





# MÉLUSINE



**CAHIERS DU CENTRE DE  
RECHERCHE SUR LE SURREALISME**

Publiés avec le concours du Centre National du Livre

**MÉLUSINE  
N° XXIV**

**LE CINÉMA DES SURREALISTES**

Études réunies par  
**Henri BÉHAR**

**L'AGE D'HOMME**

# MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche  
sur le Surréalisme

Directeur : Henri Béhar  
Directeur adjoint : Pascaline Mourier-Casile  
Secrétaire de rédaction : Michel Carassou

RÉDACTION : Centre de recherche sur le surréalisme  
13, rue Santeuil, 75231 PARIS CEDEX 05.

ADMINISTRATION : Éditions L'Age d'Homme  
5, rue Férou, 75006 Paris.

Pour des informations complémentaires, voir notre site internet :  
[http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech\\_sur/index.htm](http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/index.htm)

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire.

Les propos tenus dans cette revue  
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs

© 2003 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

# **LE CINÉMA DES SURREALISTES**



## L'INADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Henri BÉHAR

Le surréalisme a l'âge du cinéma, ai-je écrit jadis<sup>1</sup>. Je voulais dire par là que ses premiers animateurs sont nés avec le cinéma, qu'ils en avaient pris le goût à la mamelle. À peu près en même temps que se développait ce qui d'un divertissement et d'une boîte à rêves allait devenir l'usine aux images. Ils en usèrent et abusèrent, en véritables cinéphages. mais ils s'y frottèrent peu, vraisemblablement pour des raisons financières autant que morales ou esthétiques.

Or, sur le plan théorique, rien ne s'opposait, au contraire, à ce qu'ils projettent leurs images sur la toile. Dès 1925, le critique de cinéma Jean Goudal<sup>2</sup> y voyait un moyen d'expression surréaliste par excellence, permettant de produire sur le même plan le rêve et la réalité, le conscient et l'inconscient, ce qu'il nommait « une hallucination consciente ». En outre, et c'était à ses yeux une preuve de la supériorité du cinéma sur l'écriture, il fait fi de la logique courante, permettant à quiconque de voir, ce qui s'appelle voir, une église au fond d'un lac !

Pas du tout, nous explique Michel Beaujour, ce n'est là qu'une illusion mentale, car pour obtenir ces effets, il faut en passer par la technique, par la raison : « Le cinéma, par essence, n'est pas un art de spontanéité et d'improvisation. Au contraire de l'homme à plume et de l'homme à pinceau, qui peuvent tirer immédiatement leurs images du réservoir de l'imaginaire, l'homme à caméra est condamné à ne pouvoir se passer du monde sensible, médiatisé par une machine et par une organisation sociale assez complexe<sup>3</sup>. »

Qui ne voit le paralogisme auquel se prête notre bon ami ? Est-il certain que le poète pour se faire lire, le peintre pour faire regarder ses tableaux, ne soient pas obligés, eux aussi, de passer par la machine et par une certaine médiatisation sociale, certes moins pesante que pour le film, mais non moins prégnante ?

---

1. Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme*, Le Livre de poche, 1984, p. 447.

2. Jean Goudal, « Surréalisme et cinéma », *La Revue hebdomadaire*, février 1925, cité par O. et A. Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976, p. 305 sq.

3. Michel Beaujour, « Surréalisme ou cinéma ? », *Études cinématographiques*, n° 38-39, 1<sup>er</sup> trimestre 1965, p. 60.

Mécontent de ces obstacles, Marc Bertrand nous assure, par la suite<sup>4</sup>, que le surréalisme aurait dû s'appuyer sur le cinéma pour se faire entendre, comme le romantisme s'est servi de la peinture, le symbolisme de la musique. D'une part, comme l'image surréaliste, l'image cinématographique constitue une réalité propre, provenant de la dictée de l'inconscient, et son déroulement dans le temps est analogue au déploiement du rêve. Elle est une permanente métaphore, chantant la merveille de la coïncidence, du hasard, de la rencontre. D'autre part, elle comporte ses limites intrinsèques, et ne saurait « traduire », encore moins illustrer l'image poétique, surtout celle qui procède d'un jeu verbal, d'un calembour. Ainsi aucun film n'a pu montrer « la rosée à tête de chatte », ni, plus banalement, « le lait noir », car le spectateur n'y verrait que de l'encre. Mais, hors de ces limites, laisse-t-il entendre, tous les espoirs étaient permis.

Au bilan, André Breton se disait volé « comme dans un bois ». Et dans un texte demeuré inédit il déclarait en 1951 : « Je tiens encore, à ce jour, *Un chien andalou* et *L'Âge d'or* pour les deux seuls films intégralement surréalistes<sup>5</sup> ». Comment expliquer cette restriction ? De même que pour le théâtre, peut-être n'avait-il pas vu ce que le langage cinématographique pouvait apporter à la connaissance de l'esprit humain et à l'exploration du surréel ?

Au demeurant, tous les surréalistes ne partageaient pas ce jugement. Proclamant « le cinéma est d'essence surréaliste<sup>6</sup> », Ado Kyrou allait jusqu'à considérer que tout film contenait en puissance une once de surréalisme (sauf ceux de Cocteau). À l'instar de Man Ray, il suffirait, pour s'en convaincre, de fermer un œil, de regarder une séquence à travers ses mains formant un cadre...

Plus sérieusement, les historiens du cinéma, dénombrent une dizaine de films relevant, d'une manière ou d'une autre, du surréalisme, sans parler des scénarios non tournés ou détournés<sup>7</sup>. Ce sont, dans l'ordre chronologique :

1. *Retour à la raison*, de Man Ray, 1923
2. *Entracte*, de René Clair sur un scénario de Francis Picabia, 1924
3. *Emak Bakia*, de Man Ray, 1927

---

4. Marc Bertrand : « Image cinématographique et image surréaliste », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 30-31, 1980, p. 41-47.

5. André Breton, *Œuvre complètes*, Gallimard, Pléiade, t. III, p. 1125.

6. Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Le Terrain vague, 1963, p. 9.

7. Sur ce point particulier, voir : Carole Aurouet, *Les Scénarios détournés de Jacques Prévert*, Dreamland éditeur, 2003, 256 p.

4. *L'Étoile de mer*, de Man Ray d'après un poème de Robert Desnos, 1928
5. *La Coquille et le clergyman*, de Germaine Dulac d'après Artaud, 1928
6. *La Perle*, d'Henri d'Arche, scénario de Georges Hugnet, 1928
7. *Le Mystère du château de dé*, de Man Ray et Duchamp, 1929
8. *Un chien andalou*, de Buñuel et Dali, 1929
9. *L'Âge d'or*, de Buñuel et Dali, 1930
10. *L'Invention du monde*, de Michel Zimbacca et Jean-Louis Bédouin, commentaire de Benjamin Péret, 1951.

Je ne me retiens pas d'ajouter ce dernier film, généralement ignoré des cinéphiles, non pour compléter la dizaine ni en raison de ses qualités cinématographiques, mais pour son inspiration lyrique à partir des objets conservés dans les musées d'Europe et d'Amérique, constituant ce qu'il est convenu désormais d'appeler les arts premiers<sup>8</sup>.

Cette liste récapitulative est évidemment contestable : on ne saurait justifier l'annexion au surréalisme de certains films exemplairement dada tels qu'*Entracte* de Picabia, dont le réalisateur, René Clair, s'est entièrement mis au service du peintre, ou encore *Retour à la raison* et *Emak Bakia*, de Man Ray, que l'on peut tenir pour des équivalents cinétiques des célèbres rayogrammes. Et, même en faisant abstraction de la querelle qui opposa, a posteriori, Artaud et la réalisatrice Germaine Dulac, il est non moins difficile de compter cette réalisatrice de la première avant-garde au nombre des cinéastes surréalistes !

Dans ces conditions, l'énumération est singulièrement restreinte. Mais le nombre ne fait rien à l'affaire, et c'est, bien évidemment, l'exemplarité qui compte, toute la charge en puissance.

À ce bref décompte il faut ajouter les films appréciés par les surréalistes, représentatifs de leur goût pour le cinéma à l'état naissant : les serials (*Fantômas*, *Les Vampires* de Feuillade, *Les Mystères de New York* de Gasnier, *L'Étreinte de la pieuvre* dont il est fait état dans *Nadja*) ; les films expressionnistes allemands (*Nosferatu le vampire* de Murnau, ressorti en 1928, *Loulou* de Pabst) ; les grands films soviétiques (*Le Cuirassé Potemkine* d'Eseinstein, *La Mère* de Poudovkine) ; et surtout les grands comiques de Charlot, Buster Keaton, les Marx Brothers.

Il semble bien que dès qu'il s'est rendu parlant, le cinéma a perdu de son charme à leurs yeux. On les voit défendre *Peter Ibbetson*, qui ne vaut pas *Juliette ou la clé des songes* de Marcel Carné (sur un scénario de Georges Neveux), et même *Les Abysses*, pour la simple raison que ce film est fondé

---

8. Voir : Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, Corti, 1992, t. VI, p. 283-292.

sur le procès des sœurs Papin, qui les avait particulièrement émus jadis, par leur révolte.

Mais le cinéma ne s'est pas arrêté là, comme l'ont bien compris les jeunes surréalistes qui animèrent les revues *L'Âge du cinéma* puis *Positif* pour exprimer leur point de vue critique sur la production contemporaine et surtout défendre l'essentiel à leurs yeux, un cinéma d'invention, non commercial.

Ajoutons que la diffusion du film s'est démultipliée : à la télévision s'ajoutent les vidé-cassettes et les DVD, ce qui permet à quiconque de juger par soi-même ces films mythiques, qu'autrefois on ne pouvait voir que lors d'une programmation erratique à la Cinémathèque française. S'il n'y a plus d'effet de surprise, tant on connaît certaines séquences par les anthologies, l'enchantement demeure, le plus souvent, mais aussi l'ennui, parfois, devant de si laborieuses architectures !

Si la reconnaissance des doctes est contestable, on peut y joindre maintenant celle d'un large public. Mais devra-t-on s'en contenter, dès lors que Breton déclarait « l'approbation du public est à fuir par-dessus tout » ?

Comme pour tout ce qui relève du surréalisme, l'aporie saute aux yeux. Le cinéma des surréalistes est celui qu'ils ont eux-mêmes (ou leurs amis) mis en scène. La définition est un peu courte ! Mais qui osera définir une esthétique surréaliste en dehors du surréalisme lui-même ? On en voit immédiatement l'impossibilité. Inversement, aucun discours théorique n'est tenable si l'on y mêle le sentiment, l'amitié ou la terreur.

Force était donc de reprendre la question par le début, et de s'en rapporter à des œuvres précises. Certes, le titre de ce dossier, « le cinéma des surréalistes », était déjà celui d'un numéro spécial des *Cahiers de la cinémathèque* en 1980. Outre que bien des études et des documents sont venus au jour depuis, il nous a paru nécessaire d'examiner, une génération après et sur nouveaux frais, ce qu'il en était.

Il était indispensable de faire le noir, phénomène préalable à toute représentation cinématographique, pour montrer sa parenté avec la peinture, et dégager ce qui, dans le surréalisme, viendra s'inscrire en termes de lumière et de mouvement (Nicolas Surlapierre).

Viennent alors des études éclairant l'attraction passionnelle des surréalistes pour le 7<sup>e</sup> art, sous la forme de poèmes (*Charlot* de Philippe Soupault, *Fantômas*), de scénarios non tournés (Artaud, Desnos), de réalisations proprement cinématographiques (*La Perle* d'Ursel, *Babaouo* de Dali, les essais de Magritte), l'accueil de Buster Keaton par les surréalistes espagnols, et le visage réel de ce passionné que fut Ado Kyrou.

Une minorité d'études s'interrogent sur la forme et le contenu surréalistes de certains films conçus hors du groupe (*La Chute de la maison Usher* de Jean Epstein, *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau, *La Règle du jeu* de Jean Renoir). Il va de soi que leurs auteurs, assumant l'entière responsabilité de leurs propos, ne sauraient engager la revue, laquelle ne pouvait faire mieux que prêter attention à leur argumentation rigoureuse.

D'autres, non moins personnelles, nous assurent qu'on trouvera aujourd'hui plus de surréalisme chez David Lynch (Stefano Montes), Eduardo Ruiz (Licia Taverna), Fellini (Maurice Mourier) et tant d'autres recensés par Freddy Buache, que dans la liste étroite énoncée ci-dessus.

Sur un plan général, des analyses portant sur les héroïnes du répertoire surréaliste (Martine Antle), le fond anarchiste de leur cinéma, les points communs entre durée filmique et durée surréaliste (Georges Sebbag) nous ont semblé apporter du neuf dans ce domaine.

Pour finir, un texte inédit d'Henry Miller, présenté et mis en contexte par Branko Aleksić montre combien l'auteur de *Jours tranquilles à Clichy* était proche du mouvement, y compris sous les auspices du cinéma.

Inadaptation du cinéma aux données fondamentales du surréalisme ? Pas si sûr, dira-t-on au terme de ce parcours toujours risqué, tendu vers la plus grande précision.

UNIVERSITÉ PARIS III  
SORBONNE NOUVELLE



## « L'OMBRE OÙ LES REGARDS SE NOUENT » : LES BLASONS NOIRS D'UNE PROJECTION

Nicolas SURLAPIERRE

Une relation triangulaire, qui dessine une véritable carte et qui existe au-delà d'une certaine littéralité entre le cinéma, le surréalisme et la couleur noire, décrit une sorte de croisière dans les salles rituellement obscures :

*Nous ne voyions, écrit Breton, alors dans le cinéma, quel qu'il fût, que substance lyrique exigeant d'être brassée en masse et au hasard. Je crois que ce que nous mettions le plus haut en lui, au point de nous désintéresser de tout le reste, c'était son pouvoir de dépaysement<sup>1</sup>.*

De même que le rapport du surréalisme au cinéma n'est pas littéral et pas seulement littéraire, le noir se décline dans son support cinématographique en fonction d'infinies variations. Parmi les déclinaisons de la non couleur noire, trois types de noir nous sont apparus signifiants dans leur rapport au surréalisme afin d'articuler une réflexion autour de ce qui, dans les rituels cinématographiques et surréalistes, transformait un sujet a priori subsidiaire en un angle d'interprétation essentiel. Ce rapprochement ne demandait pas simplement une analyse des films à proprement parler surréalistes, qui sont finalement peu nombreux, mais de s'interroger sur ce qui, génériquement, dans le cinéma pouvait ramener au surréalisme et à sa plastique. La capacité du cinéma à s'inscrire dans une pratique du surréalisme correspondant à son instinct grégaire permettait non une analyse filmique, mais un renvoi sur une manière d'interpréter la perception. Tout en esquissant une théorie de la succession, le noir nous aide à révéler dans le cinéma une *ekphrasis* (ou un musée imaginaire) surréaliste. Aux emprunts au cinéma et à leur redistribution en images répondaient certains principes chorégraphiques renvoyant aux rituels. « L'image mouvement » et « l'image temps<sup>2</sup> », concepts cinématographi-

---

1. André Breton, *La Clé des champs*, Pauvert, 1967, p. 292.

2. Allusion aux ouvrages de Gilles Deleuze, particulièrement à *L'Image mouvement*, (vol. I) Minuit, 1983. Sur le montage voir p. 72 et p. 73.

ques, devaient pouvoir s'adapter à la peinture en l'occurrence surréaliste. Inversement, les nouveaux espaces de la peinture qui s'étaient affranchis des principes de perspectives géométriques ou atmosphériques nets, les théories sur le dynamisme resservaient, d'une manière parfois maladroite, à l'analyse des films même si un vocabulaire spécifique au cinéma s'était affirmé rapidement.

Les films des surréalistes, autrement dit, justifiaient certaines des images présentes dans les œuvres et de nombreux tâtonnements, si bien que le fait d'aller voir un film pouvait apparaître à bien des égards comme un moyen d'approche et de circonspection des images, plus qu'un stimulant poétique : le cinéma pour les surréalistes aura été une méthode d'analyse et un champ expérimental. Le noir, aboutissant à une étude particulière, permet une disposition de l'image et du spectateur. Dans la projection et son analyse, il s'est joué une véritable réécriture de l'histoire et particulièrement de l'histoire des arts, dans la mesure où il fallait analyser ensemble et le sujet et les effets de sa réception. Dans son essai *De la cinéplastiqué*<sup>3</sup>, Élie Faure notait que cette « architecture dramatique collective » provoquait le fait de voir en même temps :

*Le cinéma est plastique d'abord : il représente, en quelque sorte, une architecture en mouvement qui doit être en accord constant, en équilibre dynamique poursuivi avec le milieu et les paysages où elle s'élève et elle s'écroule<sup>4</sup>.*

Ces images inédites demandaient des moyens inconnus pour les comprendre et les analyser comme la psychanalyse ou l'ethnologie qui palliaient la critique attachée à de vieux modes de lecture, relativement inadaptés. L'essai d'Élie Faure aura été un des rares à établir une relation entre le cinéma et la peinture et non à les opposer. Intuitivement, il avait perçu que le cinéma des origines n'était ni matériellement ni par analogie un équivalent de situation de la peinture de la Renaissance et, qu'au-delà de l'héroïsme des moyens et des contraintes techniques, il permettait une transposition, une remontée dans le « temps des fantômes<sup>5</sup> ». Lorsqu'il évoque le cinéma des Américains, il emploie significativement le terme de primitifs<sup>6</sup> qu'il utilise en historien de l'art :

---

3. Article publié en 1920 dans *La Grande Revue*, augmenté en 1922 lors de la reprise en volume pour *L'Arbre d'Eden*, Crès, 1922.

