

Douces transgressions
Notes sur *La Perle* (H. d'Ursel, 1929)
Livio Belloï

« [...] les films belges étaient surréalistes quand ils étaient mauvais »

André Breton

A plus d'une reprise cité dans le même souffle que *La Coquille et le Clergyman* (G. Dulac, 1927), *Un Chien Andalou* (L. Buñuel/S. Dali, 1928) ou encore *Les Mystères du Château du dé* (Man Ray, 1929), *La Perle*, film tourné en 1929 par Henri d'Ursel (sous le pseudonyme d'Henri d'Arche) au départ d'un scénario élaboré par Georges Hugnet¹, en impose dès l'abord par sa foncière dissemblance. Ainsi, rien, dans *La Perle*, qui fasse appel à des motifs aussi médusants et saturés qu'un œil tranché (figuré en très gros plan), une main coupée, des ânes en putréfaction ; rien non plus qui mobilise des processus d'association libre offerts aux fluctuations d'une rhétorique complexe (Buñuel/Dali)² ; rien, de même, qui signalerait la mise en œuvre d'une logique explicitement onirique³, avec ses fulgurances et ses éclipses, ou qui, conjointement, reviendrait à pousser l'image cinématographique dans ses derniers retranchements, la pliant à diverses manœuvres d'incision, de répétition rythmique, de diffraction interne (Dulac) ; rien, enfin, qui serait de l'ordre d'une exaspération des potentialités figuratives de l'image de cinéma, qu'il s'agisse, comme dans le film de Man Ray, de cadrages tremblés (sous l'effet des cahotements d'une automobile lancée à vive

¹ Ce scénario a fait l'objet d'une publication (tardive) in Georges Hugnet, *Pleins et déliés. Témoignages et souvenirs 1926-1972*, Paris, Guy Authier éd., 1972, pp. 17-27.

² Quant à cette rhétorique, aux jeux qu'elle déploie comme aux enjeux qu'elle induit, voir l'ensemble des textes rassemblés in Philippe Dubois et Edouard Arnoldy (sous la dir. de), *Un Chien andalou : lectures et relectures*, *Revue Belge du Cinéma*, n° 33-35, 1993.

³ Bien trop explicitement onirique aux yeux d'Artaud, nul besoin de revenir sur ce qui, en son temps, suscita bien des virulences. Sur ce point, voir notamment les commentaires d'Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976 (rééd. Ramsay Poche Cinéma, 1988), pp. 42-49. Dans la précieuse anthologie de textes qu'offre le même ouvrage, on trouvera rassemblées quelques utiles pièces à conviction (pp. 161-177).

allure), de basculements dans le négatif, de mouvements d'appareil relativement aléatoires et approximatifs ou encore de réversion de bande, comme tel est le cas au cours d'une illustre séance de « piscinéma » (plongeon à rebours) qui évoque dans un même élan Lumière⁴, Marinetti⁵ et Dziga Vertov⁶.

Sous quelque angle qu'on l'envisage, *La Perle* semble n'offrir que peu de prise, à tout le moins s'il s'agit, platement, d'en vouloir vérifier la conformité relativement aux canons de l'esthétique surréaliste. Retors, déroutant à plus d'un titre, le film l'est précisément à proportion de son apparente sobriété ou, mieux encore, à hauteur de ce qu'il faudra bien se résoudre à nommer son *parti pris naturaliste*. A cet égard, il n'est que d'observer le soin avec lequel d'Ursel s'emploie à filmer, tout humblement, un oiseau, une fleur, un arbre, des jeux d'enfants dans la rue⁷. Encore convient-il de noter que cette aspiration naturaliste reste de mise sitôt que le metteur en scène plonge son protagoniste masculin, Georges (interprété par Georges Hugnet lui-même), dans la cohue d'un environnement plus urbain, alors que le personnage se met en quête du collier de perles fines qu'il destine à sa fiancée Lulu (Mary Stutz)⁸. Par leur concision, ces plans-là, pris sur le vif, vraisemblablement tournés en caméra cachée, évoquent moins les « symphonies des grandes villes » mises à l'honneur par les avant-gardes des années 20 (de Laszlo Moholy-Nagy à Walter Ruttmann, en passant par René Clair et Dziga Vertov, pour ne citer que quelques figures emblématiques) que le réalisme

⁴ Sur la pratique de la réversion de bande chez les opérateurs Lumière, voir Livio Belloï, *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec/Paris, Nuit Blanche/Méridiens Klincksieck, 2001, pp. 342-346. En revoyant la séance de « piscinéma » dans le film de Man Ray, il est difficile de ne pas songer au témoignage de l'opérateur Félix Mesguich, lequel revendique en ces termes la paternité du trucage : « A Boston [en 1896], au Grand Opera House, devant une salle archi-comble, je donne une vue nouvelle : *Les Bains de Diane à Milan*, que je viens de recevoir et, pour la première fois, je risque la fantaisie de faire remonter les plongeurs de l'eau, en tournant la manivelle en marche arrière. Des applaudissements irrésistibles se déchaînent dans la salle, et la réussite est tellement complète que mes appointements en bénéficient. C'est une surprise à laquelle je ne m'attendais guère : elle prouve qu'on gagne quelquefois à commencer les choses par la fin » (*Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, Paris, Grasset, 1933, p. 12).

⁵ C'est Patrick de Haas qui a, dans un ouvrage fondamental, mis l'accent sur cette connexion entre Marinetti et Man Ray. Voir son *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transédition, 1985, p. 233.

⁶ Voir la fameuse séquence « Ciné-Œil montre comment plonger correctement » dans *Kino-Glaz* (1924).

⁷ Sous ce rapport, Henri d'Ursel respecte scrupuleusement la première des « indications préliminaires » données par le scénario de Georges Hugnet (*Pleins et déliés*, op. cit., p. 17) : « Chacune des images doit être étudiée avec soin car sa qualité dépend de sa simplicité. Il importe avant tout de respecter ici un réalisme qui touche à la poésie par le rêve ».

