., p. 62.

¹² *Ibid.*, p. 61.

III/ Un ciné-poème surréaliste co-produit par le lecteur

Surréalisme et cinéma

Dans le texte, les nombreuses impossibilités logiques se résolvent par des procédés cinématographiques comme la surimpression qui permet par exemple de voir « dans le genou un œil de femme » (25). L'antinomie est levée entre deux états contradictoires comme la vie et la mort dans ce passage où une femme se relève instantanément après avoir reçu une balle de browning (plans 117-118) ou dans le véritable ballet de têtes mis en scène dans le poème : les trucages permettent en effet de montrer une tête de la femme détachée de son corps, posée sur la table, véritable élément de « nature-morte » (57) ; plus loin, on voit « une tête deux trois (qui) se détachent des corps assis » d'« hommes vêtus de leurs tables » (79) pour devenir des « photographies », gommant par là-même une autre frontière, celle qui sépare un objet de sa représentation. Enfin, la question de la différence des sexes n'est plus tranchée dans le plan 43 qui donne à voir un homme avec des jambes de femme. Ces scènes ne sont pas sans rappeler les premiers trucages de Méliès au tournant du siècle, notamment *Un homme de têtes* (1898).

Les procédés visuels de trucage seront aussi utilisés abondamment par les cinéastes dada puis surréalistes¹³ qui y verront une façon saisissante de donner corps à leur esthétique du choc, l'image surréaliste par excellence étant celle dont la différence de potentiel est la plus grande, selon la célèbre métaphore électrique proposée par André Breton¹⁴. Il y aurait donc une affinité naturelle entre surréalisme et cinéma, le second réalisant, grâce à l'étendue de ses pouvoirs, le programme du premier. Ainsi que l'écrit Jean Goudal :

Le cinéma constitue [...] une hallucination consciente et utilise cette fusion du rêve et de l'état conscient que le surréalisme voudrait voir réalisée dans le domaine littéraire. [...] [or] si une répudiation totale de la logique est interdite au langage, né de cette même logique, le cinéma peut se la permettre sans contrevenir à une inéluctable nécessité interne¹⁵.

¹³ Nous pensons notamment à *Entr'acte* de René Clair et aux films de Man Ray.

¹⁴ André Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1924), *Œuvres Complètes I*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 338.

¹⁵ Jean Goudal, « Surréalisme et cinéma », *Revue hebdomadaire*, février 1925, p. 343-357, repris dans Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976, p. 310-311.

Le cinéma, qui court-circuite le *logos* pour agir directement sur les sens du spectateur, dispose d'une force de persuasion que lui envie la littérature. Agissant sans la médiation langagière, le nouveau *medium* impose la fulgurance de ses images, ses rapprochements inattendus et ses métamorphoses à des spectateurs médusés dont le sens critique est provisoirement inhibé.

Cherchant à transcender les oppositions logiques dans la surréalité, on comprend aisément que le mouvement de Breton se soit intéressé de près au cinéma, même si les critiques concluent souvent à une « convergence manquée¹⁶ » entre le mouvement littéraire et le nouveau médium. Il est vrai que nombre de surréalistes, au premier rang desquels Breton, firent preuve d'une certaine incompréhension du fait cinématographique dans sa spécificité, se référant toujours, en dernière instance, à des problématiques langagières et existentielles.

Fondane ne s'inscrit pas dans cette ligne. C'est une vraie défiance envers le langage qui le mène au ciné-poème.

L'objectif contre la *littérature*

« J'ai mangé du fruit de l'arbre défendu et j'ai immédiatement su que j'étais nu, que le Beau n'était pas moins douteux que la Vérité, le Bien, la Civilisation, les mots se sont d'un coup débarrassés de moi : dans la nuit, j'ai commencé à crier sans mots¹⁷ ».

Une telle crise explique en partie la recherche de nouvelles formes, comme le ciné-poème, pour échapper aux facilités et aux mensonges inhérents au langage. Sachant que, pour Fondane, « le vœu du film muet était [...] [de] supprimer toute parole et toute logique qui étaye la parole et toute conception de l'humain qu'étaye la logique¹⁸ », on comprend qu'il ait puisé dans son esthétique la matière de ses poèmes (et qu'il se soit par la suite méfié du cinéma parlant).