4. Élie Faure, *De la cinéplastiqué*, Séguier, 1995, p. 20.

5. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, 2002. Se reporter particulièrement à la partie « Plasticité du devenir et fractures dans l'histoire », p. 155 et suivantes.

6. *Ibid.*, p. 28 : « Car les Américains sont des primitifs et en même temps des barbares, ce qui fait la force et la vie qu'ils infusent au cinéma. »

*Il suffirait, conclut-il, que les Italiens renaquissent tout à fait à la grande vie conquérante et perdissent la mémoire de leurs œuvres classiques, pour trouver dans leur génie de l'attitude et du décor (...)*<sup>7</sup>.

La nouveauté des images pouvait renvoyer certainement à l'idée de l'entrée de la peinture dans la modernité, entrée historique et brinquebalante qui se mêlait d'une manière assez complexe à la Renaissance italienne. Il s'agissait donc bien d'un feuilletage temporel que le cinéma permettait. Il existait dans le noir une véritable méthode de recherche et de révélation car les surréalistes, assez divisés, il est vrai, sur la définition même d'un cinéma, regardaient aussi du côté de l'entrée de la peinture dans l'ère de la reproduction des images et des discours, et associaient surtout les gloses plus ou moins maladroitement des contemporains des peintres de la Renaissance avec la maladresse actuelle et factuelle, et pourtant sublime, du cinéma. Ainsi il préexistait des moyens cinématographiques (antérieurs à son invention) pour incorporer et incarner la peinture<sup>8</sup>. La peinture moins que le discours relevait de certains principes de mise en scène, autrement dit en mouvement, qui la plaçait sur un pied d'égalité avec le cinéma.

Le cinéma était donc, reprenant le processus méthodologique de Warburg<sup>9</sup>, une mise en scène (mais cela était évident) en mouvement des objets de l'art : les projections de sujets si divers éclairaient d'un sens nouveau les œuvres du passé et celles que les surréalistes élaboraient. Si bien que le cinéma était matériellement, donc forcément, d'avant-garde, même si les films pouvaient être extrêmement conventionnels et remettaient en doute et en cause les principes traditionnels de conservation de l'image, désormais vulnérables.

Germaine Dulac, dans ses *Écrits sur le cinéma*<sup>10</sup>, a interrogé son lien avec l'avant-garde en posant la question de l'émancipation du cinéma par rapport au théâtre, qu'elle juge perceptible dans le muet. Le cinéma n'avait pas besoin de s'assujettir à la logique d'une action ou d'une histoire ; mis en place et en espace, il invitait à créer des situations face à l'image ou à son apparition. Il n'était évidemment pas un modèle stable, moins

---

7. *Ibid.*, p. 30.

8. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, (T. I), « Les formes », Editions Universitaires, 1963, p. 234.

9. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, 1998. L'auteur retrace le trajet de Warburg de l'observation des Indiens d'Amérique à l'analyse de la Renaissance florentine. C'est exactement le même trajet méthodologique qu'effectuent les surréalistes à partir des documentaires lorsqu'ils expriment « une profonde impression de picturalité », p. 195.

10. Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Expérimental, 1994, pp. 182-190.

« exposante fixe » que la photographie, plutôt exposante fixe. Peu de lieux, comme la salle sombre, pouvaient orchestrer et correspondre aussi bien au surréalisme et coordonner ensemble le désir et sa projection. La lecture du cinéma des surréalistes a permis véritablement de renouveler les marges interprétatives des objets de l'art, selon la définition de Breton, d'une manière parfois inconsciente par des filiations assez complexes, rarement directes. Ce non-assujettissement au descriptif, au mode narratif qui était aussi le principal mode de reproduction de l'histoire de l'art se mettait en place en effectuant une véritable interrogation sur le mouvement et la durée, désormais intégrée au discours historique et aux approches de la perception<sup>11</sup>, « art phénoménologique par excellence<sup>12</sup> ».

## LE NOIR SÉMANTIQUE : UNE MÉTHODE

Dans *Le Surréalisme au cinéma*, Ado Kyrou avait compris, par le titre même, que le surréalisme pouvait advenir au cours d'une projection. Il a réservé une partie importante à l'analyse des rapports entre surréalisme et expressionnisme qui, en partie issu du symbolisme, n'a pas ses langueurs, au contraire, puisqu'il repose sur la « puissance du choc ». Cette importance de l'expressionnisme venait de sa proximité avec l'art et du fait qu'il s'appuyait sur la citation :

*À la vérité, comme l'a bien montré Lotte Eisner, l'expressionnisme est plus qu'une école, c'est une manière d'interpréter la perception. Le point de départ de l'expressionnisme est l'affirmation que le monde que nous voyons n'est lui-même qu'une perception déformée et que toute crise, toute passion, toute descente en nous-mêmes nous font découvrir une perception neuve qui est peut-être plus vraie que la perception habituelle, en tout cas qui nous définit en cet instant<sup>13</sup>.*

Le choc avait légitimement servi de révélateur.

*L'expressionnisme cinématographique, assez différent de l'expressionnisme littéraire et théâtral a plusieurs points communs avec le surréalisme : volonté forcée de rejeter le manifeste pour s'occuper du contenu latent des décors et des événements, attrait de l'insolite, toute-puissance du rêve, magnétisme des objets les plus communs, recherches des forces inconnues de l'homme, automatisme de*

---

11. Nous faisons allusion à la conférence de Merleau-Ponty sur « Le cinéma et la nouvelle psychologie ».

12. Christian Metz, *Écrits sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968, t. I, p. 50.

13. Maurice Bardèche, Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Le livre de Poche, 1964, t. I, p. 248.

*la pensée qui dans des cas de tension révèle le vrai visage de la vie*<sup>14</sup>.

L'engouement des surréalistes pour le cinéma expressionniste se faisait sur le dos des antinomies d'identités nationales marquées, la France et l'Allemagne, alors que les théories du regard surréaliste sur le cinéma s'appuyaient sur une désinvolture de façade vis-à-vis des écoles, des acteurs, des intrigues et des nationalités : le cinéma n'échappait pas au poids des écoles. Les surréalistes voyaient aussi, dans l'expressionnisme au cinéma, un des heureux avatars du romantisme allemand qui avait réussi à rendre perceptible de « nouveaux fantômes mentaux »<sup>15</sup>, un romantisme qui n'était pas simplement exalté par une conception nouvelle de la nature, mais plus spécialement par le lyrisme de l'imaginaire des inventions scientifiques, moins des prodiges de la nature que ceux de la science, empruntant cependant au processus organique (les arbres, les paysages) certaines images<sup>16</sup>. Les témoignages de Breton, Soupault, Aragon se laissant prendre à l'improviste par la beauté, l'étrangeté des images ou des situations qu'ils saisissaient partiellement, échappant au descriptif et à la logique, correspondaient, en réalité, à la recherche de nouveaux principes générant quasiment d'eux-mêmes des images. Était-ce un mythe de la contemplation collective du hasard ou simplement un mode de vision particulier à une époque où les spectateurs entraient et sortaient, fumaient et transformaient la séance en simple passage ?

Antonin Artaud reconnaît la force du cinéma allemand, qui n'est pas liée au sujet mais à la puissance commerciale et à une réflexion en amont sur le scénario pour toucher le spectateur<sup>17</sup>. Le cinéma allemand se singularise des autres autour du traitement de la lumière :

*En Allemagne, il y a tout un groupe d'opérateurs qui sont sans égal pour les éclairages. Ils recherchent l'effet logique de la lumière et ils essaient de créer une espèce d'ambiance psychologique lumineuse en rapport avec l'état d'esprit de la scène*<sup>18</sup>.

De plus, au niveau de l'histoire du mouvement (l'expressionnisme) et du média (le cinéma), le film cultivait sa propre temporalité qui ne corres-

---

14. Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma* (1963), Ramsay, 1985, p. 73.

15. Michel Carrouges, « Romantisme allemand et surréalisme », *Le Romantisme allemand*, (1949), Arles, *Les Cahiers du sud*, 1983 (fac-similé), p. 370.

16. Henri Lichtenberger, « Qu'est-ce que le romantisme ? », *Le Romantisme allemand, op. cit.*, p. 342 et p. 346.

17. Antonin Artaud, « Antonin Artaud nous parle du cinéma allemand », *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1961, t. III, p. 113.

18. *Ibid.*, p. 114.

pondait pas à celle de l'Histoire. Symboliquement, le cinéma restait fidèle à l'articulation du mouvement et comme de plus en plus d'attitudes suggéraient des formes, celles-ci servaient à entrer dans leur discours : il était assez clair que le cinéma aidait à les décrypter. Il n'échappait pas à la tradition philosophique allemande mais se refusait à la logique de l'histoire. L'expressionnisme après la guerre se prêtait d'autant mieux aux spectres qu'il renaissait de la guerre au cinéma, qu'il ressuscitait, alors qu'au niveau plastique, il cherchait dans la politique d'autres voies pour se régénérer. Guy Scarpetta, à propos du cinéma expressionniste, rappelle que ce sont les fils qui engendrent les pères. L'ordre de l'Histoire, intime et psychique, est donc bouleversé. Il n'est pas étonnant que les mythes de la naissance ou plus exactement de la renaissance (dans le sens re-création) tel celui du surhomme (et ce sujet comprend aussi King Kong) aient assuré une telle place à des personnages représentant du désordre scientifique, docteurs procréant de nouveaux modèles.

La plasticité du cinéma expressionniste constitue l'autre point important. Les procédés du cinéma sont, contrairement à l'analyse habituelle, considérablement dépourvus de liens, non avec les moyens traditionnels de l'art, mais avec les moyens de reproduction (par le discours) de l'œuvre d'art, de sorte qu'une filiation à rebours (pour des raisons warburiennes) s'installe entre le cinéma fils et père de la photographie et de la gravure. Cette proximité n'a pas échappé à Jean-Michel Palmier qui, dans « l'écran comme gravure<sup>19</sup> », restitue les liens entre les modes habituels et anciens de reproduction et l'extrême modernité de la projection. Dans cette phase du cinéma expressionniste le contenu compterait peu puisque l'accent serait mis sur les dispositifs formels et littéraires (le romantisme et le fantastique).

Répondant d'une manière assez complexe à « L'ombre où les regards se nouent » de Jacques Brunius, l'article de Pierre Mabille, « La conscience lumineuse<sup>20</sup> », se complète et se précise inconsciemment comme une formidable compréhension du noir au cinéma, saisissant les liens qui existent entre la lumière artificielle et le rêve. Par déplacement, il n'est jamais directement mentionné un quelconque rapport cinématographique : cette interpénétration est éveillée par la peinture, par l'attention portée aux toiles de Paolo Uccello, suscitant un éclairage onirique et sécrétant un

---

19. Jean-Michel Palmier : « L'écran expressionniste devient donc une gravure et l'on retrouve dans l'iconographie la même abstraction et le même onirisme. D'où le goût pour les miroirs, les reflets, les déformations », *L'Expressionnisme et les arts*, Payot, 1980, t. II, p. 255.

20. Pierre Mabille, « La conscience lumineuse », *Minotaure* n° 10, *op. cit.*, p. 24.

noir, celui des « ténèbres surchargées de lumière<sup>21</sup> ». La nouveauté de Caligari s'expliquait moins parce qu'il était un film d'auteur qu'un film d'artiste, puisque Robert Wiene avait donné le premier rôle au décor, *ekphrasis* cinématographique. L'importance du maquillage, les gestes emphatiques, les jeux d'ombre et de lumière, l'absence de perspectives sont des éléments d'un jeu essentiellement pictural, application des mots de Wiene « les films doivent devenir des dessins vivants ». Tandis que pour Fritz Lang, ce n'est plus le dessin mais le volume qui est important : il conçoit son film comme une architecture qui permet de mettre en présence des formes et des forces (y compris occultes).

Le cinéma allemand expressionniste ne se départit pratiquement jamais d'un certain hiératisme, tant le tissage entre le décor, les personnages et l'architecture est serré : a contrario du mouvement, « les déformations du décor prennent alors un sens et tout s'inscrit dans une logique particulière et rigide<sup>22</sup> ». Si bien que la série des portes qui claquent comme dans le château hanté de Nosferatu devient une sorte de péripétie ou d'action architecturale et cinématographique indépendante des acteurs, de même que les mouvements de foule que Lotte Eisner nomme « les figurants architecturés ». Les films mettaient le spectateur en position de voyance et de voyant. C'est pourquoi, à rebours du symbolisme, ce type de cinéma, à l'instar de la peinture expressionniste, célébrait la mort et essayait de comprendre dans le cinéma les principes mêmes de la vision et de la projeter en péripéties architecturales, scientifiques et mentales.

La figure du vampire, sans déclinier toutes les qualités de cet animal étrange, était fondamentalement liée à l'encre et à la peinture. Sa première qualité était peut-être sa capacité à voir la nuit, à être, comme les surréalistes, noctambule. La vampirisation du mouvement surréaliste (Guimard comme Brauner) s'expliquait par l'impression forte produite par Nosferatu le vampire qui renforçait le détour et le recours à un bestiaire, à l'aise dans « les salles obscures qui ne restent pas indifférentes devant l'animalité : elles sont, elles aussi, de la nuit.<sup>23</sup> »

---

21. *Ibid.*, p. 25.

22. Maurice Bardèche, Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, *op. cit.*, p. 247.

23. Gérard Fabre, « Entre chien et loup », *Regards sur Minotaure*, Genève, Skira, 1990, p. 177.

## DANS L'OMBRE : UNE POSTURE PLASTIQUE ET PSYCHANALYTIQUE

« Dans l'ombre où les regards se nouent<sup>24</sup> » est un des rares articles de *Minotaure* s'affichant délibérément comme une analyse du cinéma. D'entrée de jeu, en évoquant les expériences de Canterel, Jacques Brunius inscrit la projection cinématographique dans sa relation et sa proximité avec les séances d'hypnose, en décrivant la position d'un spectateur patient. Il analyse d'ailleurs des expériences renvoyant à une archéologie du cinéma des origines, qu'il fragmente en cinq stations qui elles-mêmes semblent constituer les sujets d'un scénario manifeste à la Artaud<sup>25</sup>. Brunius relève le rapport nouveau au temps qui se joue, à la fois, sur le principe de déroulement et sur l'orchestration d'une attente ou d'une passivité du corps, mais non des yeux et, encore moins, de la mémoire.

Le déroulement du temps, son spectacle, pour paraphraser Élie Faure, devient de plus en plus nécessaire pour comprendre les représentations ; le surréalisme avait inscrit à la suite de Dada, le rôle du cérémoniel. L'œuvre plastique n'échappait pas à la durée<sup>26</sup>. Dans son approche, Brunius s'inscrit plutôt du côté des anti-histoires du cinéma, dans la mesure où il refuse une certaine présentation logique, même s'il cherche dans les racines du sujet. À l'opposé des discours sur le cinéma dans les années trente<sup>27</sup> et de ses récupérations didactiques, politiques, nous percevons l'écart avec les écrits ou les prises de position d'un Benjamin Fondane<sup>28</sup> ou celles d'un Élie Faure. Le cinéma est devenu un moyen clé de la politique culturelle du Front Populaire, *La Nuit est à nous* ou *Le Temps des cerises* parlent d'eux-mêmes. Or, sa politisation (son instrumentalisation), particulièrement intense au moment de la guerre d'Espagne, n'avait pas plus de chance de séduire Breton que celle des écrivains et des poètes. De plus, elle se faisait au profit d'une identité nationale, fière du combat que les puissances économiques et industrielles se livraient aussi sur l'écran, et d'une volonté pour la France de revendiquer un cinéma national affranchi de Berlin et de l'URSS comme de la perfection plasti-

---

24. Jacques-B. Brunius « Dans l'ombre où les regards se nouent », *Minotaure* n° 11, *op. cit.*, pp. 38-42.

25. Comme par exemple son scénario *Les Dix huit secondes*.

26. Élie Faure, *De la cinéplastique*, *op. cit.*, p. 35 et suivantes.