⁸ Là encore, Henri d'Ursel fait siennes les recommandations préalables de Georges Hugnet (*Ibid.*) : « En ce qui concerne les extérieurs, la photographie tremblée où vibrent le noir et blanc de plein air, – style actualités ou Mac [*sic*] Sennet, – paraît la technique accidentelle la plus conforme à l'esprit du film ».

modeste, à hauteur d'homme, cultivé par certains films américains de la fin du muet, tels *The Crowd* (K. Vidor, 1928) ou *Lonesome* (P. Fejos, 1928)⁹ – films qui ne se réclament d'aucun avant-gardisme officiel, encore que leur façon de mettre en scène et en jeu la figure humaine (petites gens confrontés à d'humbles destins) impose alors une tonalité proprement révolutionnaire à l'intérieur des codes stabilisés de la narration hollywoodienne.

Mais il y a bien plus grave ou, si l'on préfère, bien plus intrigant : à l'heure où certaines factions des avant-gardes cinématographiques revendiquent haut et fort, plus fréquemment en théorie qu'en pratique, une mise en crise du narratif sous toutes ses formes et où elles se plaisent à récuser, au besoin avec véhémence, la notion même de « fable »¹⁰, *La Perle*, ce film qu'Henri Langlois lui-même n'hésitait pas à placer sur un pied d'égalité avec *Entr'acte* (R. Clair, 1924) et *La Coquille et le Clergyman*, ces deux derniers s'imposant à ses yeux comme « les seules expressions directes de l'art d'avant-garde dans le cinéma français »¹¹, *La Perle*, donc, prend un autre parti, peut-être plus radical qu'il n'y paraît. C'est qu'en effet, le film d'Henri d'Ursel s'engage en un défi audacieux et, d'une certaine manière, complètement étranger (voire désuet) au lieu et au moment où il se forme : ce défi n'est autre que celui du *récit*. *La Perle*, c'est au fond l'histoire de deux polarités, traitée sur le mode de l'alternance : non pas une alternance classique, terme à terme, resserrée sur elle-même et souvent

⁹ Notons au passage que le film de Paul Fejos a fait l'objet d'une mention rapide mais particulièrement laudative de la part de Philippe Soupault dans ses chroniques pour *L'Europe Nouvelle* (article daté du 19 avril 1930). Voir *Ecrits de cinéma 1918-1931*, textes présentés par Odette et Alain Virmaux, Paris, Plon, 1979, p. 97.

¹⁰ Pour une étude approfondie des vifs et multiples débats qui eurent alors lieu autour de la notion de « fable » (prise au sens large du terme), voir Patrick de Haas, *op. cit.*, principalement pp. 119-124 et 131-144 (les prérogatives du « cinéma pur » contre les modèles supposément offerts par le théâtre et la littérature). Voir également Nouredine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris, Editions Paris Expérimental, 1995, particulièrement le chapitre 16 (« Films sans scénario, sans intrigue, sans anecdote »), pp. 258-277. Les deux auteurs ne manquent pas de faire écho au fameux mot d'ordre lancé dès 1925 par Fernand Léger: « L'erreur du cinéma, c'est le scénario ».

¹¹ Texte inédit, invoqué par Dominique Païni in Nicole Brenez et Christian Lebrat (sous la dir. de), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque Française/Mazzotta, 2001, p. 83. A la même enseigne, Henri Langlois place le méconnu *Prétexte* (A. Sandy, 1928), mais rejette *Anémic Cinéma* (M. Duchamp, 1925), au motif qu'on « ne peut [l'] appeler un film ».

génératrice de multiples effets de suspense, à la Griffith¹², mais plutôt une alternance suspendue, relâchée, papillonne et, pour ainsi dire, vagabonde.

D'un côté, le personnage féminin, Lulu¹³. Incarnant « la joliesse et la gracieuseté de la classique fiancée des romans bien pensants »¹⁴, ce personnage se laisse définir avant tout comme un point fixe ancré dans l'espace du film. Enfermée dans un cadre qu'elle ne quittera jamais, pas même à la fin du récit, Lulu semble comme aspirée par une force centripète qui la retient à sa place, « un jardin de convention », un banc et ses alentours immédiats. Si, dans la première séquence où il apparaît, le personnage féminin se hasarde encore à interagir avec son environnement, ses gestes se limiteront à *figer du mouvement*, que ce dernier soit actuel (elle capture un oiseau à mains nues, qu'elle cherche à enfermer dans un béret – mais le capricieux volatile finit par s'échapper) ou virtuel (elle arrête le bruissement des fleurs qu'elle cueille). Prisonnière de l'attente comme elle l'est du cadre qui semble l'assigner à résidence, Lulu ne pourra s'exposer, à mesure que le film se déploie, qu'à des plans « vacants », exempts de toute tension narrative : des plans à la temporalité alanguie, articulés autour d'une présence évanescence, presque figée en son lieu par l'espoir de retrouvailles qu'elle croit imminentes.

A l'autre pôle, Georges, le protagoniste masculin. Tout à l'opposé de Lulu, Georges s'impose d'abord à nous comme une *trajectoire*. Si Lulu se place, en raison du figement qui l'affecte, du côté de la photographie (nous aurons à revenir sur cette analogie, car le film lui-même, plus localement, y invite), Georges est quant à lui *tout-mouvement*, par là même fermement disposé du côté du cinématographe. Aux poses alanguies du personnage féminin, font pendant, selon un schéma de symétrie inversée, les mouvements multiples endossés par le protagoniste masculin (course, marche, énergique traversée d'un cours d'eau sur une

¹² Sur la maturation et la progressive montée en puissance de l'alternance en tant que schème narratif fondateur dans l'œuvre de David Wark Griffith, voir, parmi une littérature abondante, Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991.

¹³ Notons que ce personnage n'est pas directement nommé par le film, lequel contrevient pour le coup à l'usage voulant que ce soit le récit lui-même qui fasse les *présentations* au bénéfice du spectateur. Le prénom (ou le diminutif) « Lulu » n'apparaît que dans la lettre que Georges lui écrit après avoir passé la nuit en compagnie de celle que les cartons de générique désignent comme étant « la voleuse ». Nous n'usons de ce prénom (ou de ce diminutif) que par commodité.