Le style du scénario serait déjà une façon de déjouer la tentation du lyrisme puisque le poète fait mine de s'effacer derrière l'œil de la caméra, *l'objectif*. Le cinéma et le poème que cherche à écrire Fondane se donnent pour des œuvres de pure *présentation* car l'auteur s'y donne le rôle de modeste opérateur feint de s'effacer derrière sa machine. Certes, l'opérateur l'utilise à sa guise, notamment par ses choix de cadrage et de montage, mais la vision de l'objectif donne une *impression*

¹⁶ À l'instar d'Alain et d'Odette Virmaux dans *Les Surréalistes et le cinéma*, *ibid.*, p. 31.

¹⁷ Cité par Michel Carassou dans sa préface à *Écrits pour le cinéma*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁸ Benjamin Fondane, « Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma » (1930), repris dans *Écrits pour le cinéma*, *op.cit.*, p. 75.

d'objectivité que recherche Fondane car elle lui permet du moins de masquer la source de l'énonciation, de déjouer le je/jeu littéraire qu'il rejette.

Si lyrisme il y a dans les plans cinématographiques, ce sera donc celui de l'objectif (derrière lequel se cache l'opérateur) car « visualiser, c'est rendre cent fois plus matérielle une chose ; elle acquiert par là un certain lyrisme¹⁹ ». On comprend ainsi que le poète puisse faire du cinéma l'« appareil à lyrisme par excellence²⁰ » mais il s'agirait d'un lyrisme décentré, dépersonnalisé, qui n'émanerait plus du sujet mais de l'œil de la caméra qui « rend l'inanimé poignant, charrie la réalité énorme de son gros plan, accouche de l'arbitraire [...] introduit la notion de la quantité lyrique, le point de vue du discontinu, le jeu du simultané²¹ ».

Ce n'est plus sa vision mais celle, *objective*, objectale, de l'appareil qui nous est ici donnée. C'est donc à lui que s'en remet le poète, choisissant l'objectif contre la « littérature » mais aussi « l'objectif contre le cinéma²² » car même les cinéastes le subordonnent à des fins mimétiques. L'instrument d'optique participe du nouveau dispositif textuel mis en place par un sujet invisible et qui requiert chez le lecteur de nouvelles compétences.

La co-production du texte

Benjamin Fondane précise dans sa préface que :

[l]e découpage ainsi que les quelques indications techniques données dans le texte ne sauraient être pris que pour des allusions lointaines à la réalisation cinématographique, [qu']ils ont uniquement été destinés à collaborer à la création d'un état provisoire de l'esprit que la mémoire consume avec l'acte de lire²³.

De fait, on pourrait trouver que certains passages du poème sont décidément « intournables ». Ainsi, l'énigmatique phrase censée décrire les plans 95-96 : « il court mais s'arrête effrayé ; la femme/est-ce bien cet animal saignant qui tourne de tous côtés pendu à la porte d'une boucherie ? » devrait laisser perplexe un hypothétique réalisateur. S'agit-il des pensées de la femme ? de l'homme ? Le

¹⁹ *Ibid.*, p. 74. Ces développements sur le lyrisme moderne ne sont pas sans rappeler l'enthousiasme d'Apollinaire pour le « lyrisme visuel [...] des artifices typographiques » et le « lyrisme tout neuf », plus libre et illimité qui devrait, selon lui, se naître du phonographe et du cinématographe. Voir Guillaume Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes* (1917), *Œuvres en prose complètes II*, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 944 et 954.

²⁰ Benjamin Fondane, « Préface », *op. cit.*, p. 17.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ On a ici un aperçu de l'ambivalence de Benjamin Fondane qui tantôt reconnaît la spécificité du cinéma comme médium, tantôt se désintéresse de la question technique en privilégiant la puissance médiumnique du septième art. Selon l'expression que me suggère Jean-Pierre Bobillot, mon directeur de thèse, « on sent ici, magnifiquement suggéré, le rêve médiumnique au-delà des précisions médiologiques ».

groupe nominal « cet animal sanglant » désigne-t-il la femme ? l'homme ? tout autre chose ? Il pourrait bien désigner la femme, auquel cas on comprendrait aisément l'effroi de l'homme mais on ne saurait en être totalement sûr. Comment adapter pour l'écran une phrase équivoque ? Sans même parler / de l'insistance des sifflantes (*ce, cet, saignant*) qui est de nature exclusivement phonique et ne saurait évidemment trouver d'équivalent visuel, le réalisateur serait forcé de lever l'ambiguïté et d'opter pour une interprétation de la phrase s'il voulait restituer au cinéma un tel passage.