27. Pascal Ory, *La Belle Illusion – Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Plon, 1994, pp. 417-469. Se reporter plus précisément aux pages 444-446.

28. Benjamin Fondane, *Écrits pour le cinéma – Le muet et le parlant* (1936), Plasma, 1996, p. 80.

que du cinéma américain<sup>29</sup>. Le cinéma des surréalistes ne s'inscrivait pas véritablement dans une optique démocratique : aux sujets éducatifs et édifiants, ils préféraient une poétique de la ville, un anti-réalisme forcené en se délectant de tous les phénomènes paranormaux, « kermesses funèbres », bal de monstres... toutes les formes d'étrangeté et de cinéma étranger, l'anti-didactisme des cortèges et défilés plus grotesques les uns que les autres, prenant à rebrousse poil les parades de la réaction et les éloges de l'homme nouveau. Aussi insistaient-ils moins sur les scénarios que sur les ambiances, les qualités plastiques et leur interaction avec la peinture.

*Il est temps de ne plus considérer seulement dans le cinéma, le poétique passe-temps, l'insolite manière de perdre son temps qu'il fut, pour l'envisager avec certitude sous son aspect actuel. Il n'avait dû son charme qu'à l'oubli, à l'ignorance de sa force où longtemps ses maîtres furent abusés et si plus qu'un autre spectacle, il reflète aujourd'hui ce qui nous élève contre le monde où nous vivons (...)*<sup>30</sup>.

L'article de Brunius a pu paraître relativement isolé lors de sa parution dans le n° 11 de *Minotaure* au printemps 1938, mais ce numéro qui possède une véritable cohérence, une « architecture temporelle » se prolonge en amont et en aval par une réflexion symétrique sur le reflet et sur l'ombre. L'article, outre les expériences parfois dangereuses du physicien belge Joseph Plateau, au nom cinématographiquement prédestiné, est illustré par « les merveilleux enfantillages de nos rêves, les homoncules de la Fiancée de Frankenstein ». Petites poupées acteurs et actrices en pourpoint, prisonniers dans des boccas pour les fœtus ou encore un scaphandrier en proie aux tentacules d'une pieuvre sont les acteurs d'un cinéma qui rappelle tous les dangers de visionnaires scientifiques, préférables à ceux de la politique, dessinant une filiation entre Frankenstein, Prométhée et Faust, auxquels se confrontent les animaux androïdes, cochons couverts de fourrure, King Kong, tantôt plus grand que les buildings, tantôt pendu à leur cou, chat étrange sortie d'un tableau d'Arcimboldo.

Symboliquement le numéro s'ouvre sur le court texte de Pierre Mabille « Dessins inédits de Seurat » étayant une réflexion sur l'ombre et sur la lumière, véritable grain lumineux sur l'écran. Si bien que les deux textes de Mabille fonctionnent en écho, celui sur Seurat et quelques pages plus loin ses *Miroirs* opposant la lumière diffuse à la lumière polie.

---

29. *Ibid.*, pp. 421-423.

30. J.-B. Brunius, « Dans l'ombre où les regards se nouent », *op. cit.*, p. 42.

*La nuit ardente, note-t-il dans l'article liminaire, n'a inscrit sur ce grand front pudique aucune trace directe, de cauchemars fantastiques. (...) Dans l'étrange cité des gris, la lumière insinue son progressif triomphe. Des morceaux d'espace rebelles à la traversée des rayons se font objets. Un monde dépourvu de détails supporte l'étonnement du poète. Êtres et choses oubliés de leur laborieuse fabrication, surgissent sans passé de la communion nocturne. Les fantômes cristallisent leur fluidité. Vont-ils dissiper aussi vite leurs corps tissés dans la lumière<sup>31</sup> ?*

Dans son deuxième texte sur les « miroirs », Pierre Mabile dépasse largement l'opposition entre grain et surface polie : le miroir est un élément de preuve donc de connaissance. Le cinéma, reflet et grain de l'image puis de la voix, est suggéré dans la conclusion :

*Le spectateur devant les efforts contemporains craint que les nouveaux miroirs vivants ne lui découvrent un univers différent de celui dans lequel l'enferment les systèmes classiques de pensée. Il a peur de témoignages qui remettraient tout en question<sup>32</sup>.*

L'ombre, au même titre et en tant que reflet, peut se doter des mêmes vertus cathartiques, psychanalytiques que le miroir, dans son orchestration, dans sa mise en scène : le cinéma apporte la preuve que le reflet, que l'on croit fidèle, est un monde de l'illusion. Le spectateur, dans sa salle obscure, se contemple dans une image qui ne lui correspond pas, comme dans les tableaux de Magritte. Il existe une relation d'équivalence entre l'ombre, le miroir, le cinéma : le dernier est la mise en mouvement et en temps des deux premiers, « arme(s) principale(s) de la prise de conscience du moi<sup>33</sup> ».

La position dans le noir permet donc de mettre à l'épreuve les capacités du spectateur à être un voyant, un bon voyant, c'est-à-dire de se regarder voir. Brunius, comme Germaine Dulac, sonde le rythme de son « origine pulsatoire, organique<sup>34</sup> » et conclut que « parmi les procédés artistiques connus avant le cinématographe, seule l'écriture étrangère à toute expression plastique, peut accéder à l'expression simultanée des concepts de temps et d'espace, indissolublement unis par la physique moderne<sup>35</sup> ». Ce souci de réintégrer l'écriture sous-entend bien que le cinéma est, avant tout, un art de l'écrit, le produisant et le reproduisant.

---

31. Pierre Mabile, « Dessins inédits de Seurat », *Minotaure*, n°11, *op. cit.*, p. 3.

32. Pierre Mabile, « Miroirs », *Minotaure*, n° 11, *op. cit.*, p. 66.

33. *Ibid.*

34. J. -B. Brunius, « Dans l'ombre où les regards se nouent », *op. cit.*, p. 42.

35. *Ibid.*

Or, s'il est vrai que le procédé d'écriture est essentiel dans la gestation du cinéma, ne serait-ce que par l'ampleur des écrits (comptes rendus et scénarios) et d'une conception de l'écriture surréaliste à la fois journalistique et poétique, il ne faudrait pas négliger certaines évolutions de l'écriture de l'histoire de l'art comme réflexion et reflet où l'ombre cinématographique sert de révélateur théorique.

Significativement, les indications sur la situation du cinéma ponctuent la correspondance d'Artaud à Yvonne et René Allendy où une relation, entre thérapie et cinéma, se dessine. Lorsque Artaud parle de psychologie, il faut l'entendre au sens psychanalytique. La séance de cinéma compterait-elle parmi les nombreuses (et ombreuses) séances des membres du groupe surréaliste et séance personnelle du patient ? Pour Desnos, le cinéma permettait sans doute de mieux définir les notions, de les éprouver et de les mettre en pratique.

*Comme il retrouve, note Michel Ciment, dans les conditions mêmes de la représentation cinématographique (faisceau lumineux, obscurité, solitude) un équivalent de l'état onirique, entre le réel et l'irréel, le conscient et l'inconscient. Mieux encore, le film se déploie sur l'écran comme le patient sur le divan du psychanalyste. À charge pour le spectateur, transformé en analyste, d'extraire du film populaire son contenu onirique latent*<sup>36</sup>.

Ado Kyrrou ne partage pas une telle interprétation et s'en moque. « À quoi bon, dit-il, savoir que Frankenstein est mon père et King Kong un thème œdipien ? » ou encore

*D'autres se chargeront de faire allonger sur les divans Dracula et l'Homme Invisible pour les psychanalyser et découvrir par la même occasion les complexes et les traumatismes qui font que nous, le public – le bon public – leur tendons la main avec sympathie sans prendre garde au contact glacial*<sup>37</sup>.

La question en réalité ne se pose pas dans ce sens, puisqu'il n'était pas question d'allonger sur le divan les acteurs ni même le spectateur, mais de les forcer à céder à l'analyse intérieure que le cinéma suscitait, de même que de se laisser aller au rêve. Au même moment *L'Interprétation des rêves* de Freud<sup>38</sup>, dans ses différents niveaux de lecture, intéresse les surréalis-

---

36. Michel Ciment, « Ombres blanches et nuits noires – Robert Desnos et le cinéma », *Les Cahiers de l'Herne*, numéro consacré à Robert Desnos, 1987, p. 199.

37. Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma*, op. cit., p. 84.

38. L'ouvrage de Freud est traduit et publié en France en France en 1926 sous le titre *La Science des rêves*.

tes, d'autant plus que les théories psychanalytiques avaient dépassé leurs cadres d'application habituelle pour s'intégrer à l'analyse de l'œuvre d'art. Le cinéma, notamment dans ses débuts, par ses maladroites et ses incohérences, semblait être le prolongement technique matérialisant le rêve. Le cinéma avait la vertu d'associer à la fois le nocturne et le rêve, faisant figure de cas d'école car, à l'écran ou dans la salle, le noctambulisme et le somnambulisme pouvaient accroître les ressources signifiantes du rêve<sup>39</sup>.

*À défaut de l'aventure spontanée, remarque Robert Desnos, que nos paupières laisseront échapper au réveil, nous allons dans les salles obscures chercher le rêve artificiel et peut-être l'excitant capable de peupler nos nuits désertées<sup>40</sup>.*

Le film d'Hitchcock, *La Maison du docteur Edwards*<sup>41</sup>, résume toutes les ambiguïtés de l'instrumentalisation par la mise en scène du rêve et d'un cinéma oscillant entre caricature et analyse fine du « matériel du rêve », pour reprendre un vocabulaire freudien. L'emploi d'*ekphrasis* cinématographiques est alors double, à savoir une relation directe à la peinture métaphysique particulièrement perceptible ainsi que l'enchâssement de souvenirs de films pouvant être appelés surréalistes, notamment *Le Chien andalou* et *La Coquille et le clergymen*<sup>42</sup>, et certains, plus rares, mêlant la plastique de Méliès et les balbutiements du cinéma italien<sup>43</sup>.

Symboliquement, dans *Spellbound*, la séance sur le divan suscite ce double emploi, puisque l'image, la plus littéralement picturale (les décors de Dalí), intervient lors d'une séance d'hypnose où le thérapeute (double caricatural de Freud) peut justement faire surgir une image plus complète<sup>44</sup>. Autrement dit, pour saisir ce qui se joue dans l'ombre, il faudrait établir un terme aussi éclairant que le *punctum* photographique de Barthes, d'essence très différente parce qu'ici il n'est plus question d'immobilité et

---

39. Christian Sénéchal, « Le rêve chez les romantiques », *Le Romantisme allemand, op. cit.*, p. 100.

40. Robert Desnos, « Le rêve et le cinéma », *Cinéma*, Gallimard, 1966, p. 104.

41. Nathalie Bondil-Poupard, « La part du rêve : à propos de Hitchcock et Dalí, du surréalisme et de l'onirisme », *Hitchcock et l'art – Coïncidences fatales*, Centre Georges Pompidou, 2001, pp. 155-171.

42. Antonin Artaud reconnaît que son film *La Coquille et le Clergyman*, même conspué par l'auteur lui-même, a influencé le mouvement jusqu'au *Chien andalou*.

43. Nathalie Bondil-Poupard, « La part du rêve : à propos de Hitchcock et Dalí, du surréalisme et de l'onirisme », *op. cit.*, p. 166.

44. Se reporter aux propos de Dalí dans le catalogue de l'exposition à la Cartstairs Gallery 1958-1959, *Salvador Dalí – Rétrospective 1920-1980*, p. 366 : « À l'époque surréaliste, je voulais créer l'iconographie du monde intérieur – le monde du merveilleux – de mon père Freud. Je suis parvenu à le faire ».

de posture patiente, mais, au contraire, d'un élément qui libère une déambulation latente et symbolique. Ce passage par le noir nous autorise donc à proposer l'*actum*, le point de mise en pratique et en mouvance pour respecter le trajet de mémoire que la vision du film enclenche. Aussi, comprend-on les réticences des mises en espace métaphysiques. Pourquoi finalement cet aspect métaphysique est-il si peu surréaliste au cinéma et d'autre part amène-t-il tant de défiance, notamment d'Artaud ?

Le cinéma de Cocteau n'entre pas dans une définition, pourtant mouvante, du cinéma surréaliste, très certainement parce qu'il n'est pas un cinéma romantique (château, décor, monstre, univers vaguement médiéval ou renaissant), mais un cinéma purement métaphysique, autrement dit d'un regard néoclassique sur la culture du film noir romantique : d'un côté le regard sur un monde lisse (celui de Cocteau) et de l'autre celui sur un monde strié (celui des surréalistes). Artaud, en conspuant l'esthétique métaphysique, demande effectivement comment celle-ci se comporte vis-à-vis du cinéma : ne serait-elle pas plus proche de la photographie ? En prenant ses distances avec la métaphysique, Artaud s'exprime d'une façon claire au profit de la et du physique<sup>45</sup>. Aussi la lecture filmique des surréalistes oscillera-t-elle entre l'affirmation d'un corps (physique, social, plastique) et sa négation au profit du fantôme, du spectre, des êtres sans consistance, fondamentalement filmiques, parce qu'ils sont « des êtres de l'écran ». Il existe toutes sortes de fantômes du terrifiant au sympathique, au drôle qui festoient, se disputent.

Pendant il ne faudrait surtout pas les prendre au sérieux, car ils correspondent avant tout aux altérations de l'imaginaire romantique à l'heure de son interrogation décorative, en devenant une sorte de complément du décor, son spectre comme son souvenir. Comment concilier la poésie des romantiques anglais et allemands avec les dérélictions ainsi contemplées. Il faudrait sans doute chercher dans l'humour noir certains éléments de réponse. Significativement, la critique de cinéma est liée à l'humour au sens propre et figuré et à son presque homophone anglais. De sorte que le film fantôme revient à écrire sa propre histoire, à lui donner une forte résonance psychologique au même titre que le rêve, une histoire par symboles (matériels et scripturaux) qui se révèlent à leur

---

45. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1961, t. III, p. 148 : « Rien de métaphysique dans mon cas. Ce serait trop beau et je ne serais pas arrêté sans cesse comme je le suis. Tout est physique. Presque extérieur. Songez que je vous ai parlé d'une durée nerveuse, d'un obstacle en coup de foudre qui arrête *ce qui naissait*. La preuve en est que j'en suis parfois libéré suivant que je me sens bien ou mal. Les douleurs en sont une autre preuve. Les pauvres crétiens métaphysiques qui m'entourent ne souffrent pas. »

corps défendant sur un écran qui n'est pas support, mais de préférence texture<sup>46</sup> comme l'entendait Breton.

## LA CROISIÈRE NOIRE DU SURREALISME : L'OBJET FANTÔME

Géographiquement, il existe une relation étrange entre la cinémathèque et le musée de l'homme. Cet emplacement symbolique, de même que les salles du dixième arrondissement auxquelles faisait allusion Breton<sup>47</sup>, a frappé Jean Rouch et ne doit pas seulement se placer au rang des coïncidences. Bien souvent, le cinéma des surréalistes est involontaire en se portant sur des films ayant un esprit surréaliste plus qu'une véritable appartenance au mouvement. Le documentaire est devenu, surtout à partir des années trente, la forme par excellence du cinéma des surréalistes. Cela peut paraître étonnant dans la mesure où le documentaire semble justement être une garantie de vérité, de témoignage correspondant peu aux définitions du surréalisme. En réalité, le statut du documentaire a changé, il n'est plus simplement propulsé en première partie des programmes : il devient de plus en plus souvent le film principal.

Ce changement de statut correspondait en réalité aux transformations du statut de l'objet dans le surréalisme. Les lieux de présentation, l'accrochage (le régime nocturne de l'exposition de 1938), le rapport au cadre, les jeux sur la mise en abîme et en objet faisaient désormais partie des matériaux cognitifs à l'origine et constitutifs dans le résultat de l'œuvre ; sa matière première était devenue matière documentaire et fictionnelle puisqu'au même titre que le documentaire, elle permettait la rencontre avec l'objet étranger et son assimilation dans la langue des surréalistes. Le documentaire devait donc préparer le spectateur et l'éduquer tout en devenant le moyen de l'intégrer dans un mode de pensée étranger, en l'occurrence surréaliste, ne serait-ce que le temps de la projection.