¹⁴ Georges Hugnet, « La Perle », in *Pleins et déliés*, *op. cit.*, p. 18.

barque, usage d'une bicyclette). Homme-trajectoire, disions-nous. Encore le film impose-t-il, dans sa construction même, de considérer que l'itinéraire emprunté par le personnage masculin, s'il se révèle d'abord clairement dessiné, rectiligne en son principe (il s'agit pour Georges de faire l'acquisition d'un collier de perles, puis de s'en aller l'offrir à sa fiancée Lulu), s'ouvre à la ligne brisée et s'expose chemin faisant à une violente et décisive bifurcation, au travers de laquelle le récit trouvera en définitive à se constituer.

Le parcours de Georges se verra en effet contrarié par une rencontre imprévue : celle d'une avenante employée de bijouterie (« la voleuse », Kissa Kouprine). Abandonnée dans une posture lascive – insolite en un lieu aussi strictement régi par les convenances que l'est une bijouterie - , arborant un petit sourire entendu, elle s'est assise, provocante, sorte de joyau à elle seule, sur le plateau d'une console de verre. Ses jambes sont croisées, sa jupe relevée sur des bas noirs au sommet desquels pend un collier de perles. Tactique de séduction tout explicite, qui culminera en une image hautement saturée, un plan rapproché des seules jambes. Plan extatique, mais aussi particulièrement emblématique que celui-là : s'y laisse lire, tout d'abord, une forte esthétisation de la jambe féminine, motif également traité (mais avec davantage d'ironie) par Man Ray dans *Emak Bakia* (1926), avec son défilé de jambes anonymes, comme coupées de leurs corps respectifs, descendant d'une automobile et s'évanouissant peu à peu dans la surimpression, jusqu'à se démultiplier en bout de course ; s'y repère en outre, et complémentaiement, une très manifeste fétichisation du bas de soie, sorte de seconde peau qui, en vertu d'un double mécanisme de dissimulation et de révélation, d'offrande et de mise à distance, contribue à une forte érotisation de la première, qu'elle recouvre tout en l'exposant¹⁵ ; s'y articule enfin une évidente manœuvre de déplacement métonymique du désir, tant et si bien qu'au moment où Georges montre du doigt le personnage de la « voleuse », il n'est pas possible de discerner immédiatement ce qui, du

¹⁵ A très juste titre, Patrick de Haas inclut les « jambes et bas de femme » dans son très éclairant « abécédaire » des « thèmes, variations et obsessions » à l'œuvre dans les films qu'il prend pour objets. Voir donc *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années 20*, op. cit., pp. 240-241.

corps féminin ou du collier, constitue le véritable objet de sa convoitise. Sous cet angle, le film d'Henri d'Ursel n'est d'ailleurs pas très loin de Man Ray : la perle semble jouir ici d'un potentiel d'extension métonymique au moins égal à celui dont s'investit l'étoile de mer dans le film du même nom¹⁶.

Sur les multiples péripéties qui découlent de cette première rencontre – renvoi de la « voleuse », fuite du couple à bicyclette, séparation dans la forêt, retrouvailles imprromptues dans l'hôtel où Georges élit provisoirement domicile -, on fera l'impasse pour l'instant, non seulement pour y revenir dans la suite de manière plus détaillée et sélective, mais aussi pour faire arrêt dès à présent sur un autre des événements nodaux du récit, à savoir l'introduction *in extremis* d'un nouveau protagoniste, en la personne de la somnambule (Renée Savoy), quatrième angle de ce qui pourrait ressembler, de loin, à un carré sémiotique parfait. La somnambule surgit de nulle part (pour d'ailleurs y retourner à la fin du film, simple être de passage) : elle apparaît au regard de Georges, alors que ce dernier, après sa nuit d'amour avec la « voleuse », prend place sur le balcon de la chambre d'hôtel pour y goûter une cigarette. La somnambule, cet « automate de chair et d'os, très voisin du cadavre », cet « être humain radicalement retranché »¹⁷, entre d'emblée en parfaite résonance avec quelques-uns des traits définitoires et emblématiques de la petite mythologie surréaliste, tant il est vrai que sa façon d'être au monde a en propre d'allier inconscience et coordination, de conjoindre au plus serré absence à soi et automatisme (non de l'écriture, certes, mais à tout le moins du mouvement). Créature fantomatique, dont l'ample toge blanche accuse encore le caractère d'étrangeté, la somnambule est par définition un personnage toujours en mouvement, en cela très proche de Georges, mais aussi foncièrement opposé à Lulu, avec qui elle forme l'une des multiples

¹⁶ Sur l'essentielle aspiration métonymique dont l'étoile de mer est porteuse dans le film de Man Ray, voir les commentaires de Patrick de Haas, *Cinéma intégral, op. cit.*, p. 164. Au prix de légers ajustements, il serait loisible de prendre aussi bien la perle que l'étoile de mer et de les inscrire, l'une comme l'autre, au sein d'une configuration plus vaste, qui comprendrait également la coquille (Dulac) et les oursins (Buñuel/Dali), sous le signe d'une immixtion métaphorique entre organismes sous-marins et lieux du désir (masculin).

¹⁷ Les deux expressions sont empruntées à Michel Leiris, *La Règle du jeu, T. II : Fourbis* [1955], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1991, pp. 53 et 55.

dichotomies sur lesquelles le récit trouve comme naturellement son assise. Mais, plus que tout, la somnambule se présente à nous comme un être *de bord*, une figure d'entre-deux, non seulement en raison de son état (entre sommeil et veille), mais aussi dans sa façon d'appréhender l'espace à l'intérieur duquel elle chemine. Ainsi, lorsque Georges aperçoit la somnambule, cette dernière arpente le toit de l'hôtel (entre terre et ciel), mais encore s'y emploie-t-elle, périlleusement, en empruntant l'extrême bord de la toiture (entre l'immeuble et le vide), équilibriste malgré elle. La somnambule est du reste l'autre « voleuse » du film (ce qui en dit long sur la combinatoire à la fois complexe et rigoureusement symétrique à laquelle il s'ordonne) – mais une voleuse d'un type extrêmement singulier, en cela qu'elle ne subtilise à son tour le collier de perles que pour mieux le restituer, comme par un juste retour des choses, au personnage à qui l'objet était originellement promis, Lulu, qu'elle retrouve assoupie sur son banc et au cou de laquelle elle enroule le précieux bijou, avant de disparaître définitivement hors-champ. Par où l'on voit que la somnambule, bien loin de se réduire à un personnage accessoire ou simplement anecdotique, dont l'apparition serait à mettre au crédit d'un symbolisme somme toute convenu, remplit finalement un rôle crucial dans la construction même du récit : elle est la passeuse, l'agent de liaison qui, au gré de son automatisme ambulatoire, œuvre au recroisement des termes jusque-là maintenus disjoints par le schéma d'alternance régulant de part en part l'économie narrative du film.