Par ailleurs, certaines métaphores pourraient poser des problèmes (pas insolubles) de transposition : ainsi, les billes de billard qui roulent sur le visage du billard comme des larmes (75) ou les poumons de l'homme qui se flétrissent comme des feuilles mortes (32) ou encore ce « véhicule qui participe de l'autobus et du navire » (92). Sachant que Fondane suggère souvent des procédés filmiques très précis dans ce poème, on pourrait s'étonner qu'il ne l'ait pas fait dans ces cas-là. Lui qui use et abuse de la « surimpression », par exemple, ne propose pas ici d'y recourir. S'agirait-il d'images avant tout verbales ? Seraient-ce là des traces de ce « vitriol » littéraire que le poète voit et dénonce dans la préface de ses ciné-poèmes ? On ne peut qu'en faire l'hypothèse. Peut-être cette absence de précision technique est-elle plutôt destinée à laisser une plus grande place à l'imagination de son lecteur-cinéaste-spectateur.

En effet, tout en assumant dans sa préface le caractère « intournable » de son scénario, Fondane délègue du même coup le rôle de metteur en scène au lecteur, auquel il revient de tourner, pour lui et en silence, le film dont le poète lui donne la trame. Autrement dit, c'est au lecteur qu'il revient de faire la mise en scène mentale du poème en mobilisant tout particulièrement sa conscience imageante.

« Ce n'est pas un lecteur qu'on demande mais un technicien de la lecture²⁴ », affirmait Philippe Ortel à propos du *Coup de dés* de Mallarmé. Cette remarque pourrait bien s'appliquer au ciné-poème de Benjamin Fondane qui se présente véritablement comme une coproduction exigeant du lecteur qu'il invente de nouvelles procédures mentales pour animer ce spectacle, cette « machine toute nouvelle²⁵ ». Le ciné-poème « Paupières mûres » se présente donc comme un texte inachevé qui a « l'étonnante beauté des fœtus », comme l'écrit Benjamin Fondane dans sa préface. Au sème de l'hybridité que suggérait l'étiquette générique « ciné-poème », le poète préfère ici celui de l'inachèvement puisque l'essence du fœtus est d'être en devenir.

²⁴ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Rayon photo, 2002, p.138. Dans ce passage, Ortel montre que le *Coup de dés* mallarméen a des affinités avec le déroulement filmique « comme si le cinéma obligeait le livre à s'interroger sur lui-même, à se souvenir de son origine [...] où il n'était encore que *volumen*, parchemin qu'on déroulait pour lire » et ce, malgré la méfiance affichée par Mallarmé envers les signes iconiques.

²⁵ Paul Valéry, « Dernière visite à Mallarmé », *Variété 2*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978, p. 273.

Une autre métaphore est digne d'intérêt dans ce paratexte : il est dit que le poème sera « consumé » par l'acte de lecture/réalisation. C'est le caractère éphémère de cette mise en scène mentale qui est ici mis en évidence puisque : tout en portant le poème-foetus à maturité, elle le détruit par là-même. En effet, si elle atteignait son terme, la mise en scène transformerait le poème en film, ce qu'il ne saurait être puisque sa nature est précisément d'être cet objet textuel précaire et hybride, participant de deux esthétiques différentes. Fondane, qui a par ailleurs écrit des scénarios, a délibérément choisi de rester dans cet entre-deux où se réinvente le rôle du lecteur.