Symboliquement, en passant de l'enchâssement du documentaire dans le film (comme chez Buñuel) au documentaire autonome, comme cinéma surréaliste par excellence, nous touchons à la notion d'involontaire ou d'incontrôlable qui autoriserait une sorte de liberté absolue. L'ethnologie dans le discours et les écrits des surréalistes a une place de plus en plus importante, elle permet d'introduire un répertoire formel qui ne soit pas

---

46. Rappelons la définition cinématographique d'André Breton dans *L'Amour fou*, Folio Gallimard, 1976, p. 99 : « Les nouvelles associations d'images... empruntent pour se produire un écran de texture particulière... »

47. André Breton, *Nadja*, Folio Gallimard, 1972, p. 40.

directement inféodé au mode de compréhension du monde occidental et qui échappe aux images connues. Le cinéma des surréalistes n'était pas véritablement autographique mais allographique<sup>48</sup>, autrement dit, échappant bien souvent à la main des artistes surréalistes mais non à leur analyse. Ils semblent se souvenir que la plastique nègre avait bouleversé la conception de l'œuvre d'art en son discours et lui substituer une plastique documentaire. Cependant les scénarios de Desnos ou d'Artaud avaient trouvé certaines de leurs mises en images dans les films documentaires. La filiation s'explique notamment pour Jean Rouch, dans la mesure où il n'a pas fait mystère de l'influence des textes et de la peinture surréalistes sur ses films :

*Pour moi, (le cinéma, filmer) c'est comme la peinture surréaliste : l'utilisation des procédés de reproduction les plus réels, les plus photographiques, mais au service de l'irréel, de la mise en présence d'éléments irrationnels (Magritte, Dali). La carte postale au service de l'imaginaire<sup>49</sup>.*

Le documentaire ethnologique semblait garantir une franchise absolue même si le refus de Buñuel de « cinématographier » la mission Dakar-Djibouti était lié aux tractations et compromis auxquels le documentaire n'échappait pas. Cependant la mission restait le modèle d'une mise en commun de savoirs et de savoir faire, d'autant plus qu'elle ne pouvait s'envisager sans une coopération rétablissant sur plusieurs têtes le succès de l'entreprise et affirmant une nouvelle dynamique de groupe.

On peut suivre dans une optique cinématographique l'« Introduction méthodologique » de Marcel Griaule, suffisamment ouverte pour s'appliquer à d'autres champs de connaissances et physiquement proche du compte rendu d'un tournage. La complexité d'organisation et la poésie inédite d'une telle mission décrivent dans la langue employée plusieurs niveaux d'approches qui sont à l'image de l'éclatement des points de vue. Dans son contexte de parution, l'introduction de Griaule peut se lire aussi d'une façon surréaliste, c'est-à-dire comme une anti-esthétique de l'exposition coloniale<sup>50</sup>. En tous les cas, la mission a décrit une trajectoire, évidemment une image mouvement, prise de vitesse, dont la description est parfaitement cinématographique<sup>51</sup>. Marcel Griaule a interprété la

---

48. Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, pp. 146-149.

49. C. W. Thompson, « De Buñuel à Rouch : les surréalistes devant le documentaire et le film ethnographique », *L'Autre et le sacré – Surréalisme, cinéma, ethnologie*, L'Harmattan, 1995, p. 280.

50. *Ibid.*, p. 273.

51. Marcel Griaule, « Introduction méthodologique », *Minotaure*, n° 2, *op. cit.*, p. 8.

répartition des tâches en mentionnant une forme d'automatisme, et une distribution des rôles dans un style « surréaliste » lorsqu'il conclut :

*Mais commenter cette maïeutique, suivre les dédales de cette enquête, ce serait écrire un traité sur l'ethnographie ou l'art d'être sage femme et juge d'instruction*<sup>52</sup>.

La carte décrivant *Les funérailles du chasseur* est dessinée à la manière d'une mise en scène avec les entrées et les sorties des femmes et, surtout, la mention de coutumes par des néologismes, des alliances de mots qui pourraient être surréalistes : « ruelles d'arrivée des deuilleurs, deuilleurs à torches, fuites feintes des combattants, femmes en règles ».

La mission Dakar-Djibouti rapportée par Marcel Griaule avait les allures d'un journal de tournage et, à bien des égards, pouvait correspondre au synopsis de la mise en place et en espace d'une action qui, à l'instar d'un plateau de tournage, était le fruit d'une collaboration. Dans son texte, il conclut sur la place de chacun et surtout sur les conditions pour qu'une telle mission puisse fonctionner, insistant sur le rôle et sur la métaphore mécanique dont chaque participant est un rouage, autrement dit un maillon d'une machine, en l'occurrence optique, réalisant l'œuvre à plusieurs mains des surréalistes. Cette volonté d'insister sur la dynamique de groupe est une façon de justifier une certaine conception de l'ethnologie qui se démarque de la recherche individuelle. Marcel Griaule préfère la mise en commun car, selon lui, il échappe toujours quelque chose à l'individu. Aussi ce choix renforce-t-il le caractère participatif et ritualiste, afin que les chercheurs puissent comparer leur impression suivant le principe « d'un voir ensemble » ou d'assister ensemble. Si le documentaire ne faisait pas plus d'unanimité que les autres formes de production dans les débats surréalistes, notamment la polémique autour d'*Hallelujah* de King Vidor<sup>53</sup>, il est clair que Breton, Brunius et Artaud se sont intéressés au cinéma ethnologique pour sa propension à présenter des rites fédérateurs : le cinéma répondait aux besoins du groupe de rites participatifs comme les séances de cadavres exquis dont Philippe Lourdou<sup>54</sup> a relevé la parenté.

De plus, il y avait toujours dans les rites étrangers certaines traces de sorcellerie qui permettaient d'aller « au-delà de la peinture », non dans le

---

52. *Ibid.*, p. 10.

53. Georges Ribemont-Dessaignes, « Hallelujah – Film de King Vidor », *Documents* n° 4 (1930), Jean-Michel Place, 1991 (fac-similé), pp. 237-238.

54. Philippe Lourdou, « Mettre en circulation des objets inquiétants : ethnographie et surréalisme », *L'Autre et le sacré, op. cit.*, p. 309.

sens littéral où l'entendait René Passeron<sup>55</sup>, plutôt dans le sens figuré d'au-delà, faisant bon ménage des spectres, fantômes, apparitions, résurrections présents dans le cinéma ethnographique ou dans des films y faisant allusion. L'ethnologie, intrinsèquement comparatiste, devenait essentielle pour la fabrique des archétypes, domaine où les surréalistes faisaient figures d'éclaireurs et d'explorateurs, mais dans une optique anti-pédagogique et anti-didactique. *Minotaure* abonde de documentaires susceptibles non d'intéresser mais de produire une signification et un champ de réflexion surréaliste. Il n'était donc pas question de s'instruire en regardant ces films. « Jamais un érudit, comme ils disent, ne comprendra quelque chose à l'écran.<sup>56</sup> » Érudits, Marcel Griaule et Jean Rouch le sont, Desnos signifiait ainsi d'une manière un peu provocante que le documentaire devait faire naître des fulgurances plus que donner des informations<sup>57</sup>.

Les liens au cinéma ethnologique obligent constamment à dépasser la littéralité, de même qu'il n'était pas question d'en rester à son corollaire la sorcellerie. Dans « Sorcellerie et cinéma », Artaud n'évoque jamais son sens premier, il ne s'agit pas du sujet traité dans le film puisque le sujet ne se laisse pas saisir. Le cinéma est intrinsèquement sorcier, médiumnique : il est avant tout découverte de la lumière et rejoint en cela le problème de la substance des images, il ne doit pas être immédiatement accessible car il ne serait qu'un procédé de surface alors que ce qu'il entend par sorcellerie, c'est la lumière des profondeurs, le noir des origines dans son sens philosophale. Le cinéma serait également l'image qui cherche à atteindre la lumière.

*Toute une substance insensible prend corps, cherche à atteindre la lumière. Le cinéma nous rapproche de cette substance-là. (...) Pour comprendre ce film il suffira de regarder profondément en soi. De se livrer à cette sorte d'examen plastique, objectif, attentif au moi interne seul qui jusqu'à ce jour était le domaine exclusif des illuminés<sup>58</sup>.*

Il ne serait pas surprenant que les surréalistes aient vu dans le cinéma ethnologique une sorte de prolongement à l'empreinte d'un romantisme fondateur, renouvelé dans ses significations et ses résonances scientifiques et magiques. Il n'y avait pas simplement la nuit littérale pour exalter et rappeler en nous cette « barbarie immémoriale ». Le surréalisme et le ci-

---

55. René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le livre de poche, 1968, p. 307.

56. Robert Desnos, « Les documentaires », *Cinéma*, *op. cit.*, p. 106.

57. *Ibid.*

58. Antonin Artaud, « Sorcellerie et cinéma », *op. cit.*, pp. 81 et 82.

néma articulaient ensemble deux ouvrages essentiels de Freud : *Totem et Tabou*, *L'Interprétation des rêves*, non seulement les cultures primitives donnent un sens différent aux mots que nous employons, mais tracent surtout un trait radical sur une conception darwiniste de l'histoire de l'art par le biais de concordances savamment mises en scène. Seuls l'art et le cinéma ont permis la satisfaction de ce désir inframince qui ne peut cependant pas se saisir. On pourrait prolonger encore en s'interrogeant sur le statut de la peinture et du cinéma comme objets surréalistes, comme « objets fantômes<sup>59</sup> ». Or, dans ce *noir* qui n'était pas une couleur, il s'est dessiné, grâce au cinéma, une véritable méthode, autrement dit, « le sens du voyage perdu<sup>60</sup> ».

C'est donc peu dire que le surréalisme n'est pas resté insensible au cinéma. Au lieu de continuer une activité de critiques de cinéma, Soupault, Desnos et dans une moindre mesure Artaud se sont rapidement mis à intégrer le cinéma dans leur écriture, revenant en quelque sorte aux poèmes cinématographiques dans leur acception primitive. Sans être littéralement des critiques ou des scénarios, ces allusions étaient des postures que le cinéma autorisait, pouvant déplacer sur le plus grand nombre les expériences de quelques initiés : le rêve, à l'instar du cinéma, était non seulement une expérience privilégiée mais aussi la fête, un peu panique, du sens.

MUSÉE MATISSE

---

59. J.-M. Goutier, « D'un rêve l'autre », *André Breton – La beauté convulsive*, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 232-234.

60. André Breton, *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 262.

## PHILIPPE SOUPAULT RENCONTRE CHARLOT

Willard BOHN

Le concept de « poésie critique » — poésie qui possède une fonction critique aussi bien qu'esthétique — a une histoire importante dans la littérature moderne, surtout en France où il remonte au début du XXe siècle. Suscité par une œuvre d'art, un tableau, un film, un livre, ou un morceau de musique, le poème critique commente de diverses façons mais refuse d'abandonner sa mission poétique. Pourtant, comme le note Robert W. Greene la poésie critique « reste en grande partie un phénomène négligé<sup>1</sup> ».

Or, suivant l'exemple d'Apollinaire, l'un des premiers à cultiver la poésie critique, les surréalistes ont commencé à s'y intéresser vers la fin de la première guerre mondiale. Inspiré par des poèmes tels que « Zone » et « Les Fenêtres », Aragon fut le premier de ses compagnons à expérimenter ce genre. Consacré aux *Calligrammes*, publiés six mois auparavant, le premier exemple de « critique synthétique » (le terme venait de Pierre Albert-Birot) parut dans *SIC* en octobre 1918.

Alors que le genre intéressait en particulier les futurs surréalistes, qui explorèrent ses possibilités pendant les années vingt, il a suscité l'émulation de plusieurs autres poètes. Parmi eux figurèrent Pierre Revedy et le poète italien Giuseppe Ungaretti, qui publièrent des poèmes critiques dans *Littérature* l'année suivante. En général, comme le remarque Roger Navarri, « la critique synthétique reste une critique du premier contact, écrite à chaud, d'une manière presque automatique<sup>2</sup> ». Sa nature spontanée, ajoute-t-il, est plus apparente dans les textes de Soupault que dans ceux écrits par Aragon. En effet, puisqu'ils ont été composés à la même époque, plusieurs textes ressemblent à des passages des *Champs magnétiques*.

Tout comme Aragon, qui rendait compte d'œuvres littéraires, Soupault tenait une chronique mensuelle pour la revue *Littérature*. Intitu-

---

1. Robert S. Greene, « Spiritual Quest and Scriptural Inquiry : Pierre Jean Jouve's Art Criticism », *Conjunctions : Verbal-Visual Relations*, ed. Laurie Edson, San Diego, San Diego State University Press, 1996, p. 211.

2. Roger Navarri, « Critique synthétique, critique surréaliste : aperçus sur la critique poétique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 78, n° 2, mars-avril 1978, p. 222.

lée « Les Spectacles », elle s'intéressait à toute sorte de divertissements et reflétait le goût éclectique des surréalistes. Tandis que plusieurs chroniques se consacraient à des genres sophistiqués, à des pièces de théâtre par exemple et au ballet, d'autres traitaient de genres populaires. Parmi ceux-ci figuraient des matchs de boxe, des compétitions de danse, du patinage sur glace et de nombreux films — considérés comme un simple divertissement à l'époque. Soupault se passionnait pour le cinéma en particulier, qui était encore dans son enfance mais qui offrait des possibilités créatrices innombrables. Même s'il prenait plaisir à regarder un western ou un mélodrame de temps en temps, il préférerait une bonne comédie. Publié en juin 1919, son premier essai de critique synthétique était consacré à un film de Charlot. Soupault semblait lui trouver un génie comique irrésistible : Charlot reparaitra en effet dans sa chronique à plusieurs reprises.

Le premier chef-d'œuvre de Charlie Chaplin selon de nombreux critiques, *Une vie de chien* (1918), est vraiment remarquable. À cause de sa structure organique, Dan Kamin affirme que c'est le film le plus parfait de Chaplin<sup>4</sup>. Pour la première fois, a-t-il avoué plus tard, le cinéaste a commencé à « envisager la comédie d'une façon structurale, et à devenir conscient de sa forme architecturale. Chaque séquence impliquait la suivante, toutes les séquences se rapportant à l'ensemble<sup>5</sup> ». Chaplin jouait le rôle familier du petit vagabond, qui à cette date était déjà bien connu. Selon Georges Sadoul, *Une vie de chien* a établi ce personnage une fois pour toutes<sup>6</sup>. Portant une canne et tiré à quatre épingles, il était la victime de circonstances plutôt qu'un vagabond professionnel. Comme Sadoul l'explique, « la pire humiliation d'un homme est d'être sans travail et sans amour ». Heureusement, Charlot réussit à résoudre ces deux problèmes avec l'aide de son compagnon canin.

Malgré les péripéties fréquentes qui caractérisent l'intrigue, dominée par des plaisanteries visuelles, celle-ci est relativement simple. Manœuvré adroitement par d'autres candidats, Charlot n'obtient pas l'emploi qu'il cherchait, mais il sauve un chien abandonné qui lutte contre d'autres chiens se disputant un os. L'homme et l'animal possèdent de nombreux points communs. Tous deux sont relégués aux marges de la société où ils vivent d'expédients. Ils luttent quotidiennement pour survivre. D'une manière ou d'une autre, ils mènent une existence précaire dans un monde

---

4. Dan Kamin, *Charlie Chaplin's One-Man Show*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow, 1984, p. 84.

5. Charles Chaplin, *My Autobiography*, New York, Simon and Schuster, 1964, p. 203.

6. Georges Sadoul, *Vie de Charlot : Charles Spencer Chaplin, ses films et son temps*, Lherminier, 1978, p. 58.

où la vie ressemble à un combat de chiens. Lorsque Charlot rencontre une chanteuse malheureuse dans un bal public qui s'appelle *La Lanterne verte*, il réussit à la sauver également. Son chien exhume un gros portefeuille enterré par des criminels, il déjoue les mauvaises intentions de ceux-ci et les trois personnages se retirent dans une petite ferme. Pour comble de bonheur, le chien présente une portée de chiots à son maître et sa maîtresse dans la dernière scène. Si le texte de Soupault suit l'intrigue du film en général, le tableau qu'il peint semble impersonnel et abstrait. Bien qu'il évoque plusieurs actions et plusieurs objets qui figurent dans le film, il utilise la voix passive partout. Non seulement il est difficile de discerner les acteurs humains, mais il ne reste aucune trace du chien évoqué dans le titre :

*À cinq heures du matin ou du soir, la fumée qui gonfle les bars vous prend à la gorge : on dort à la belle étoile.*

*Mais le temps passe. Il n'y a plus une seconde à perdre. TABAC. Au coin des rues on croise l'ombre ; les marchands établis aux carrefours sont à leur poste. Il s'agit bien de courir : les mains dans les poches on regarde. CAFÉ BAR.*

*À la porte on écoute le piano mécanique. L'odeur de l'alcool fait valser les couples.*

*ILS SONT LÀ.*

*Au bord des tables, au bord des lèvres les cigarettes se consomment : UNE NOUVELLE ÉTOILE CHANTE UNE ANCIENNE ET TRISTE CHANSON.*

*On peut tourner la tête.*

*Le soleil se pose sur un arbre et les reflets dans les vitres sont les éclats de rire.*

*Une histoire gaie comme la boutique d'un marchand de couleurs.*

La première phrase se réfère à la première scène du film, où l'on découvre Charlot endormi dans une arrière-cour. Suivant un jeu hilare de cache-cache avec un policier, qui l'a observé voler un hot-dog, Charlot va au bureau de placement où il aperçoit une affiche pour un emploi dans une brasserie. Alors qu'un tas de lourdauds aperçoit l'affiche au même moment, il se dépêche de solliciter le poste avant eux. Comme Soupault le remarque, « il n'y a plus une seconde à perdre ». Malheureusement, Charlot n'est pas l'égal des autres candidats, qui réussissent à le manœuvrer. Quittant le bureau de placement, il sauve la vedette canine et regarde une meute de chiens marauder dans une boutique en plein-vent. Soupault évoque les marchands dans la rue et introduit une scène rétros-

pective. On voit les lourdauds de nouveau, les mains dans les poches, et le petit vagabond se hâter vers le bureau de placement.