Si « raconter » revient le plus souvent à « alterner »¹⁸, alors la fin de l'alternance laisse déjà présager la clôture du récit. Pour que la boucle se boucle, il suffira que Georges rejoigne enfin Lulu avec, à la main, sa lettre de rupture (« Et je souhaite que tu t'endormes sans peine dans ton jardin, sans peine et sans en croire tes yeux »). Nouveau schéma d'échange, nouvelle modalité d'une circulation des objets : Lulu prend la lettre, mais rend le collier et finit par congédier Georges, lequel ne tardera pas à croiser de nouveau le chemin de sa « voleuse »,

¹⁸ Raymond Bellour, « Alternier/raconter », in Raymond Bellour (sous la dir. de), *Le Cinéma américain. Analyses de films*, T. I, Paris, Flammarion, 1980, pp. 69-88.

mais pour découvrir, au terme d'une brève et ultime poursuite, et conformément à un rêve qui avait hanté son sommeil au début du film, que cette dernière est morte (de sa bouche, sort non plus une perle, mais un mince filet de sang, qui très précisément perle à la commissure des lèvres). C'est donc sous le signe d'une double perte, remarquée par le visage défait, saisi en gros plan, de Georges, que le film trouve son point final.

*

La Perle : un film narratif aux accents volontiers naturalistes, suggérons-nous plus haut. Pour fondée qu'elle puisse paraître au premier abord, semblable hypothèse s'avère néanmoins toute partielle : de fait, elle manquerait à rendre compte du subtil esprit d'invention figurative dont fait preuve le film d'Henri d'Ursel. Ce qui frappe en effet s'agissant de *La Perle*, c'est que, sous couvert d'une intrigue relativement linéaire et conventionnelle, potentiellement offerte à un traitement qui la tirerait soit du côté du mélodrame, soit, pis encore, du côté du vaudeville, affleure en plusieurs sites circonscrits du film quelque chose comme un battement, un tiraillement, une tension dialectique. Ainsi, à plus d'une reprise, le film d'Henri d'Ursel se livre-t-il à des jeux curieux et paradoxaux, se plaisant à brouiller les cartes, à faire grincer ses propres articulations, voire même à gripper partiellement sa propre avancée. Sans doute le fin mot de *La Perle*, en tant que projet esthétique assumé et placé à l'enseigne du « cinéma de poésie » tient-il dans cette intime friction, dans cet équilibre précaire entre la convention et la déviance. En tout état de cause, ce qu'il convient à présent de mettre en lumière, dans son extension comme dans ses enjeux, c'est la façon dont le film d'Henri d'Ursel, en certains endroits hautement stratégiques, se met

à *contre-courant* de lui-même, rompt avec sa part cristalline, pour se laisser envahir localement par les symptômes d'une étrangeté diffuse, voire d'une opacité¹⁹.

Il ne sera pas question ici du traitement discrètement ironique qu'Henri d'Ursel réserve à ce qui fut, de Jean Epstein à Vsevolod Poudovkine notamment, l'une des préoccupations majeures des avant-gardes cinématographiques des années vingt, à savoir le phénomène de « variations de vitesse » (voir à ce sujet les premières images dépeignant la trajectoire de Georges, où, d'un plan à l'autre, l'effet de ralenti est produit non au registre filmographique, mais bien, plus minimalement, plus radicalement, au registre profilmique) ; il ne sera pas non plus question du soin avec lequel Henri d'Ursel s'attache à modeler une topographie partiellement énigmatique, faite de juxtapositions assez violentes et de lieux désaccordés (voir à cet égard les raccords intérieur/extérieur qui arrivent en conclusion des deux visites de Georges à la bijouterie : le lieu urbain s'ouvre sans transition et débouche sans plus de raccord sur un paysage de rase campagne²⁰) ; il ne s'agira pas davantage de revenir sur l'éventuelle « dimension onirique » qui affecterait *La Perle* (sans doute avec trop d'évidence, dans une adhésion conformiste à l'orthodoxie surréaliste), ni sur le « rêve prémonitoire » qui s'empare de Georges au pied de l'arbre (sauf à faire observer le mécanisme de reprise déplacée – du rêve à la réalité - dont il fait l'objet à la clôture du film). Si ces questions ne manquent pas de pertinence, leur intérêt n'est somme toute que très secondaire eu égard aux trois moments du film qu'il importe à présent d'interroger de plus près.

Faux départ (*l'incipit* documentaire)

Comme on ne l'a que trop peu souvent remarqué, *La Perle* ne commence pas exactement comme un film de fiction. Après les cartons de générique, joints les uns aux autres

¹⁹ La notion d'opacité ici invoquée est à entendre à la fois dans son sens commun et dans son sens plus spécialisé, notamment formalisé par Louis Marin : « opacité énonciative », référant à une « dimension réflexive » de la représentation (par opposition à la « dimension transitive », laquelle renvoie à la « transparence de l'énoncé »). Sur ces questions fondamentales, voir donc Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Editions Usher, 1989.