BENJAMIN FONDANE

PAUPIÈRES MÛRES (Ciné-poème)²⁶

- 1- une ombre court le long d'un mur mal éclairé sur lequel court parallèlement une main indicatrice blanche
- 2- Une autre ombre sur le même mur
la main indicatrice court dans le sens contraire
- 3- la tête d'un réverbère à deux bougies deux flammes dont le regard humain
- 4- plonge désespérément dans la nuit éclairant d'un réflecteur mobile à droite et à gauche des formes ternes : enseignes vitrines hésite sur
- 5- un gros morceau de trottoir sur lequel
- 6- roule un chapeau
- 7- la trajectoire d'un coup de poing
- 8- une main ballante gantée de blanc
- 9- un nouveau coup de poing
- 10- un pantalon au pli irréprochable fléchit
- 11- un pantalon de salopette en garde de boxe
- 12- un nez qui saigne
- 13- une casquette sur un foulard vus de dos
- 14- un oeil poché
- 15 - la main molle qui essaie d'attraper un bout de foulard mais ne déchire que l'air
- 16 - chute d'une masse
- 17 - une main fouille dans une poche par terre
- 18 - le réverbère très penché au point de tomber considère
- 19 - le chapeau démolé par des coups de pied en sang
- 20 - une explosion de magnésium

²⁶ Benjamin Fondane, « Les Documents internationaux de l'esprit nouveau présentent : 3 scénarii-Ciné-poèmes de Benjamin Fondane, avec deux photos de Man Ray, Paupières mûres, Barre fixe, Mtasipoj, 1928. »

- 21 - une vitrine où un mannequin de tailleur livide
- 22 - applaudit follement des deux mains
- 23 - bande mouvante d'un journal lumineux extrêmement lointain illisible puis :
PARIS LE... AU BAL DE L'AMBASSADE DE L'ESPAGNE LA PLUS JEUNE INFANTE...
- 24 - une main vulgaire sale immense approche un exquis genou de femme
grandeur normale ; la main grossit jusqu'à pouvoir contenir le genou dans le creux
de la paume
- 25 - mais dans le genou un œil de femme
- 26 - la main diminue se rétrécit se ramasse jusqu'à devenir
- 27- la main qui bouge d'un vagabond la tête sur les pierres du quai
- 28 - jeu d'une seule enseigne lumineuse dans le champ - puis de deux - de trois -
ballet mouvementé (BAR-TABAC -CAFÉ - BIÈRES DE STRASBOURG, etc.)
- 29 - surimpression de l'enseigne BIÈRES DE STRASBOURG sur l'homme endormi
- 30 - en ce moment le tapis vert d'une table de billard vu par une vitre devient
vertical avec des billes blanches deux à deux s'accouplant ou se détachant prises
brusquement de délire
- 31 - un ventilateur tourne en gros plan à l'accélération
- 32 - l'appareil respiratoire de l'homme dont les poumons doucement puis
rapidement se rétrécissent se referment se détachent - feuilles mortes
- 33 - le tourniquet d'un café commence furieusement de tourner à vide - puis à plein
- 33 bis - un homme un second un quinzième sont happés par la porte tournante (le
rythme passe de l'accélération au très lent)
- 34 - un homme couché horizontalement vers le mur couvert d'un couvre-pieds de
métal secoué par une forte fièvre
- 34 bis - l'homme debout vu de dos danse le shimmy devant zinc d'un bar
- 34 ter - le jeune homme vu de face derrière le zinc secoue un shaker pour cocktails
- 35 - il se regarde dans une glace
- 36 - il y voit sa figure son buste assis à une table
- 37 - sous laquelle deux jambes de femme
- 38 - il tourne la tête pour faire le point où se doivent trouver les jambes
- 39 - les voilà : l'objectif remonte jusqu'à la hauteur de la table sur laquelle
- 40 - un demi vide la soucoupe retournée deux gros sous de pourboire
- 41 - américain de la femme
- 42 - le jeune homme tourne plusieurs fois la tête
- 43 - dans la glace : il s'y voit avec des jambes de femme
- 44 - vers la femme : dont il voit l'image banale
- 45 - un chapeau deux trois accrochés au vestiaire
- 46 - le tourniquet à l'intérieur lâche au ralenti un homme deux trois etc.
- 47 - un garçon le coude sur le zinc endormi de chaleur une mouche sur le front
- 48 - gros plan du front avec la mouche