Reprenant le fil de son récit, Soupault évoque le bal public où Charlot rencontre la femme de ses rêves employée comme chanteuse. Alors que les mots « CAFÉ BAR » servent à identifier le local, comme « TABAC » auparavant, les deux enseignes n'apparaissent pas dans le film. Tout comme le piano mécanique, qui remplace un petit orchestre dans *Une vie de chien*, ils ont été inventés par Soupault pour l'occasion. Par contraste, le portrait des gens qui fréquentent le bal public, qui entourent Charlot et la chanteuse (« ILS SONT LÀ »), est tout à fait exact. La salle est remplie de couples tapageurs fumant, buvant et dansant avec abandon. La « nouvelle étoile [qui] chante une ancienne et triste chanson » est la bien-aimée de Charlot, dont la chanson attendrit les spectateurs jusqu'aux larmes. La phrase elle-même reproduit l'un des sous-titres (ou intertitres) employés dans le film. En effet, sa chanson est si triste que Charlot doit se détourner pour éviter un torrent de larmes (exagérées outre mesure) versé par son voisin.

Le dernier paragraphe contient trois métaphores liées l'une à l'autre, de façon métonymique. La première compare le soleil, aperçu à travers les branches d'un arbre, à un oiseau qui se pose sur un rameau. Puisque le fait que le soleil descend indique qu'il se couche, le trope annonce que le texte se prépare à conclure. Il est temps que l'auteur (et le lecteur) termine le récit. La deuxième compare le reflet du soleil dans les vitres à des éclats de rire — provenant sans doute des spectateurs au cinéma. Contenant un jeu de mots implicite (sur « éclats de verre »), il nous rappelle qu'*Une vie de chien* est une comédie. La troisième métaphore ajoute que le film est aussi gai que la boutique d'un marchand de couleurs. Elle suggère en outre que Charlot est un artiste doué.

Si les critiques américains sont tous d'accord pour dire qu'*Une vie de chien* est très amusante, les critiques français n'en sont pas convaincus. Au contraire de leurs confrères qui soulignent les éléments comiques, ils ont tendance à négliger l'optimisme du film et à concentrer leur attention sur des aspects plus inquiétants. En 1927, les surréalistes eux-mêmes ont insisté sur le fait que le cinéaste était « un pessimiste terrifiant<sup>7</sup> ». Plus récemment, Sadoul a proposé la thèse qu'*Une vie de chien* représente une parodie du monde cinématographique d'Hollywood<sup>8</sup>. Si ces interprétations semblent plutôt forcées, les critiques des deux côtés de l'Atlantique

---

7. Maxime Alexandre, Louis Aragon et al., « Hands Off Love », *Transition*, 1927.

8. G. Sadoul, *Vie de Charlot*, p. 27.

sont d'accord pour dire que *Charlot voyage* (1917) est une splendide satire. Comme Theodore Huff le remarque, c'est une comédie avancée qui ne le cède en rien aux films mûrs de Chaplin<sup>9</sup>. Sadoul minimise les éléments comiques de *Charlot voyage* et loue son aspect subversif. « Ce film au vitriol », s'exclame-t-il, « dénonce un des mensonges clefs de la propagande américaine ». Le film est divisé en deux parties de longueur plus ou moins égale. La première partie suit un groupe d'immigrants, dont Charlot, sur un bateau qui traverse l'océan. La seconde suit les mésaventures du vagabond après son arrivée en Amérique. Tout comme Sadoul, les surréalistes faisaient l'éloge de la première partie, qui selon eux attaquait le mythe des États-Unis en tant que pays de la liberté.

*Qu'il suffise de rappeler le spectacle tragique des passagers de dernière classe portant des étiquettes comme s'ils étaient des vaches sur le pont du bateau amenant Charlot en Amérique ; les brutalités des représentants de la loi, l'examen cynique des émigrants, les mains sales tâtonnant les femmes dans le pays de la Prohibition, au-dessous de la garde classique de la Liberté illuminant le Monde [...]*<sup>11</sup>.

Publié dans *Littérature* en août 1919, le texte de Soupault est divisé en deux parties comme *Charlot voyage*. Composé d'images empruntées au film, chaque section se termine par une métaphore qui commente le passage précédent. Alors que Soupault néglige les épisodes inquiétants, signalés plus tard par d'autres critiques, il évoque un certain malaise vers la fin.

*Le roulis et l'ennui bercent les journées. Nous avons assez de ces promenades sur le pont : depuis le départ, la mer est incolore. Les dés que l'on jette ou les cartes ne peuvent même plus nous faire oublier cette ville que nous allons connaître : la vie est en jeu.*

*C'est la pluie qui nous accueille dans ces rues désertes. Les oiseaux et l'espoir sont loin. Dans toutes les villes les salles de restaurants sont chaudes. On ne pense plus, on regarde les visages des clients, la porte ou la lumière. Est-ce que l'on sait maintenant qu'il faudra sortir et payer ? Est-ce que la minute qui est là ne nous suffit pas ? Il n'y a plus qu'à rire de toutes ces inquiétudes.*

*Et nous rions tristement comme des bossus.*

Les deux premières phrases évoquent les épreuves provenant d'un long voyage sur la mer. Bien que les passagers rencontrent un orage violent vers le début du film, Soupault choisit d'ignorer cet épisode. Au

---

9. Theodore Huff, *The Early Work of Charles Chaplin*, New York, Gordon, 1978, p. 23.

11. Alexandre, Aragon et al., « Hands Off Love ».

contraire, le verbe *bercer* suggère que le navire est ballotté par les flots, comme un enfant dans les bras de sa mère. Pour alléger la monotonie d'un long voyage, les passagers font des promenades continuelles sur le pont, ce qui ne fait qu'aggraver la situation. Puisque les dimensions réduites du vaisseau les empêchent d'aller très loin, ils doivent revenir continuellement sur leurs pas. Et puisqu'ils regardent la même vue jour après jour, cette distraction initiale devient très ennuyeuse. Réduit à une pâle imitation de lui-même, l'océan ne les intéresse plus. Certains passagers commencent à jouer aux cartes et aux dés pour passer le temps. Grisé par son succès au dernier jeu, Charlot rencontre une vieille femme et sa fille à qui on a volé toutes leurs économies. Accusé d'être un voleur lui-même quand il met de l'argent dans la poche de la jeune femme, il sort un revolver quand le véritable escroc essaie de tricher aux cartes. Malgré leur intérêt anecdotique, Soupault néglige ces détails et concentre son attention sur le jeu, qu'il transforme en une métaphore pour le voyage. En abandonnant le Vieux Monde pour le Nouveau, les passagers sont des joueurs eux-mêmes qui espèrent pouvoir améliorer leur sort. Ils rêvent de la ville qui les attend, qu'ils connaissent seulement à travers des images idéalisées.

Lorsque les immigrants arrivent à New York, dans le paragraphe suivant, ils découvrent de nouveaux problèmes. À la place des fanfares et des discours accueillants qu'ils attendaient, les rues sont désertes et il pleut à verse. Il n'importe à personne qu'ils meurent ou qu'ils vivent. L'espoir qui les a soutenus commence à défaillir en découvrant que l'oiseau bleu du bonheur s'est envolé. Plutôt que d'invoquer les indignités souffertes sur Ellis Island, dépeintes avec tant de compassion dans le film, Soupault crée une vision déprimante de la ville que les immigrants doivent habiter. Trouvant une pièce de monnaie sur le trottoir, Charlot entre dans un restaurant bien chauffé où il rencontre la jeune femme du bateau. Alors que la seconde moitié du film est structurée autour de la pièce de monnaie, qui passe de Charlot à un autre client, puis à un garçon gigantesque et de ce dernier à Charlot, Soupault ne mentionne pas cette invention comique. Il se demande seulement si le petit vagabond se rend compte que le temps est arrivé de payer l'addition. Cette question et la suivante introduisent un peu d'incertitude, suggérant qu'il y a quelque chose qui cloche. Cependant, puisqu'il s'agit d'une comédie, Soupault nous conseille de rire aux problèmes du vagabond au lieu de les prendre au sérieux. Et pourtant, ajoute-t-il, l'aspect comique du film est tempéré par une certaine tristesse. Nous savons très bien que la faim et la pauvreté ne sont guère amusantes. Seul un bossu moral, quelqu'un qui pos-

sède un sens de l'humour difforme, pourrait prendre plaisir à la misère d'une autre personne.

Pour des raisons qui restent obscures, *Une idylle aux champs* (1919) reçut de mauvaises critiques et, sans doute pour cela, attira peu de spectateurs. Malgré une campagne publicitaire avec des phrases telles que « Comment obtenir le cœur d'une demoiselle par quelqu'un qui faillit échouer », le film fut un échec commercial<sup>12</sup>. Contrairement à son titre, la vie qu'il montrait était loin d'être idyllique. Parodie mordante selon Sadoul, le film présente « un ouvrier agricole aux États-Unis, travaillant de l'aube à la nuit, aux ordres d'un patron avare et cagot<sup>13</sup> ». Si Gerald Mc Donald prétend qu'il y a moins de violence que dans les autres films de Chaplin, le pauvre ouvrier reçoit d'innombrables coups de pied au derrière en accomplissant sa tâche<sup>14</sup>. Selon Sadoul, Chaplin cherchait à exposer les conditions déplorables des ouvriers agricoles, mais l'abus est si exagéré qu'il est difficile de le prendre au sérieux. Quelles que soient les « réalités sociales » de l'époque, le film raconte les aventures d'un pauvre type qui cherche l'amour et le bonheur.

Comme dans tant de films de Chaplin, le rôle de l'amour est aussi important que celui de l'humour. Encore une fois, nous témoignons du pouvoir transfigurateur de la première émotion, qui inspire à un rebut de la société de transcender son existence misérable. La première moitié du film montre la triste condition de Charlot, qui n'est pas seulement valet de ferme mais aussi homme à tout faire à l'Hôtel Evergreen. Chose ironique, cet hôtel est situé dans un village qui s'appelle Sunnyside (« Exposé au Soleil »). La seconde moitié retrace ses efforts pour obtenir l'amour d'une belle femme, jouée comme d'habitude par Edna Purviance, efforts qui réussissent à la fin. Publié dans *Littérature* en février 1920, le texte de Soupault suit le même schéma.

*Les poètes savent faire des additions sans avoir jamais rien appris. Charlie Chaplin conduit les vaches sur les sommets où repose le soleil. Au fond de la vallée, il y a cet hôtel borgne qui ressemble à la vie, et la vie n'est pas drôle pour ce garçon qui se croit sentimental.*

*Nous rions aux larmes parce que les fleurs sont celles du pissenlit et que dans les coquillages on écoute l'amour, la mer et la mort.*

---

12. Citée dans Gerald Mc Donald, *The Picture History of Charlie Chaplin* (s.l., Nostalgia Press, s. d.), non paginé.

13. Sadoul, *Vie de Charlot*, p. 63.

14. Mc Donald, *The Picture History of Charlie Chaplin*, non paginé.

À cette date, la critique synthétique de Soupault était bien définie. Recourant à son modèle familier, il reproduit la structure d'*Une idylle aux champs*, emprunte plusieurs images au film et crée un cadre linguistique. Chaque paragraphe rappelle certains événements du film, en néglige d'autres et se termine par une déclaration métaphorique. Le texte semble commencer tout d'abord par une déclaration de principe poétique. Puisque les poètes procèdent de façon intuitive, semble-t-il annoncer, les cours où l'on apprend à écrire de la poésie sont une perte de temps. Cependant, cette phrase ne se réfère pas à l'art poétique, mais à deux des tâches innombrables de Charlot. Outre ses responsabilités en tant qu'ouvrier agricole, il tient la boutique de l'hôtel et fait le service dans le café. Malgré son manque d'instruction, il a appris le calcul élémentaire. À ses heures perdues, il traite les vaches et les mène paître sur les collines ensoleillées. Pendant plusieurs heures, chaque jour, il mène une existence pastorale. Un jour, il rencontre une troupe de nymphes dansantes et se joint à leurs ébats — ce qui explique le titre. Par contraste, la vie qu'il mène dans la vallée, où peu de soleil pénètre, est dure et sans récompense. Tout comme l'hôtel emblématique, elle est sombre et déprimante.

Si l'affection que Charlot porte à Edna n'est pas toujours réciproque, elle prête une nouvelle signification à sa triste vie et suscite un certain espoir. Pour la première fois, le bonheur semble être à sa portée. Soupault néglige les complications qui s'ensuivent quand un autre homme fait la cour à Edna et concentre son attention sur la première phase. Comme marque de son affection, Charlot présente un bouquet à sa bien-aimée qui contient des pissenlits. Trouvant un grand coquillage peu après, il le porte à son oreille et écoute la rumeur des vagues. Si la bouffonnerie de Charlot crée un effet lyrique, Soupault introduit une note inquiétante à plusieurs reprises. Tout comme dans *Charlot voyage*, nos rires cèdent aux larmes en découvrant que le film est moins amusant qu'il ne semble. Dominant le texte, l'hôtel lugubre proclame que la vie est une affaire sordide. Malgré les distractions fournies par l'amour, dit le coquillage en chuchotant, la vie — comme le texte de Soupault — doit inévitablement se terminer par la mort.

ILLINOIS STATE UNIVERSITY

## ANTONIN ARTAUD SCÉNARISTE : DU CINÉMA CONSIDÉRÉ COMME UNE DÉCALCOMANIE PSYCHIQUE

Philippe CLAUDEL

Le cas d'Artaud présente cet intérêt rare en ce qu'il nous livre une figure d'une nette originalité dans le paysage artistique : acteur, comédien, poète, créateur d'un théâtre, théoricien, épistolier, Antonin Artaud témoigne non pas d'une dispersion mais d'un écartèlement heureux entre différentes postures créatives.

Moins connue que ses prestations de comédien, son activité de scénariste n'est pourtant pas dénuée de leçons pour qui s'y intéresse. Si le nombre de scénarios qui nous sont parvenus demeure modeste — on en dénombre sept complets, plus un fragment — leur nature et leurs ambitions interrogent directement un moyen d'expression, le cinéma, qui à la fin des années 20 était encore relativement jeune, mais s'apprêtait déjà à une de ses révolutions majeures en devenant parlant.

Chez Artaud, cet intérêt pour le cinéma passe aussi d'ailleurs par le projet d'édifier une société destinée « à produire des films de courts métrages d'un amortissement rapide et sûr<sup>1</sup> » en association avec le Docteur Allendy et sa femme Yvonne. Lorsqu'on évoque l'activité de scénariste d'Antonin Artaud, le nom des époux Allendy apparaît souvent. Ce souhait de collaboration financière entre eux n'est que le prolongement logique d'une complicité qui se traduit déjà dans la discussion des scénarios, parfois dans leur écriture, voire même dans leur cosignature comme en témoignent certains dépôts de projets sous le pseudonyme de *Sondeba*, utilisé dans un premier temps par le seul docteur Allendy.

Antonin Artaud a compris assez vite que le cinéma est une industrie et que, comme dans toute industrie, le souci de rentabilité l'emporte la plupart du temps sur le dessein esthétique. Il sait que produire des films à destination d'un large public peut permettre d'en échafauder d'autres plus exigeants. Aussi ne sera-t-on pas étonné de trouver dans ses projets des ébauches de films que l'on pourrait qualifier de commerciaux, dénués

---

1. *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1978, p. 73 et sqq.

qu'ils sont de toute envergure artistique. C'est le cas, par exemple, de *Vol*, dans lequel un jeune avocat, grâce au concours conjoint de l'avion et des postes aériennes, réussira à sauver sa cliente qu'un beau-père peu scrupuleux veut dépouiller de sa fortune. Avec ce prétexte mince et convenu, le projet se présente comme une véritable « réclame » pour les services de l'aéropostale. Artaud avoue d'ailleurs lui-même que ce travail était pour lui « *uniquement* une question d'argent<sup>2</sup> ».