²⁰ Discontinuités spatiales, faux raccords, lieux conjoints dans leur disjonction : autant de jeux pervers avec la topographie filmique que l'on retrouve évidemment à foison, sur un mode systématique, dans *Un Chien andalou*.

par autant de fondus enchaînés, le film débute en effet à la façon d'un documentaire, avec huit plans décrivant par le menu, mais en images seulement, le processus de production d'une perle fine, depuis sa pêche jusqu'à sa pesée sur les plateaux d'une balance de précision. Semblable *incipit* peut se concevoir comme une variation libre autour d'un genre cinématographique mineur, encore trop peu connu, mais à bien des égards fascinant : le film de vulgarisation scientifique²¹. Investi dès la fin des années 1900 et, plus massivement, à partir de 1910 par les grandes firmes de production françaises (Pathé, Gaumont, Eclair), ce type de production s'adressait principalement à un public jeune, des « écoliers de 9 à 14 ans »²², et affichait des prétentions ouvertement didactiques. Le répertoire thématique de ces films s'articulait principalement autour de la zoologie (*La Chenille de la carotte* [Pathé, 1911]) et de la botanique (*La Culture du dahlia* [Pathé, 1911]), mais pouvait à l'occasion accueillir des créatures nettement plus mystérieuses, tel l'ahurissant amblystome évoqué par Thierry Lefebvre. Or, par un singulier retournement de situation, ces productions, dont le champ d'intervention se limitait à l'éducation scolaire, et dont l'ambition se bornait à rendre intelligible pour le plus grand nombre l'univers étrange des insectes, des amphibiens ou encore des végétaux, prennent aujourd'hui un relief tout singulier : à les revoir en effet, l'on ne peut s'empêcher d'y repérer, non sans surprise, les traces d'un expérimentalisme primitif et radical, comme si les objets filmés – écrevisse, anémones de mer, torpille, etc. – avaient contraint les opérateurs de prise de vue à élaborer des modalités visuelles inédites et à repousser de plusieurs crans les limites figuratives de l'image de cinéma. Ainsi de *La Chenille de la carotte* cité plus haut. Revu aujourd'hui, ce film s'impose à nous moins comme un plat documentaire consacré à la transformation de la chenille en papillon que comme une sorte de film abstrait, pulsionnel et hypnotique, animé d'une poésie sauvage, maladroite et troublante,

²¹ Cette dénomination est empruntée à Thierry Lefebvre, « 'Scientia' : le cinéma de vulgarisation scientifique au début des années 10 », in *Cinémathèque*, n° 4, automne 1993, pp. 84-91. Sur le même thème, on consultera utilement le récent ouvrage de Frédéric Delmeulle, *Contribution à l'histoire du cinéma documentaire en France. Le cas de l'encyclopédie Gaumont (1909-1929)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

²² Thierry Lefebvre, art. cité, p. 85.

dont la préoccupation majeure (en même temps qu'involontaire) semble résider avant tout dans des questions de forme, de mouvement et de couleurs.

Que la charge poétique impromptue et l'expérimentalisme déconcertant du film de vulgarisation scientifique d'avant 1914 aient exercé une profonde fascination sur Henri d'Ursel, l'entrée en matière de *La Perle* ne permet pas d'en douter. Dans le cadre de ce segment inaugural, le cinéaste d'occasion réactualise en effet le régime visuel propre au film scientifique, régime qui se laisse caractériser, entre autres traits, par une prééminence accordée sans partage à la monstration et à la toute-visibilité. Modalité exhibitionniste de l'image de cinéma, où toute action ne prend sens qu'à se dérouler littéralement *sous les yeux* du sujet spectatorial et où point, au travers de l'exhibé, « l'exhibition même »²³. De là, un recours systématique au fond neutre, destiné à assurer un fort contraste entre l'objet montré et son arrière-plan (plans 2 et 7 notamment) ; de là également, une composition du plan ordonnée à un puissant principe de frontalité, l'axe dramatique se trouvant comme rabattu sur l'axe optique (plan 5, plongée de la perle dans un récipient contenant du vinaigre) ; de là, encore, le recours appuyé au gros plan, voire même au très gros plan (plan 4, où se figure l'opération de polissage de la perle à l'aide d'une lime) ; de là, enfin, l'omniprésence, en amorce, de mains anonymes, qui manipulent avec soin tantôt l'huître perlière, tantôt la perle elle-même, mais toujours dans le but de rendre l'objet pleinement visible pour le sujet spectatorial (plan 3, où une main retourne le dos de la coquille pour révéler que cette dernière a fait l'objet d'un nettoyage et que n'y subsiste plus, précisément, que la perle).

Que faut-il voir dans cette curieuse séquence d'ouverture ? De prime abord, retenons qu'elle procède à un investissement citationnel dans un genre réputé mineur, prosaïque, en apparence situé à mille lieues de tout cinéma voulu « artistique » : un « mauvais genre », en somme, que prisait néanmoins certains surréalistes, Robert Desnos au tout premier rang :

²³ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977 (rééd. Christian Bourgeois Editeur, 1993), p. 116.

J'ai déjà signalé que là où la rêverie maigre de la majorité des metteurs en scène échoue, le film documentaire propose des mondes nouveaux et de modernes féeries. Intrinsèquement, en effet, des films comme La Fabrication des allumettes ou La Scierie mécanique possèdent un charme puissant. En nous donnant les Mouvements ralentis du professeur Bull (balle sortant du fusil, crevaisson de la bulle de savon) et les Mouvements accélérés, le Vieux-Colombier nous a peut-être révélé la plus belle forme de cinéma, alors que sans intentions vulgaires, sans recettes matérielles, il use du privilège d'accomplir des miracles. La germination des graines, la floraison des fleurs ne sont finalement pas [...] des spectacles inférieurs en magie aux faits et gestes des fakirs, aux actions du Christ²⁴.

Mais, par-delà l'hommage rendu au travers de la citation, sans doute convient-il d'identifier dans cette entrée en matière une première manigance, une torsion énonciative inaugurale, en laquelle le mode de fonctionnement imposé au film trouverait pour une part à se condenser. C'est qu'à s'ouvrir de la sorte, le film d'Henri d'Ursel (dé)but en tout état de cause sur une manière de faux départ. A son *incipit*, le film dispose en effet une sorte de trompe-l'œil générique destiné à prendre le sujet spectatoriel à rebrousse-poil, en lui faisant miroiter une perspective à laquelle le film n'aura cure de se conformer. Autant dire qu'avec ce faux départ, le principe se formulait déjà d'un autre grand coup de force énonciatif, bien plus célébré et bien plus radical celui-là : la greffe, à l'entame de *L'Âge d'or* (L. Buñuel, 1930), d'un énigmatique documentaire consacré à la vie des scorpions²⁵.