- 49 - en fondu sur fondu une tête à casquette deux trois cinq
- 50 - l'ensemble du groupe autour d'une table
- 51 - le jeune homme vu de dos avance un cocktail à la main vers
- 52 - la table de la femme un collier à l'endroit où devrait se trouver la gorge
- 53 - le jeune homme dépose le cocktail sur la table
- 54 - mais la femme ne s'y trouve pas
- 55 - il tourne la tête vers la glace
- 56 - la tête de la femme s'y trouve mais posée sur la table
- 57 - gros plan de la tête faisant nature morte avec le demi vide la soucoupe et les 2 gros sous
- 58 - le jeune homme passe près du groupe des messieurs à casquettes
- 59 - qui couvrent de leurs corps penchés la table d'où sortent ballantes les jambes de la femme d'un côté
- 60 - panoramique pris d'au-dessus de la table depuis les jambes jusqu'à la tête de la femme de l'autre côté - noyée
- 61 - le jeune homme s'approche du groupe penché se penche
- 62 - la femme n'est plus sur la table mais sa gorge seulement en bois solide un collier autour
- 63 - plusieurs mains soupèsent tour à tour une seule grosse perle
- 64 - le jeune homme donne un coup de poing dans le premier visage
- 65 - dans le second visage qui éclate
- 66 - il frappe à la fois les 5 visages qui multipliés par eux-mêmes font multitude (du 64 au 66 montage très court)
- 67 - cinq trajectoires de coups de poing convergent vers un point unique
- 68 - cinq poings ensemble collés l'un contre l'autre qui se défont doucement laissant voir
- 69 - le visage abruti du jeune homme
- 70 - posé sur un jeu d'enseignes mouvantes : GARAGE (vertical) et PHARMACIE (horizontal)
- 71-il regarde par la vitre du café
- 72-vu de l'intérieur avec le n° 00/57 sur la face
- 73- la vitre derrière laquelle - flou - le café se dessine un moment tel quel puis fait un lent mouvement de rotation autour de son centre
- 74 - une table avec des hommes couverts de morceaux de miroirs
- 75 - deux billes puis deux autres à l'arrêt roulent sur le visage vertical du billard d'en haut comme des larmes pour
- 76 - s'aboucher les unes aux autres de haut en bas - flou
- 77 - des hommes marchent vêtus de leurs tables
- 78 - une tête deux trois se détachent des corps assis
- 79 - avancent une à une vers l'objectif grossissant se perdent dans le champ

- 80 - les voici photos découpées collées ensemble sur tableau collectif
- 81 - une main essuie les photos à l'éponge sur une ardoise luisante
- 82 - sur laquelle des étoiles de mer
- 83 - le jeu d'enseignes mouvantes (sans la tête)
- 84 - rappel de la vitre avec le numéro de téléphone à l'envers
- 85 - les étoiles de mer
- 86 - les hommes assis aux tables se jettent des billes à tête (la même au ralenti)
- 87 - la femme se lève - flou - se dirige vers la porte (le rythme change devient rapide)
- 88 - le vestiaire très bien garni se laisse dépouiller à la fois par un grand nombre de mains et reste nu
- 89 - elle court dans la rue
- 90 - cinq paires de semelles courent sur un trottoir de verre
- 91 - le jeune homme après
- 92 - mais il est tout petit devant un véhicule qui participe de l'autobus et du navire
- 93 - il recommence de courir
- 94 - mais une auto en travers de la rue grossit à vue d'œil jusqu'à toucher les 2 murs exactement
- 95 - il court mais s'arrête effrayé, la femme
- 96 - est-ce bien cet animal saignant qui tourne de tous côtés pendu à la porte d'une boucherie?
- 97 - le carreau d'un wagon de train en marche derrière lequel le jeune homme
- 98 - il rame éperdument dans une gondole
- 99 - il est perché sur le mât d'un bateau
- 100 - il court les yeux bandés
- 101 - sur le trottoir roulant d'un grand magasin
- 102 - il court dans une glace déformante fluet très haut
- 103 - dans une seconde glace trapu obèse
- 104 - dans une troisième, etc.
- 105 - il grimpe un escalier un alpenstock à la main
- 106 - saute trois à trois les marches
- 107 - l'escalier de bas en haut se déroule annelé infiniment long
- 108 - le jeune homme sur la terrasse de Notre-Dame
- 109 - il se penche sur la balustrade pour voir
- 110 - une femme dans la rue avance vers l'objectif
- 111 - en surimpression le visage de la noyée
- 112 - rappel de la femme qui avance vers l'objectif
- 113 - elle s'arrête devant une vitrine d'armurier
- 114 - la vitrine
- 115 - un browning seul
- 116 - une main appuie sur le browning qui part