D'aspect peut-être moins caricatural, mais restant malgré tout dans un cadre excessivement conventionnel, tant sur le plan de la thématique que sur celui du traitement, les deux scénarios intitulés *Les 32* et *Le Maître de Ballantrae* ont, selon l'aveu même de leur auteur, l'ambition de séduire des producteurs américains — entité floue et déjà magique en cette fin des années 20 !

On sent dans le premier l'influence exercée par le *Nosferatu* de Murnau, réalisé en 1922, et par ses avatars : un jeune professeur d'une ville d'Europe centrale se lie à une jeune femme. Celle-ci est le témoin, tout à la fois émue et horrifiée, de ses syncopes et de ses métamorphoses. Parti à la guerre, le héros laisse sa maison barricadée et cadennassée. Les moyens normaux employés pour forcer les serrures s'avérant totalement inutiles, on a recours à la dynamite pour faire sauter les portes. C'est ainsi que l'on découvre dans la cave, trente-deux caisses contenant les restes de trente-deux femmes assassinées par le vampire. Dans cette histoire sans surprise, Artaud scénariste a tout de même glissé quelques séquences originales, proches de ce que l'on pourra trouver dans d'autres projets que nous évoquerons. L'une d'entre elles notamment montre la jeune femme qui, plongée dans un état de rêverie artificielle, voit défiler « comme une respiration marine, un monde aquatique plein de filaments et de globules d'air qui explosent<sup>3</sup> » : intention scénaristique difficilement réalisable sur le plan technique !

Avec le *Maître de Ballantrae*, Artaud s'essaie à l'adaptation d'une œuvre littéraire, en l'occurrence celle d'un roman éponyme de R. L. Stevenson qui voit la rivalité de deux frères, l'aîné que l'on croyait mort se trouvant dépossédé par son cadet, et de sa fortune, et de sa promesse. S'en suivent des poursuites, des projets de vengeance, des retournements — le bon devenant mauvais, le mauvais devenant bon pour — en arriver à la mort conjointe des deux frères enfin réconciliés près du tombeau. Artaud écrit à Yvonne Allendy qu'il a voulu dans ce travail traiter le thème de la

---

2. Lettre du 19 février 1929 à Yvonne Allendy, *op. cit.* p. 141.

3. *Op. cit.*, p. 37.

« friabilité des idées de bien et de mal<sup>4</sup> ». Mais au final, force est de reconnaître que le traitement à gros traits et sans nuance de ce thème le fait apparaître sous un jour quelque peu ridicule.

Le trait commun des trois projets que nous venons d'évoquer est qu'ils maintiennent le scénario dans les limites rassurantes — pour des producteurs peu soucieux d'expérimentation — d'une narration classique : il s'agit bien dans les trois cas de « raconter une histoire ». Le médium cinématographique intervient uniquement pour calquer des images sur ce que le texte met en place, et l'œil de la caméra n'est là que pour surligner, en lui donnant un aspect pictural, mobile et tridimensionnel, ce que les mots ont produit. On est très loin des tentatives et tentations que le cinéma suggère à Artaud lorsque la préoccupation matérielle et spéculatrice cède le pas devant le pur désir créatif. Désir ou nécessité d'ailleurs, tant semble impérieuse, violente, définitive au regard de la puissance de martèlement des formules, la croyance que possède Artaud dans le pouvoir du cinéma.

Artaud est persuadé qu'une invention intervient dès lors qu'elle est devenue nécessaire à l'homme. C'est pourquoi il explique que le cinéma « arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l'esprit est las du jeu des représentations<sup>5</sup> ». Cette défiance vis-à-vis du langage s'accompagne également d'une mise à l'écart radicale d'une forme de création, le théâtre, dont on sait pourtant l'intérêt qu'il lui vouait. C'est ainsi que dans une réponse à une enquête lancée par René Clair pour *Théâtre et Comœdia illustré* en 1923, il déclare que le cinéma, « quand la saveur de l'art se sera alliée en proportion suffisante à l'ingrédient psychique qu'il détient, [...] laissera loin derrière le théâtre que nous reléguerons à l'armoire aux souvenirs. Car le théâtre est déjà une trahison<sup>6</sup> ». Il développe son idée en affirmant que le public, au théâtre, va voir essentiellement les acteurs, et que ceux-ci prennent la place de l'œuvre en agissant sur le spectateur, tandis qu'au cinéma, l'acteur est réduit à la fonction d'un « signe vivant<sup>7</sup> », et qu'en raison de cela, il n'existe pas, et ne s'interpose pas, ni comme un filtre, ni comme un parasite entre celui qui voit et ce qui doit être vu.

Cette idée que le cinéma agit plus directement sur l'esprit du spectateur que le théâtre, Artaud la suggère aussi en usant de métaphores renvoyant au corps et au règne du vivant : « La peau humaine des choses, le

---

4. *Op. cit.*, p. 142.

5. « Sorcellerie et cinéma », *op. cit.*, p. 66.

6. *Op. cit.*, p. 64

7. *Ibid.*

derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde<sup>8</sup> ».

Art du contact, de l'effleurement, le cinéma ne s'installe pas dans l'ordre du discours, du langage, de la raison, mais dans celui, davantage immédiat, fulgurant et affectif, de la sensation. Au propre, il n'y a rien à *comprendre* dans le cinéma préconisé par Artaud, rien à comprendre mais tout à recevoir : « Excitant remarquable, [le cinéma] agit sur la matière grise du cerveau<sup>9</sup> » mais en feignant l'intelligence, la froide analyse, en échappant au langage, en l'ignorant. Nouveau langage lui-même dont il reste à inventer les codes, la syntaxe, sa vertu, comme l'écrit Artaud, « est à chercher<sup>10</sup> ». « Langage inorganique, précise-t-il aussi, qui émeut l'esprit par osmose<sup>11</sup> », le cinéma s'apparente presque à un psychotrope permettant au spectateur de plonger loin à la fois dans lui-même et aussi dans ce qui fait qu'il est le réceptacle d'une humanité millénaire. Jamais désincarné, il ne tend pas vers l'artifice, l'abstraction, le symbole desséché : « Il ne se sépare pas de la vie mais il retrouve comme la disposition primitive des choses<sup>12</sup> ».

On comprend ainsi que le cinéma selon Artaud ne se limite pas au seul divertissement, au pouvoir qui consisterait, pendant le temps de la projection, à transporter le spectateur vers un exotisme amoureux, temporel ou sentimental. Si le cinéma retranche d'un présent immédiat et d'un temps qui court, c'est davantage à l'intérieur de lui-même que le « cinéma pur ou absolu<sup>13</sup> » doit mener le spectateur. Artaud d'ailleurs n'est pas loin de prêter une efficience magique au cinéma, et le titre qu'il donne à un texte écrit à l'été 1927, « Sorcellerie et cinéma<sup>14</sup> » l'indique assez. Sans doute d'une part parce qu'il note que le cinéma, à l'inverse des autres arts, recèle « une part d'imprévu et de mystère ». D'autre part aussi parce que le procédé cinématographique plonge le public dans « une espèce de grisurie physique que communique directement au cerveau la rotation des images » et que, à l'instar de certains rituels magiques, il « dégage un peu de cette atmosphère de transe éminemment favorable à certaines révélations ».

---

8. « Cinéma et réalité », *op. cit.* pp. 19 et 20. Ce texte fut publié dans le numéro de novembre 1927 de la *NRF* et servit d'introduction au scénario d'Antonin Artaud, *La Coquille et le Clergyman* qui était reproduit dans le même numéro.

9. « Réponse à une enquête », *op. cit.*, p. 64.

10. *Ibid.*

11. « Cinéma et réalité », *op. cit.*, p. 20.

12. *Ibid.*

13. « Cinéma et réalité », *op. cit.*, p. 18.

14. « Sorcellerie et cinéma », *op. cit.*, pp. 65 à 67.

Une image résume assez bien ce qu'entend Artaud à propos de ce nouveau langage qu'est le cinéma, qu'il place d'emblée très haut puisqu'il le met au même rang que « la musique, la peinture ou la poésie » : « [Il] a la vertu d'un poison inoffensif et direct, une injection sous-cutanée de morphine<sup>15</sup> ». Que l'on ne s'y trompe pas : il ne faut pas voir ici une critique, celle d'ailleurs que beaucoup à notre époque ne manquent pas de faire à l'égard des images qu'elles soient télévisuelles ou cinématographiques, y voyant un nouvel « opium » propre à endormir les masses et à leur faire perdre à la fois toute conscience et tout esprit critique. Le « poison » dont parle Artaud est davantage *pharmakon* que substance létale. Cette « morphine », est bien celle qui permettra à l'homme de dépasser ses barrières, d'abandonner ses défenses pour se livrer à une sorte « d'examen plastique, objectif, attentif au MOI interne seul qui jusqu'à ce jour était le domaine exclusif des *Illuminés*<sup>16</sup> ».

Ainsi conçoit-on mieux l'attitude même qui devrait être celle du spectateur. Ce terme de spectateur d'ailleurs ne semble guère convenir tant ce qui lui sera demandé est moins de contempler passivement un spectacle que de prendre part à une expérience, une expérimentation, un voyage dans « l'intérieur de sa conscience<sup>17</sup> » et d'accéder lui-même à cette sorte de surconscience du monde et de soi que quelques-uns seulement, jadis, avaient réussi à atteindre.

Médium démocratique donc que le cinéma selon Artaud, qui donne la possibilité au plus grand nombre d'accéder à un domaine jusqu'alors réservé. Reste que pour parvenir à cet effet, il faut une véritable révolution. Lorsque Artaud écrit ces textes critiques sur le cinéma, cette forme d'expression, quoiqu'assez récente, n'est pas non plus dans sa première jeunesse. Deux décennies d'améliorations techniques, et surtout de production, ont éduqué le public à un certain type de cinéma que récuse Artaud. Car s'il avoue, « j'aime n'importe quel genre de films<sup>18</sup> », il est convaincu que l'on n'a pas su encore inventer le langage qui permettrait d'utiliser le formidable potentiel offert par la technique du cinéma.

S'il distingue certains films de Buster Keaton et « les Charlot les moins humains<sup>19</sup> », dans lesquels il lit, par le biais de l'utilisation de l'humour, « les convulsions et les sursauts d'une réalité qui semble se détruire elle-

---

15. « Réponse à une enquête », *op. cit.*, p. 64.

16. « Sorcellerie et cinéma » *op. cit.*, p. 67.

17. « Sorcellerie et cinéma » *op. cit.*, p. 66.

18. « Réponse à une enquête », *op. cit.*, p. 63.

19. « Cinéma et réalité », *op. cit.*, p. 20.

même avec une ironie où l'on entend crier les extrémités de l'esprit<sup>20</sup> », Artaud déplore que la création cinématographique s'efforce « à détruire [le] pouvoir de galvanisation [du cinéma] par l'emploi de sujets qui en neutralisent les effets et qui appartiennent au théâtre<sup>21</sup> ». C'est pourquoi il prône « un renversement total des valeurs, un bouleversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique » et réclame « des films fantasmagoriques, des films *poétiques*, au sens dense, philosophique du mot, des films psychiques<sup>22</sup>. » Ces propos sont de 1923. Artaud a 27 ans. Ne reste plus qu'à écrire et à réaliser.

Le premier scénario connu d'Antonin Artaud s'intitule *Les Dix-huit secondes*. Il a été écrit vraisemblablement en 1924 ou 1925. Tout l'intérêt de ce projet réside dans le traitement du temps qu'il propose. Le titre est programmatique : il donne une idée du souci de son auteur qui est de traiter dix-huit secondes de la vie d'un homme, et surtout de mettre en scène deux temporalités : celle du « temps normal », et celle du « temps intérieur à l'homme qui pense<sup>23</sup> ».

Le temps cinématographique n'obéit pas aux mêmes règles que le temps physique. Et c'est justement grâce aux distorsions rendues possibles par l'outil cinématographique qu'Artaud envisage de rendre compte du temps de l'esprit, du temps du psychisme puisque le film sera constitué « par des images intérieures à l'homme<sup>24</sup> », et que « la description de ces images demandera une heure ou deux pour être projetée sur l'écran<sup>25</sup> ». Le scénariste envisage donc de travailler sur ce rapport fantastique des deux temporalités, temps des horloges/temps intérieur, le second dilatant ce que le premier égrène<sup>26</sup>.

La première séquence du scénario montre un homme, de nuit, sous un bec de gaz. À sa main une montre qui pend. L'aiguille marque les se-

---

20. *Ibid.*

21. « Réponse à une enquête », *op. cit.*, p. 63.

22. *Ibid.*

23. *Les Dix-huit secondes*, *op. cit.*, p. 9.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. Ce qui n'est pas sans rappeler le fameux « rêve du guillotiné » de Maury et les perspectives qu'il ouvre : pendant qu'il dort, Alfred Maury (Meaux 1817-Paris 1862, professeur de morale et d'histoire au Collège de France) reçoit sur le cou une pièce qui s'est détachée de la partie supérieure de son lit. Durant le bref intervalle — quelques fractions de seconde — entre le choc et le réveil qu'il provoque, Maury rêve qu'il vit à l'époque de la Révolution, qu'il est arrêté, emprisonné, jugé, condamné, conduit au lieu de l'exécution, guillotiné. Et voici l'important : il affirme que ces divers événements, qui exigeraient plusieurs jours dans notre temps de veille, se déroulent à leur cadence normale. Autrement dit : en certains cas, la durée du rêveur peut contenir, sans accélération du rythme des images et des pensées, beaucoup plus de substance que celle de l'homme éveillé.

condes. La dernière séquence présente le même homme, au même endroit, on constate que l'aiguille de la montre a avancé de dix-huit secondes seulement. Les images montrées entre les deux séquences ne relèvent en rien de l'ordre du flash-back, mais composent davantage un kaléidoscope sans souci de logique, de vraisemblance narrative, de l'état intérieur du personnage, une sorte d'enregistrement de ses pensées profondes du moment, une manière d'encéphalopictogramme psychique.

L'intérêt du recours à l'image est motivé d'ailleurs par l'état même du personnage, dont Artaud nous dit que, frappé par une étrange maladie, il se révèle incapable d'atteindre ses pensées, et bien que lucide complètement, il ne peut les traduire « en gestes et paroles appropriés<sup>27</sup> ». Le protagoniste des *Dix-huit secondes* apparaît, malgré lui, comme le héraut de ce qu'est le cinéma : le moyen de traduire non seulement les distorsions temporelles dont nous avons parlé — et cela de façon plus immédiatement appréhensible que lorsque la littérature se saisit du problème<sup>28</sup> — mais aussi le moyen de saisir ce qui échappe au langage, ce qui demeure indicible, ce qui est le propre d'une pensée humaine d'avant la naissance du langage, une manière d'état primitif et immédiat de fonctionnement du cerveau. Ce que l'écran place devant les yeux du public, c'est une peinture de ses propres abîmes, c'est un calque du chaos, de la « vérité sombre de l'esprit<sup>29</sup> » où tous les sentiments, les désirs, les contradictions, les élans, les tensions et les immobilités s'unissent, se développent, fusionnent, s'annihilent et se métamorphosent. Aussi le personnage principal du scénario se dédouble-t-il, traverse des états de folie et de toute-puissance, se trouve vénéré, rejeté, approche la Connaissance et s'y brûle.

Les enchaînements entre ces différents états ne suivent pas de transitions souples ni logiques. Artaud procède davantage selon une technique, le *cut*<sup>30</sup>, que plus tard, en littérature, certains écrivains comme Burroughs expérimenteront. *Dérèglement des sens*, dérèglement des codes qui confine à l'édification d'une poésie cinématographique, plus aiguë à certains moments qu'à d'autres, comme en témoigne ce passage : « de nouveau, [le héros] à sa table. Avec des livres. Le doigt tendu. Des volées de femmes dans l'air. Des trônes amoncelés<sup>31</sup> ». On imagine évidemment sans peine

---

27. *Les Dix-huit secondes*, *op. cit.*, p. 10.

28. *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust et *Ulysse* de James Joyce sont deux illustrations majeures de ce problème.

29. « Cinéma et réalité », *op. cit.*, p. 19.

30. Technique bien entendu intrinsèquement liée au montage cinématographique mais qu'Artaud utilise de façon nettement novatrice à une époque où le montage imposait des conventions très classiques et des transitions lisibles.