²⁴ Robert Desnos, *Journal littéraire*, 18 avril 1925. Texte repris in *Les Rayons et les ombres, Cinéma*, Paris, Gallimard, 1992, p. 67.

²⁵ Parmi d'autres commentateurs de Buñuel, Jean-André Fieschi a parfaitement donné la mesure des enjeux contenus dans l'entrée en matière de *L'Âge d'or*, en soulignant le fait que la greffe documentaire placée à l'ouverture du film a pour vertu de « déplace[r] le coup de rasoir » (celui du *Chien andalou*) et de mettre d'emblée le spectateur « en état d'alerte, de suspicion ». Voir « L'Œil tranché », *La Nouvelle Critique*, n° 57, octobre 1972, pp. 78-84 (texte repris depuis in Philippe Dubois et

Imitation du cinéma

Incapable, en raison du vertige qui le prend, de suivre la somnambule sur les toits de l'hôtel, Georges est contraint de rebrousser chemin et de réintégrer la chambre où il a laissé la « voleuse » après leur première nuit d'amour (étreintes suggestivement figurées par quelques plans sous-exposés, presque noirs, où se devinent à peine une main, un visage, un fragment de corps). De là, sur le rebord d'un pupitre, face à un miroir, il entreprend, sous le regard souriant de sa nouvelle maîtresse, la rédaction d'une lettre de rupture destinée à Lulu. Au centre de l'image, par là bien mis en évidence, un curieux objet se profile : une photographie encadrée de Lulu, qu'un gros plan ne tardera pas à détailler. Que le personnage féminin fasse l'objet d'une photographie exhibée comme telle dans le film, voilà qui, somme toute, se borne à redire, mais cette fois de façon explicite et littérale, son caractère figé, immobile, sage comme une image. Pourtant, à bien y regarder, cette photographie fait question sur plusieurs points.

Première singularité : celle de sa présence même. Que fait au juste cette photographie dans le lieu même où Georges vient de passer la nuit avec la « voleuse » ? Objet surgi *ex nihilo*, que rien n'annonçait, dont la présence nous est abruptement dévoilée ; véritable apparition, en ce sens, et d'autant plus étrange que cette photographie est *encadrée* (elle n'a rien d'un cliché « portatif », qui se laisserait aisément glisser dans la poche d'un portefeuille) et qu'on imagine mal Georges, homme de mouvement habitué à voyager sans bagages, s'embarrasser de pareil objet.

Deuxième singularité, sans doute plus marquante : celle de son motif. Ce n'est pas simplement Lulu qui trouve à se figurer au sein de cette photographie ; c'est Lulu assise sur un banc, dans son « jardin de convention », telle qu'elle nous est apparue récursivement

Edouard Arnouldy (sous la dir. de), *Un Chien andalou : lectures et relectures*, op. cit., pp. 181-185). Sur un mode plus sage, c'est sans doute un peu de cet état « d'alerte, de suspicion » qui est visé au seuil de *La Perle*.

depuis le début du film. Le moins que l'on puisse dire, c'est que cette image apparemment lisse et innocente vit dans une relation de temporalité énigmatique avec son référent. Tout se passe comme si cette image-là entendait déjouer rien de moins que le noème de la photographie, comme si elle aspirait à se libérer des contraintes du « ça-a-été » dont Roland Barthes a subtilement démonté les mécanismes, insistant à cet égard sur la « double position conjointe » du référent photographique : position à la fois « de réalité et de passé »²⁶. Une image fixe, donc, mais qui nourrit l'improbable prétention de se conjuguer *au présent*.

Troisième singularité de cette photographie – et c'est sur celle-là qu'il conviendra d'insister : sa troublante *instabilité*. Tout occupé qu'il est à la rédaction de sa missive, le personnage de Georges ne voit pas d'abord (ne veut pas voir ?) la photographie de Lulu, laquelle, pour le coup, reste immuable, telle qu'en elle-même. Mais, sitôt qu'il appose sa signature au bas de la lettre et qu'il plie le papier en deux, Georges croise, en un champ-contrechamp particulièrement intense, le regard de la photographie et s'aperçoit avec stupéfaction (et peut-être même une pointe de terreur) que cette dernière se met à *s'animer* (lasse, Lulu s'alanguit sur le banc et pose sa tête sur son épaule droite – exactement comme au cours de sa dernière apparition en récit). Métamorphoses et voracité de l'image photographique, qui déjà aspirait au présent et qui, pour ces quelques secondes, brigue au surplus le mouvement²⁷. Ce qui se trouve alors introduit dans la trame du récit, c'est une véritable *photographie électrique à distance*²⁸, au travers de laquelle se manifeste une nouvelle montée en ligne de l'opaque et du réflexif. Qui ne peut voir en effet que ce plan, très court, mais non moins riche d'enjeux, est conçu à l' « imitation du cinéma », c'est-à-dire qu'il

²⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 120.

²⁷ Ce phénomène a déjà été repéré par Patrick de Haas dans une brève mais instructive notice consacrée à Henri d'Ursel. Voir Guy Jungblut, Patrick Leboutte et Dominique Païni (sous la dir. de), *Une Encyclopédie des cinémas de Belgique*, Paris/Crisnée, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/Editions Yellow Now, 1990, p. 97. Entre autres choses, cette notice nous apprend qu'Henri d'Ursel aurait fait de la figuration dans *Les Mystères du Château du dé* de Man Ray.

²⁸ Allusion à un film trop peu connu de Georges Méliès (Star-Film, 1908), où le cinéaste-magicien invente un curieux dispositif permettant non seulement d'insuffler du mouvement à des images fixes, mais également de produire, sur grand écran, des portraits animés. Face à la photographie métamorphosée de *La Perle*, on peut également songer à un autre film de Méliès : *Les Affiches en goguette* (Star-Film, 1906).

mime avec force et concision le fonctionnement même de la machine cinématographique, elle qui n'existe justement qu'à produire une illusion de mouvement au départ d'images fixes ? Mais il y a plus, et cette fois encore relativement à la notion de Temps.