- 117- elle par terre dans la rue les cinq hommes autour
- 118- elle se lève à leur étonnement
- 119- regarde la vitrine
- 120 - où les armes sont flou et commencent
- 121 - le ballet des brownings
- 122 - vue de dos elle a le vertige se retourne
- 123 - s'appuie sur une boîte qui marche
- 124 - au bras d'un ouvrier que l'on voit s'éloigner
- 125 - le jeune homme s'appuie sur une gargouille
- 126 - qui cède

(changement de rythme)

- 127 - un cœur rouge bien dessiné comme dans les cartes illustrées
- 128 - un edelweiss dans le cœur
- 129 - le cœur dans la main du jeune homme
- 130 - l'endroit de la poitrine d'où il vient de l'arracher grosse fleur rouge
- 131 - une main jette le cœur
- 132 - le voici aux pieds de la femme
- 133 - qui regarde se penche ramasse
- 134 - un éventail d'été
- 135 - elle le prend dans la main le considère ; il devient tour à tour :
- 136 - un ouistiti
- 137 - qu'elle caresse
- 138 - un phono
- 139 - dont elle tourne la manivelle
- 140 - une fleur de bégonia
- 141 - qu'elle met à la boutonnière
- 142 - le jeune homme la regarde sourit de bonheur
- 143 - il devient un bocal de verre où nagent des poissons rouges
- 144 - la fleur de bégonia devient une souris
- 145 - la femme crie
- 146 - un extincteur d'incendie
- 147 - qu'elle jette par terre
- 148 - une vipère autour de son cou
- 149 - qui lui lèche le visage
- 150 - de peur la femme monte sur un banc
- 151 - le bocal sur la terrasse
- 152 - redevient jeune homme
- 153 - sa tête exprime l'angoisse

- 154 - la femme est sur le banc pendant que
- 155 - le cœur est par terre
- 156 - elle éventre avec un canif le serpent qui
- 157 - l'inonde de sang
- 158 - elle éponge le sang avec un mouchoir qui
- 159 - devient une grosse ortie vivante
- 160 - le jeune homme se penche un peu trop sur le balcon
- 161 - fait une chute le long des murs de N.D.
- 162 - une boule d'ivoire saute du champ de billard par terre
- 163 - l'objectif prend N.D. de bas en haut jusqu'à la hauteur du portail du milieu s'arrête sur
- 164 - le bas-relief de ceux qui vont en enfer entre les diables (la partie avec l'ange dans le flou)
- 165 - gros plan du bas-relief
- 166 - la bille roule sur un tapis sur un trottoir dans la rue
- 167 - s'arrête près du cadavre flou
- 168 - de grosses billes blanches entourent le cadavre
- 169 - un passant vu de dos regarde la victime sans étonnement l'agace de sa canne se penche sur le mort emporte le portefeuille de celui-ci
- 170 - il s'éloigne suivi par l'objectif en marche vers l'Hôtel de Ville
- 171 - l'objectif en marche : deux mains osseuses longues ouvrent le portefeuille
- 172 - tirent doucement la photo de la femme
- 173 - qu'elles jettent dans la Seine
- 174 - une lettre cachetée
- 175 - qu'elles déchirent
- 176 - il arrête pour allumer sa cigarette un passant qui arrive de face
- 177 - dans la poche duquel il insinue le portefeuille pendant que celui-ci cherche un briquet
- 178 - sa tête à la lueur du briquet qu'il allume exprime la frayeur comme si elle reflétait l'autre tête d'en face
- 179 - à la lueur du même briquet on distingue en sens inverse lentement
- 180 - gros plan : la tête fantastique de l'auteur par Man Ray.

PLAN

- I/ Un scénario de cinéma ?
 - L'œil de la caméra
 - Un poème d'actions
- II/ Un univers cinématographique
 - ■ La comédie américaine
 - ■ Le film d'action
 - ■ Le film expressionniste
- III/ Un ciné-poème surréaliste co-produit par le lecteur
 - Surréalisme et cinéma
 - L'objectif contre la littérature
 - La co-production du texte
- BENJAMIN FONDANÉPAUPIÈRES MÛRES (Ciné-poème)26

AUTEUR

Nadja Cohen

[Voir ses autres contributions](#)