31. *Les Dix-huit secondes*, *op. cit.*, p. 11.

les difficultés de réalisation, à la lettre, de cette scène, à une époque où ni les images de synthèse ni les techniques numériques n'existaient.

Cinéma poétique, fantasmagorique, merveilleux. Cinéma de poète voulant délibérément ignorer les contingences d'un art fortement assujéti à des techniques, elles, peu poétiques. C'est le cas aussi dans *Deux Nations sur les confins de la Mongolie*, scénario écrit en 1926, où Artaud pousse cela à l'extrême. Sur un prétexte burlesque, un lama propose l'envoi d'un poème surréaliste par un avion aéropostal pour régler un conflit entre deux nations extrême-orientales, il trace les lignes d'une œuvre où la poétisation des images, rendant compte de celle du langage, des langages, sera à même de régler les dissensions universelles. L'écriture même du scénario se détache de la sécheresse du genre pour atteindre une dimension inhabituelle : « L'hélice qui vibre imite le poudroïement de la poésie ; les veines de l'air claquent et se contractent<sup>32</sup>. » À d'autres moments, le scénario prévoit « une tour Eiffel d'alcool » ou encore « le rêve des rayonnements d'alcool ; leur couleur et leur force disposées comme des villes ».

Dans un autre projet, *L'avion solaire*, qui date de 1929 et dont il ne nous est parvenu que des fragments, un aéroplane fonce dans les nuées et les flammes. Le visage du pilote que rien n'affecte « est souverainement beau » et les villes chargées de menace qu'il survole sont happées par l'hélice, à l'instar de « Bénarès [qui] monte dans le ciel avec les faces méchantes de ses maisons, de ses tombes<sup>33</sup>. » On imagine aisément la réaction d'un producteur, d'hier ou d'aujourd'hui, lisant ces lignes...

L'écriture scénaristique d'Artaud est une écriture d'affranchissement. Une écriture de désir et d'exploration. On pourrait presque affirmer que son projet se construit sur un équilibre de renversement : si le cinéma doit permettre la mise en scène d'images mentales, ce but rejaillit sur la mise en scène qui doit s'affranchir de toute convention pour atteindre le surréel. L'outil reçoit la forme de ce qu'il contribue à créer. Ce qu'annonce sans doute ce propos que l'on peut lire dans « Sorcellerie et cinéma » : « Le cinéma s'approchera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas<sup>34</sup>. ».

Reste que pour être essentielles, l'écriture de scénarios et la réflexion sur l'étendue et le pouvoir d'une forme d'expression ne suffisent pas à créer du cinéma. En 1927, Artaud achève un scénario qu'il intitule *La Co-*

---

32. *Deux nations sur les confins de la Mongolie*, *op. cit.*, p. 15.

33. *L'Avion solaire*, *op. cit.*, p. 45.

34. *Op. cit.*, p. 67.

*quille et le clergyman*. Yvonne Allendy le propose à Germaine Dulac qui avait réalisé auparavant quelques films que l'on considérait comme d'avant-garde : *La Fête espagnole*, *La Mort du soleil*, *La Souriante Madame Beudet*. Les intentions d'Artaud sont claires : il souhaite interpréter le personnage du clergyman — c'est-à-dire le rôle principal —, participer de près à la réalisation, choisir les acteurs et leur donner des indications de jeu, surveiller le montage du film. Il n'obtiendra satisfaction sur aucun de ces points et les rapports avec Germaine Dulac se limiteront à peu de chose, comme si la réalisatrice, soucieuse d'indépendance, avait eu soin avant même le tournage de marquer à la fois son territoire et celui d'un scénariste un peu trop encombrant. Artaud, engagé sur le tournage de la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, n'assistera pas à celui de *La Coquille et le clergyman*. Il n'aura ensuite aucune prise sur le montage, et il lui faudra plusieurs fois écrire à Germaine Dulac pour que celle-ci daigne enfin lui montrer le film au mois d'octobre. Les raisons du mécontentement d'Artaud devant l'œuvre achevée sont sans doute en partie à chercher dans cette exclusion dont il a été victime à tous les stades de réalisation du film. Sa réaction est véhémement : il s'estime trahi et juge que Germaine Dulac n'a rien compris à l'esprit du scénario, l'a dénaturé, l'a traité comme s'il s'agissait d'un rêve, en a fait une plate succession d'images oniriques. Artaud et quelques amis, dont Robert Desnos, iront même jusqu'à conspuer publiquement Germaine Dulac lors de la présentation du film le 9 février 1928 au Studio des Ursulines.

Occasion ratée donc, de l'avis d'Artaud. *La Coquille et le clergyman* devait être la mise en pratique du « cinéma pur » prôné par le poète, l'expérimentation grandeur nature de ce que les textes théoriques préconisent, de ce que les autres scénarios suggéraient. Le projet d'Artaud<sup>35</sup> comporte un peu moins d'une vingtaine de séquences dans lesquelles on suit le trajet d'un personnage, le Clergyman, et d'une femme ; une femme qui apparaît, disparaît, souvent accompagnée par un officier, à la fois censeur et castrateur, et amant de cette femme sur laquelle portent tous les désirs du clergyman.

S'ouvrant sur une scène où le clergyman mesure un liquide et le transvase à l'aide d'une coquille, le film se clôt sur l'absorption de sa propre tête par le clergyman, tête reposant sur une coquille d'huître, tête devenue liquide noirâtre : on a alors le sentiment que le personnage boit l'humeur et la substance même de ses pensées qui nous ont été présentées durant le film.

---

35. *La Coquille et le Clergyman*, *op cit.*, pp. 20 à 25.

Désir, interdit, ordre, sadisme, purification, regard social, sacré et religion, avilissement, dérive, enfouissement. Toutes les scènes du scénario emblématisent ces thèmes dans une sorte de valse d'images, tourbillonnantes à l'image d'une scène pivot, où l'on découvre un grand bal où des couples « courageusement enlacés<sup>36</sup> » valsent. Chaque tableau est un tableau mental provoqué par l'ordre du désir et de l'effroi, lisible à sa lumière et l'huître ouvrant et fermant l'ensemble, paraît être un cerveau bivalve, érotisé et fragile. Voici comment Artaud s'explique :

*Ce scénario recherche la vérité sombre de l'esprit en des images issues uniquement d'elles-mêmes, et qui ne tirent pas leur sens de la situation où elles se développent mais d'une sorte de nécessité intérieure et puissante qui les projette dans la lumière d'une évidence sans recours<sup>37</sup>.*

Le sens de cette création n'est donc pas à chercher — ici encore moins qu'ailleurs — dans une logique narrative, un enchaînement construisant un discours décodable par la raison :

*J'ai pensé que l'on pouvait écrire un scénario qui ne tiendrait pas compte de la connaissance et de la liaison logique des faits, mais qui plus loin que tout cela irait chercher dans la naissance occulte et dans les errements du sentiment et de la pensée les raisons profondes, les élans actifs et voilés de nos actes dits lucides, en maintenant leurs évolutions dans le domaine des naissances et des apparitions. C'est dire à quel point ce scénario peut ressembler et s'apparenter à la mécanique d'un rêve sans être vraiment un rêve lui-même, par exemple<sup>38</sup>.*

Car Artaud ne cesse de le proclamer, *La Coquille et le clergyman* « n'est pas la reproduction d'un rêve et il ne doit pas être considéré comme tel<sup>39</sup> ». Ramener le projet à cela tant au moment de la réalisation que de la vision du film idéal ou de la lecture du scénario, c'est en fait affadir le projet central qui sous-tend toute tentative d'Artaud dans le domaine de cinéma : plonger dans les profondeurs du psychisme et de la pensée pour les livrer à l'écran. Se servir de l'écran comme d'une fenêtre ouverte sur le cerveau, non pas du dormeur, mais de l'homme aux yeux grands ouverts. Amener le spectateur à entrer par le biais d'images dans le fonctionnement mal connu de l'élaboration de toute pensée humaine.

Les scènes imaginées, les éléments de décor, les gestes des personnages illustrent des situations du psychisme « entre lesquelles la pensée

---

36. *Ibid.*

37. « Cinéma et réalité », *op. cit.*, p. 19.

38. Article paru en octobre 1928 dans la revue *Cahiers de Belgique*.

39. « Cinéma et réalité », *op. cit.*, p. 19.

coincée cherche une subtile issue<sup>40</sup> ». Voici donc la clef qui permet de comprendre l'ordonnement des séquences : une pensée assaillie, agressée, souffrante, en proie à la tyrannie du désir, de l'ordre amoureux, social, religieux, physique, et qui sans cesse, comme aux abois, cherche son chemin. Les êtres humains qui s'agitent sur l'écran ne sont que des masques, des enveloppes car « les personnages [de *La Coquille et le Clergyman*] n'y sont que des cerveaux ou des cœurs<sup>41</sup> ».

Déçu par ce que Germaine Dulac a fait de son projet, Artaud n'en est pas pour autant découragé. L'aventure lui a fait comprendre que s'il veut créer ce « cinéma pur » dont l'idée l'occupe depuis 1923, il lui faudra, de la conception du scénario jusqu'au montage final, prendre seul les choses en main. C'est sans doute ce qui explique cette volonté, en 1930, de créer avec les époux Allendy cette société de production que nous avons déjà évoquée. Le projet d'Artaud est de maîtriser du début à la fin toute la chaîne de création et de production d'un film. Les films commerciaux écrits et produits financeraient d'autres films, véritables ceux-là. D'ailleurs, ce cinéma d'avant-garde peut être générateur de succès : « Le public qui a fait le succès d'argent du *Chien andalou*<sup>42</sup> peut à plus forte raison se retrouver sur un film semblable<sup>43</sup> ».

Il semblerait que la maison de production qu'Artaud envisage de fonder soit, en tout cas dans un premier temps, uniquement destinée à produire le scénario qu'il vient d'écrire et qui a pour titre *La Révolte du boucher*. Assez proche, dans l'architecture des forces qu'il met en place, de *La Coquille et le clergyman*, ce scénario développe de nouveau des états psychiques, ici ceux d'un homme semble-t-il possédé par la folie, et qui ne peut atteindre la femme qu'il aime. La présence d'un boucher, sorte d'avatar de l'officier du précédent scénario, contrarie les désirs de l'homme. Le boucher finit par se marier avec la femme. Là encore, il ne faut chercher de logique ni dans les situations ni dans leur juxtaposition. Le meurtre, la dévoration, le sadisme, le dépeçage, la présence des ordres militaire, religieux et civil structure l'œuvre et s'incarne en scènes et en images qui sont autant de décalcomanies psychiques. Artaud affirme qu'il est allé encore plus loin que dans *La Coquille et le clergyman* car « tous les éléments

---

40. « Le cinéma et l'abstraction », *op. cit.*, p. 69.

41. *Ibid.*

42. Sorti en 1928, le film de Buñuel est donc postérieur d'un an à *La Coquille et le clergyman*.

43. « Projet de constitution d'une firme destinée à produire des films de court-métrage, d'un amortissement rapide et sûr », *op. cit.*, p. 74.

qui n'existaient qu'en puissance dans le précédent film [...] sont employés ici avec le maximum de lisibilité<sup>44</sup> ».

Continuation d'une ligne donc, avec cependant un apport nouveau. Nous sommes en 1930. Et depuis « le précédent film », comme l'appelle Artaud, le cinéma est devenu parlant. Dans son projet, le scénariste évoque cette innovation et pense l'utiliser non pour placer les paroles dans la bouche des acteurs, mais pour les mettre « *dans l'espace* comme des objets ». Réaffirmant implicitement son rejet du langage dans la création cinématographique, il conçoit l'utilisation de la voix et du son dès lors qu'ils seront « pris en eux-mêmes et non comme la *conséquence physique* d'un mouvement ou d'un acte, c'est-à-dire sans concordance avec les faits<sup>45</sup> »

Artaud une fois de plus place le cinéma en dehors de la parole, du langage « trop usé » pour servir encore à quoi que ce soit, comme il aimait à le rappeler. Son credo n'a pas varié : « Il ne s'agit pas dans le langage visuel de trouver un équivalent du langage écrit [...] mais bien de faire oublier l'essence même du langage et de transporter l'action sur un plan où toute traduction deviendrait inutile et où cette action agit presque intuitivement sur le cerveau<sup>46</sup>. »

Le projet de société de production restera à l'état de projet. *La Révolte du boucher* ne dépassera pas le stade du scénario. C'est d'ailleurs, à ce jour, le dernier scénario conçu par Artaud qui nous soit connu. Sans doute l'extension et le formidable succès du cinéma parlant, et son utilisation à l'encontre de tout ce qu'Artaud préconisait, ont-ils peu à peu entamé la foi et la détermination du scénariste. Une lettre du 3 mai 1931, adressée à Maître Garçon<sup>47</sup>, fait encore mention de la préparation d'un film « sur la sorcellerie et les sciences occultes », mais on se rend compte en lisant le descriptif qu'Artaud fait du projet que celui-ci s'apparente davantage à un documentaire établissant le bilan des pratiques de sorcellerie dans la société contemporaine qu'au fameux « cinéma pur ».

Il faut attendre 1933 et la publication d'un article dramatiquement désabusé, intitulé « La vieillesse précoce du cinéma<sup>48</sup> », dans le n° 4 des *Cahiers jaunes* pour comprendre les raisons, sans doute profondes et véritables, de l'éloignement pris par Artaud vis-à-vis d'une forme d'art pour

---

44. *La Révolte du boucher*, *op. cit.*, p. 54.

45. *Ibid.*, p. 55.

46. « Cinéma et réalité », *op. cit.*, p. 19

47. *Op. cit.*, p. 202.

48. *Op. cit.*, pp. 81 à 84.

laquelle il s'enflammait dix ans auparavant. « Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire, tronçonné » écrit-il.

En quelques pages, Artaud dresse un bilan et une analyse d'une totale amertume. Il condamne, sans jamais ouvrir une seule fenêtre d'espoir : non, le cinéma n'est pas la vie, et ne sera jamais la vie. Il ne permet que de morceler le réel, de le figer sans qu'aucune répétition ne soit possible, et sans que jamais une surprise intervienne, rendant par là impossible « l'action magique, [...] le déchirement de la sensibilité<sup>49</sup> ». Il revient sur ses anciennes croyances et déclare que, si certaines tentatives d'avant-garde créaient parfois des états d'illumination, elles ne touchaient que peu de personnes, et aucune d'entre elles n'étaient capables d'en comprendre le fonctionnement. Le hasard et la fatalité étaient maîtres du jeu. Accumulant les charges et les arguments, Artaud désigne le coupable : « [...] depuis le parlant, les élucidations de la parole arrêtent la poésie inconsciente et spontanée des images, l'illustration et le parachèvement du sens d'une image par la parole montrent les limites du cinéma ».

Dès 1929, il s'était déjà montré sur ce sujet extrêmement sévère. Dans une lettre à Yvonne Allendy, il constate : « Le Cinéma parlant est une sottise, une absurdité. La négation même du Cinéma<sup>50</sup> » Quels sont les principaux arguments d'Artaud ? S'il convient que l'on pourrait « synchroniser *éventuellement* les rumeurs d'un paysage<sup>51</sup> », il fait remarquer aussitôt qu'il n'y aurait aucune différence entre cela et « les bruits imitatifs de l'orchestre » et que de toute façon ces bruits, notre oreille les entendrait toujours *dans la salle*, au lieu que notre œil voit *ailleurs que dans la salle* ce qui se passe sur l'écran<sup>52</sup> ».

Pour Artaud, le cinéma, c'est le règne absolu du regard. C'est par le regard que le spectateur doit entrer dans l'expérience de l'abîme intérieur. Tout élément extérieur à l'image projetée sur l'écran ne peut agir qu'à la façon d'un parasite et risque de compromettre la réussite de l'expérience. Sonoriser l'image lui fait perdre non seulement sa prédominance mais aussi son pouvoir. Inféodée à un élément étranger qui toujours ramène vers le discours, la logique et la raison, elle ne devient qu'un pâle reflet de ce qu'elle aurait pu être. La « vieillese précoce du cinéma » que constate Artaud signe la mort d'un nouvel art potentiel. Elle signe aussi la mort des croyances que le poète entretenait à son sujet et, en conclusion définitive de sa réflexion, il note que « ce n'est pas du cinéma qu'il faut atten-

---

49. « La vieillese précoce du cinéma », *op. cit.*, p. 83.

50. Lettre du 26 mars 1929 à Yvonne Allendy, *op. cit.*, pp. 144-145.

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

dre qu'il nous restitue les Mythes de l'homme et de la vie d'aujourd'hui<sup>53</sup> ».