Si, dans sa version première et fixe, la photographie de Lulu fait déjà question s'agissant de sa temporalité, le problème se fait plus aigu encore dès lors que l'image s'investit de mouvement (et, partant, de durée). Image produite à « l'imitation du cinéma », certes, mais qui, dans le même mouvement, pointe les limitations de cette image, en jouant d'un effet qui lui est par définition inaccessible. De toute évidence, il s'agit d'une image mouvante, mais dont l'ambition consiste, en définitive, à capter une situation (Lulu sur son banc) qui lui est peu ou prou contemporaine : une image, par conséquent, qui se voudrait synchrone relativement à l'événement qu'elle a pour vocation d'enregistrer. On l'aura compris : ce qui point furtivement dans ces quelques secondes de *La Perle*, c'est le double problème de l'image en mouvement et de l'*effet de direct*. A l'instant même elle s'anime, la photographie de Lulu continue de résister obstinément à la Loi, pourtant consacrée et imprescriptible, du « ça-a-été » : mieux encore, cette image vive ne prend sens et relief qu'à instaurer le principe d'une vision qui n'a, tout bien considéré, que fort peu à voir avec celle que programme le cinéma : une vision simultanée et à distance : soit très exactement, et à la lettre, une *télévision*²⁹.

Temporalité équivoque de l'image, mais aussi bien, en aval, temporalité problématique du regard qui se porte à son endroit. Une image fixe s'anime, en complète simultanéité avec le regard qui se pose sur elle et qui semble, par là même, en ressusciter comme magiquement le référent ; une image qui, plus encore, retourne à qui l'avise son propre regard ; d'un mot, une

²⁹ Cette préoccupation affichée pour une vision synchrone et à distance était bien sûr déjà présente dans *La Photographie électrique à distance*, le film de Méliès plus haut évoqué – mais il est loisible d'en retrouver l'empreinte ailleurs, et notamment dans le cinéma des années vingt : c'est le cas par exemple chez Fritz Lang qui, dans *Metropolis* (1927), invente une sorte de « visiophone » avant la lettre ; c'est le cas également, mais plus ironiquement, chez un cinéaste honni des surréalistes, à savoir Marcel L'Herbier. Ainsi, on se souviendra qu'à la fin de *L'Inhumaine* (1924), le savant Einar Norsen (Jacque-Catelain) fait à la cantatrice Claire Lescot (Georgette Leblanc) la démonstration d'un appareil de son invention : il s'agit d'une machine autorisant la transmission en simultané d'images et de sons à travers le monde. Le mot « télévision » apparaît en toutes lettres sur l'un des cartons de dialogue.

image *qui nous regarde*, tel est aussi, mine de rien, le mystère auquel *La Perle* nous introduit³⁰.

Ombres grises

Remontons plus encore le cours du récit et faisons halte à présent sur les scènes qui préludent aux retrouvailles, à l'intérieur d'un hôtel anonyme et apparemment dépeuplé, de Georges avec sa « voleuse ». S'apercevant, dans le reflet d'un miroir, que le collier de perles fines a disparu de la table où il l'avait déposé en entrant, Georges quitte sa chambre et déambule dans les couloirs étrangement déserts de l'hôtel (« Personne dans les couloirs, aucune femme de chambre, aucun garçon d'ascenseur »³¹). Ce faisant, le personnage masculin peine initialement à percevoir l'activité frénétique qui se livre dans les recoins obscurs des lieux qu'il arpente : autour de lui, en effet, « s'agite un intense trafic de souris d'hôtel », « moulées dans le traditionnel maillot de soie grise »³². Présences furtives et d'abord peu individuées, réduites à l'état de simples silhouettes, cadrées de dos ou à trop grande distance, noyées dans l'obscurité ambiante ou figurées comme ombres glissant le long des murs.

Nul ne peut ignorer combien ces quelques images – et, un peu plus loin, la réapparition de la « voleuse » elle-même, « toute fine dans le collant qui épouse si étroitement sa personne »³³ - ont conditionné la postérité comme l'« image publique » du film d'Henri d'Ursel, auquel elles ont de tous temps fait escorte : partout et toujours invoquées, elles ont fini par s'imposer comme l'emblème unique du film, manière de cliché critique aussi paresseux que tenace, oblitérant toutes les autres et programmant par là même, sans le vouloir, une réception tronquée, ou à tout le moins approximative, du projet esthétique développé de

³⁰ Cette question épineuse a été abordée, dans le champ de l'histoire de l'art, par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

³¹ Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 23.

³² Georges Hugnet, *id.*

³³ Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 24.

concert par Georges Hugnet et Henri d'Ursel³⁴. Que d'aucuns aient voulu identifier là une allusion pour le moins transparente, et une référence tout aussi délibérée aux films de Louis Feuillade (tout particulièrement, *Les Vampires* [1915-16]), cela ne surprend guère quand on connaît l'admiration profonde que les surréalistes, en cela dignes héritiers d'Apollinaire, vouèrent au *serial* et au film à épisodes. Attrait bien documenté, qui est affaire, tout à la fois, d'inclination nostalgique³⁵, de prédilection esthétique³⁶ et de rêverie érotique (focalisée à l'endroit d'une certaine Jeanne Roques, mieux connue sous le pseudonyme de Musidora³⁷).

Rien n'interdit cependant de considérer que l'apparition des souris d'hôtel fait ici sens par elle-même, à l'aune du film seul, sans qu'il faille emprunter les détours d'une lecture directement, et peut-être trop hâtivement, intertextuelle. D'une part, l'intrusion de ces singuliers personnages dans l'espace du film peut s'envisager comme une nouvelle modalisation, en acte, du régime de l'opaque qui le travaille en sous-main. A l'occasion de ces quelques plans, l'opacité s'insinue de nouveau, mais sous une forme toute littérale, appliquée moins aux manigances figuratives que le film aime à déployer qu'aux corps qu'il abrite en son sein : corps enveloppés, corps camouflés, corps obombrés. De manière sans doute plus décisive, c'est un peu de la dynamique interne de *La Perle* qui semble devoir se dévoiler au travers de l'apparition-surprise des souris d'hôtel. Tout bien considéré, le

³⁴ Ainsi pouvait-on lire, dans le catalogue d'une récente et prestigieuse exposition, telle description de *La Perle* : « Ce film fait penser aux serials français des années 20, comme *Les Vampires* de Louis Feuillade, à base de vols, de poursuites et de meurtres, mais possède en plus une atmosphère onirique qui n'existait pas dans les originaux ». Voilà qui a de quoi laisser perplexe. Doit-on comprendre que *Fantômas* ou *Les Vampires* sont des œuvres complètement dépourvues de toute dimension onirique (cette dimension même que certains surréalistes goûtaient à sa juste valeur chez Feuillade) ? De même, où sont les « meurtres » dans *La Perle* ? Quant à placer *Les Vampires* à l'enseigne des « serials français des années 20 », cela revient à prendre de grandes libertés avec la stricte chronologie.

³⁵ Parmi bien d'autres, renvoyons ici aux textes, parfaitement révélateurs à cet égard, de Robert Desnos, *Les Rayons et les ombres*, *op. cit.*, pp. 44, 84, 178 et suivantes, 196. La nostalgie ici invoquée, très sensible et très récurrente chez Desnos, a trait à une période perçue comme révolue, au cours de laquelle le cinéma vivait comme à l'état sauvage, dépourvu de la moindre prétention à l'Art.

³⁶ A ce sujet, et pour invoquer un texte ne figurant pas parmi les « classiques » en la matière, voir la belle étude de Robin Walz, « Serial Killings : Fantômas, Feuillade and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism », *The Velvet Light Trap*, n° 37, 1996, pp. 51-57.

³⁷ Écoutons là encore Robert Desnos (*op. cit.*, p. 84) : « Musidora, que vous étiez belle dans *Les Vampires* ! Savez-vous que nous rêvions de vous et que, le soir venu, dans votre maillot noir, vous entriez sans frapper dans notre chambre, et qu'au réveil, le lendemain, nous cherchions la trace de la troublante souris d'hôtel qui nous avait visités ? ». Sur Musidora, personnalité aussi fascinante à la scène qu'à la ville, la meilleure référence reste Francis Lacassin, *Musidora, Anthologie du Cinéma*, n° 59, novembre 1970, pp. 443-504. Dans ce mince mais très précieux volume, Lacassin évoque notamment cette soirée du 21 juillet 1917, au cours de laquelle Breton lança aux pieds de l'actrice, justement au terme d'une représentation du *Maillot noir*, un bouquet de roses rouges.

« traditionnel maillot de soie grise » qui enveloppe ces jeunes femmes ne constitue jamais que le modèle étendu et achevé du bas de soie que la « voleuse » exhibait complaisamment au regard de Georges à l'occasion de sa deuxième visite à la bijouterie. Dans le vêtement endossé par les souris d'hôtel, une même logique, double et paradoxale, prévaut : faisant corps avec la première, la seconde peau opère dans le registre simultané du retrait et de l'offrande, du masquage et de l'exhibition ; corps occultés que celui de ces jeunes voleuses – mais corps, par là même, révélés au plus près de leurs plis comme de leurs courbes, exposés par cela même qui a pour vocation première de les dérober au regard.

C'est en ce point précis que se laisse appréhender ce qui apparaît à maints égards comme l'un des schèmes structurants du film. Complexe dans son principe, cette structure s'articule fondamentalement autour d'un réseau de relations rhétoriques différenciées et agencées en triangle. Du collier de perles au bas de soie, la relation fait fond sur une contiguïté, sur un déplacement et relève dès lors de la métonymie ; du bas de soie au maillot taillé dans la même étoffe, la relation est d'extension ou d'expansion, elle est par conséquent de l'ordre de la synecdoque (en l'occurrence généralisante) ; du maillot de soie grise à la perle, enfin, en vertu d'un retournement concerté œuvrant à un puissant effet de bouclage, la relation est de mise en regard et de substitution partielle (dans le scénario de Georges Hugnet, les souris d'hôtel sont explicitement décrites comme des « perles grises éparées d'un collier qui se défait »³⁸) ; ces filles-perles évoluent donc dans l'ordre de la métaphore. Sous des airs de ne pas y toucher, l'histoire contée dans *La Perle* peut ainsi être regardée comme le prétexte à une mise en jeu et à une exploration relativement systématique de trois figures rhétoriques cardinales, de celles qui font pour ainsi dire l'ordinaire de toute écriture poétique.

Et, quitte à jouer le jeu de l'intertextualité, autant ne pas s'en tenir à une lecture de surface. A y regarder de près, il semble en effet qu'à travers l'irruption en récit des souris

³⁸ Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 23.

d'hôtel, Henri d'Ursel ne se contente pas de donner dans la citation gratuite ou dans l'hommage obséquieux : il viserait plutôt à instaurer une *relation*, qui dépasse le registre limité de l'allusion et qui prenne par là valeur de pli réflexif. Tout se joue à cet égard en une brève et troublante scène, au cours de laquelle deux souris d'hôtel, assises dans une baignoire vide, retranchées derrière un ample rideau de douche transparent, décident, afin de se répartir leur butin, de s'en remettre au hasard induit par un coup de dés, « quand bien même lancé dans des circonstances éternelles »³⁹. Pointe réflexive singulièrement effilée, moment de condensation extrême : au registre de l'implicite, par la voie détournée du fétiche, ces plans nous donnent à penser Feuillade et Mallarmé *ensemble*, non pas plongés dans le même bain, mais du moins mis en présence dans la même baignoire. Entre le fourmillement et la raréfaction, entre l'immédiateté du choc visuel et le retrait exigé par la méditation poétique, entre le sens en crue et le sens en crise, voilà qui pourrait, sur le mode saisissant du raccourci, par la seule image et en dehors de toute rhétorique programmatique, faire office de définition pour la démarche surréaliste même, saisie, en la circonstance, au plus aigu de ses tiraillements.

Fonds National de la Recherche Scientifique
Université de Liège

³⁹ Stéphane Mallarmé, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Œuvres complètes*, T. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 369.