1923-1933 : une décennie. Dix ans pendant lesquels Artaud a tenté de s'accaparer un outil, d'en désigner les beautés et les pouvoirs, de le forger selon ses vœux. « L'époque aujourd'hui est belle, notait-il en 1927, pour les sorciers et pour les saints, plus belle qu'elle n'a jamais été. » Mais l'époque fut brève, et les désillusions rapides.

L'intérêt des scénarios d'Artaud et de ces quelques textes théoriques, fut en fait d'indiquer la voie de l'extrême, de désigner la limite vers laquelle le cinéma devrait tendre, de saisir, sous la masse grossière, la forme et le nombre d'or. Il importe peu en définitive que ces scénarios aient été réalisables ou non. Leur existence même témoigne d'une interrogation effervescente sur un art, une tentative de donner un cadre neuf à la *pensée sauvage*. Ils sont à prendre comme des matrices, des prototypes, des constructions menacées d'écroulement mais qui permettent de mieux connaître la solidité des matériaux utilisés, leurs possibilités offertes, leurs points de flexion, de tension, de rupture.

Tout le problème du cinéma est son rapport avec le langage, l'utilisation qu'il en fait, sa démarcation vis à vis de ses codes, de son déroulement, de ce qu'il dit ou ne dit pas. Problème aussi de ce qui est montrable, non montrable et du sens que prendra ce que l'on choisit de montrer. Artaud a compris très vite que ce que l'œil de la caméra enregistre prend une valeur que ne soupçonne ou ne maîtrise pas toujours l'opérateur. Limiter le cinéma à un moyen, ou même à un art, dont la vertu première serait de fixer sur une pellicule un monde que nous connaissons, voyons, fréquentons, serait comme de ne voir en la littérature qu'un moyen intéressant de conserver des histoires. Le cinéma possède une énergie, une vie propre et un pouvoir d'élection, de sélection, et de mise en lumière qui fait que la vie montrée devient beaucoup plus que la vie. Artaud écrit : « [grâce au cinéma], le plus petit détail, l'objet le plus insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre<sup>54</sup> ». Il note encore : « Par le fait qu'il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets<sup>55</sup> ».

C'est comme si, grâce à cette forme d'expression, l'œil humain se trouvait guéri de ses défauts, de vue courte et faible. Le « cinéma pur » qu'Artaud appelait de ses vœux serait parvenu alors à fondre les aspira-

---

53. « La vieillesse précoce du cinéma », *op. cit.*, p. 84.

54. « Sorcellerie et cinéma », *op. cit.*, p. 65.

55. *Ibid.*

tions de trois courants picturaux des années 10, le cubisme analytique, le futurisme, l'orphisme. Du premier, il aurait prolongé la volonté d'éclatement des figures et de mise à plat des détails ; du deuxième le rendu de la vitesse, du mouvement, de l'énergie ; du troisième, le goût par la recomposition, de la série et la répétition. Le cinéma aurait opéré cette synthèse. L'homme qui se serait livré à l'expérience cinématographique aurait alors reçu une sorte de sixième sens qui, faisant de lui un *illuminé* lui aurait permis de voir, non seulement l'intérieur de son être mais aussi le monde et la vie comme ses sens communs ne lui auraient jamais permis auparavant de les saisir.

Qu'importe au fond si Artaud, lassé de ne pouvoir mettre en œuvre ce cinéma, et voyant l'orientation que prenait le cinéma, finira par renier ce en quoi il avait tant cru. L'essentiel aura été que la voie qu'il pressentait et qu'il préconisait d'emprunter ait été annoncée et qu'elle demeure suspendue, de façon quasi-fantastique, comme une promesse appartenant au passé.

UNIVERSITÉ NANCY II



## FANTÔMAS À L'OMBRE DU SURREALISME

Véronique MONTEILHET

*Allongeant son ombre immense  
Sur le monde et sur Paris,  
Quel est ce spectre aux yeux gris  
Qui surgit dans le silence ?  
Fantômas, serait-ce toi  
Qui te dresses sur les toits ?*  
Robert Desnos, La Complainte de  
Fantômas.

En 1912, Apollinaire fonde « La Société des amis de Fantômas » à laquelle adhéreront Max Jacob et Jean Cocteau et qui existe encore aujourd'hui. La même année, Louis Feuillade incite Léon Gaumont à acheter les droits d'auteur des romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain dont le héros porte le nom de FANTÔMAS !

Les trente premiers volumes de *Fantômas* de Pierre Souvestre et Marcel Allain rencontrent alors un véritable succès depuis leur première publication entre 1910 et 1913. C'est à la même époque que le surréalisme prend forme. Les aventures de Fantômas ont cependant un impact sur le grand public avant que les surréalistes ne s'intéressent à l'œuvre. C'est tout d'abord le personnage romanesque de Fantômas qui retient leur attention, avant que ses aventures ne soient portées à l'écran. Mais, lorsque la première adaptation de Louis Feuillade paraît, avec pour interprètes René Navarre dans le rôle de Fantômas, Bréon interprétant Juve, Georges Melchior en Fandor, et Renée Carl en Lady Beltham, les surréalistes sont séduits par ce « feuilleton » cinématographique. S'ils se reconnaissent dans ces cinq adaptations de *Fantômas*, ces films n'ont pourtant pas été réalisés pour être des œuvres surréalistes. Notre étude consistera donc à comprendre en quoi les surréalistes se sont reconnus dans ces récits cinématographiques.

Explorateur du rêve et de l'irrationnel, le mouvement surréaliste a proclamé le triomphe de l'imaginaire, la liberté de l'esprit, la beauté et l'amour aux dépens de toute préoccupation morale en s'exprimant dans des domaines aussi variés de la création et de l'expression que la littérature et la poésie, les arts plastiques ou le cinéma. Ce dernier, selon André Breton (*Second Manifeste du Surréalisme*) est le « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement<sup>1</sup> ». C'est dans cette ambivalence véhiculée par le cinéma et si bien exploitée par Louis Feuillade, que les Surréalistes ont tout d'abord dû se reconnaître. Le mouvement cinématographique que ce réalisateur imprime à ses films crée cette ambiguïté chez le personnage de Fantômas et dans ses actions.

Ferdinand Alquié propose une autre piste de recherche concernant l'intérêt que les surréalistes ont porté à ces *Fantômas* lorsqu'il déclare, dans des entretiens réunis sous le titre *Le Surréalisme*<sup>2</sup> que les films de Louis Feuillade sont initialement involontairement ou de façon latente surréalistes par le biais d'un ou plusieurs thèmes qui rappellent l'attitude surréaliste. Nous restituerons certains de ces thèmes pour comprendre comment et pourquoi le mouvement surréaliste, né dans une période trouble, comme en réponse aux absurdités de la guerre, s'est intéressé à cette série cinématographique.

Dans chacun des cinq films de Feuillade, images, mises en scène et thématiques sont hantées par le poétique et la poétique surréalistes, de même que ces films ont sans doute inspiré l'imaginaire et l'écriture surréalistes (nous pensons notamment à la *Complainte de Fantômas* de Robert Desnos, écrite en 1933 pour la radio<sup>3</sup>). Nous retrouvons en effet dans l'adaptation de Louis Feuillade des notions et des thèmes chers aux surréalistes à commencer par leur attrait pour le merveilleux et l'insolite qui participe à la découverte d'une surréalité. Louis Feuillade a aussi su donner à ses adaptations une tonalité propre à aviver l'intérêt des surréalistes pour son travail cinématographique en jonglant, au travers notamment des thèmes de la mort et de l'amour, du fantôme, du masque et de

---

1. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, « Folio essais », 1992, p. 73.

2. Ferdinand Alquié, *Le Surréalisme*, éd. Mouton, 1968.

3. Le final de ce poème de Robert Desnos, dont les vers sont placés en *incipit* de notre article, évoque l'image fantomatique de Fantômas planant sur Paris, image choisie quelques années plus tôt par Marcel Allain après avoir vu l'affiche d'un homme géant répandant sur Paris des pastilles pour le rhume. Le cornet de pastilles que tenait le géant a été coupé et remplacé par un poignard, ce détail transformant un bienfaiteur en terrible criminel. Cette image sera reprise pour l'affiche du premier Fantômas paru sur les écrans.

l'identité, avec le réalisme et le fantastique des aventures narrées. L'accumulation de ces ambivalences conduit à s'interroger sur la moralité véhiculée par ces cinq films. En effet, Fantômas est un mythe qui a participé au déchiffrement des arcanes de la psychologie moderne opéré par les Surréalistes : or ces arcanes s'orientent toutes vers le meurtre et la violence dans les aventures filmées de Fantômas, dans un traitement réaliste qui supprime toute explication à ces actes ; les adaptations de Louis Feuillade sont-elles dans ce cas des œuvres immorales ou amorales ? C'est ce à quoi nous tenterons de répondre en nous interrogeant sur la violence moderne de la société que mettent en scène les films de Feuillade, au travers des combinaisons surréalistes de thèmes, tel celui de la mort et de l'amour, répondant à l'ambivalence des tonalités, réalisme rimant avec fantastique, dramatique avec comique.

Le réalisateur Louis Feuillade a joint aux éléments classiques du film policier une fantaisie aisément saisissable dans les cinq *Fantômas* sortis sur les écrans français en 1913 et 1914 sous les titres : *Fantômas (à l'ombre de la guillotine)*, *Juve contre Fantômas*, *Le Mort qui tue*, *Fantômas contre Fantômas* et *Le faux magistrat*. Le terme de « Fantaisie » vient faire écho au nom de Fantômas pour se décliner sous les formes de l'insolite et du merveilleux dans ces films qui jouent avec la métaphore visuelle pour tenter de révéler une « autre réalité » que les Surréalistes envisageaient pour leur part comme la révélation d'un inconscient. Mais à quelle prise de conscience Louis Feuillade a-t-il cherché à conduire ses spectateurs ?

La manière dont ce réalisateur a su intégrer le merveilleux dans le quotidien, non seulement en racontant les aventures insolites d'un criminel hors du commun — mais cela bien d'autres l'ont fait avant lui et le feront après sans retenir l'attention des surréalistes — mais surtout en révélant une autre réalité dans les actions au moyen de métaphores visuelles d'une ingénieuse subtilité, est sans aucun doute l'un des premiers aspects de cette création qui aura retenu l'attention du mouvement surréaliste.

La métaphore telle qu'elle est créée par Louis Feuillade ne répond pourtant pas à la définition qu'en donnent les Surréalistes pour qui la métaphore est la juxtaposition inattendue des images qui révèle une réalité inconnue. La métaphore chez Feuillade prend toujours pour appui les nombreuses références à la modernité qui apparaissent sur l'écran : les trains et lignes de chemin de fer, les voitures, etc. Ces éléments de la modernité ne s'offrent pas tels quels dans l'œuvre mais, par l'utilisation narrative qu'en fait le réalisateur, deviennent des métaphores définitives d'une modernité qui dépasse le réalisme premier de ces objets nouveaux pour raconter la réalité imperceptible d'une société nouvelle. Expliquons-

nous en prenant pour exemple l'une de ces « métaphores de la modernité ». Dans *Juve contre Fantômas*, l'inspecteur Juve suit Fantômas qui entre dans une voiture sous l'identité du docteur Chalek et en ressort déguisé en « voyou » : la voiture devient ici la métaphore du changement puisque c'est dans celle-ci que Fantômas opère l'une de ses transformations. La voiture, au service des méfaits de Fantômas, transforme l'objet moderne, considéré dans une première réalité comme l'objet de l'évolution et du changement, en un objet qui dans l'utilisation qu'en fait Fantômas annonce les revers de la modernité.

Il en est ainsi de tous les objets représentatifs de la modernité utilisés par Fantômas dans ses délits et ses crimes. Ainsi dans *Le Faux Magistrat*, Fantômas trouve dans le fonctionnement au gaz des calorifères un ingénieux stratagème pour asphyxier un homme. Dans *Juve contre Fantômas*, c'est en trafiquant un panneau de sonnettes qu'il fait exploser une maison. Mais les actions de Fantômas ne sont pas les seules à être marquées par ce modernisme qui se dénigre dans la surréalité qui le frappe. Ainsi, les enquêtes menées pour retrouver le dangereux criminel emploient aussi des moyens très modernes, telle la prise d'empreintes digitales du service d'anthropométrie de la police, dans *Le Mort qui tue*. Or cette nouvelle technique policière se révèle trompeuse puisque, comme le titre du film l'indique, celui qui commet des crimes, est identifié par la prise d'empreintes sous l'identité d'un homme déjà mort.

Ainsi, de nombreuses actions dans cette série de *Fantômas*, loin de simplement mettre en scène dans une modernité accessoire les aventures du criminel et de ses comparses filmiques, dénoncent cette modernité par l'emploi inattendu et dénaturé qui est fait des objets, pratique qui évoque bien évidemment les créations picturales et plastiques des surréalistes.

L'Art est conçu par le mouvement surréaliste comme une technique d'exploration de l'Inconnu et de tous les ailleurs de l'univers et de la conscience humaine. Le cinéma est, quant à lui, envisagé comme une nouvelle expression poétique qui permet de voyager dans des pays insolites. Et c'est bien à ce voyage vers un insolite que nous invitent les adaptations de Louis Feuillade. N'est-il pas très surréaliste le stratagème des faux bras qui permet à Fantômas d'échapper à Juve et Fandor qui croyaient enfin le tenir dans *Juve contre Fantômas* ?

Certains stratagèmes des personnages qui peuplent les aventures de Fantômas apparaissent ainsi dans toute leur réelle fantaisie lorsqu'ils sont portés à l'écran : par exemple lorsque Juve s'entoure le corps d'une ceinture de piques afin de ne pas recevoir les coups mortels d'un assassin qui doit venir l'attaquer une nuit, toujours dans *Juve contre Fantômas*. Nous ne

citerons pas les nombreuses péripéties insolites qui abondent dans les cinq films de Feuillade. Seul le visionnage de ces derniers permet de s'immerger dans l'incroyable voyage auquel nous invite le réalisateur.

Tout s'y orchestre autour de l'insolite, censé exprimer le Moi profond de l'homme selon les Surréalistes afin de révéler une nouvelle conception de l'existence. Aussi ne peut-on s'étonner, si l'ambiance de ces cinq films participe volontairement ou non d'une création surréaliste, que le caractère de Fantômas soit lui-même des plus surréalistes comme le souligne ce simple fait : après avoir ainsi échappé à Juve et Fandor, le criminel recherché de toutes les polices retourne tranquillement s'asseoir à la table où il avait été repéré (*Juve contre Fantômas*) ! L'insouciance et la moquerie du personnage révèlent non seulement son caractère, bien plus d'ailleurs que son inconscient(ce), mais surtout son attitude désinvolte face à la vie. Si le personnage de Fantômas est en cela surréaliste que ses actions sont toujours insolites et inattendues, ce qui fait surtout de lui un personnage éminemment surréaliste dans le cinéma de Feuillade, c'est sa désinvolture. Conscientes ou inconscientes, peu importe finalement ; l'important réside dans cette manière de considérer la vie comme un jeu.

L'une des techniques narratives à laquelle le mouvement surréaliste a sans conteste été le plus sensible repose sur les nombreux contrastes que Louis Feuillade met en place dans ses mises en scène et narrations : contraste entre les bons et les méchants, les riches et les ruinés, les amis et les ennemis, contraste du noir au blanc et de l'obscurité à la lumière (au niveau symbolique et matériel puisque l'image vire du violine au bleu selon que la scène se déroule de jour ou de nuit), contraste entre les scènes d'appartement et de rue, entre vraie et fausse identité, entre réalité et fantastique... Cette construction en contrastes francs participe clairement à une écriture poétique qui n'est pas sans rappeler le surréalisme. Ces nombreux antagonismes disent la réversibilité du réel, tout comme l'annonçait le thème de la modernité mise en scène par Feuillade. La fulgurance de leur confrontation souligne l'étroite relation de toute chose.

Dans la série des *Fantômas*, l'ambiance procède bien évidemment du récit policier ; mais un récit policier qui dérape souvent vers le clin d'œil, le trait d'humour ou la fantaisie, autant d'interférences qui bousculent le spectateur. Ainsi la couleur noire, qui prédomine tant à l'écran dans les costumes de Fantômas, souvent vêtu de noir, que dans les titres tel que *L'homme noir* (titre de la quatrième partie de *Juve contre Fantômas*), définit initialement ces films comme appartenant au genre du récit policier. Mais Louis Feuillade invite une nouvelle fois ses spectateurs à dépasser ces apparences. Dans la toute première séquence de plusieurs épisodes, ces

derniers peuvent voir l'acteur René Navarre dans la tenue de camouflage de Fantômas, entièrement de noir vêtu, dans une séquence de générique qui se termine par un gros plan sur la cagoule noire du malfrat où seul le blanc de l'œil surgit à l'écran. Ce terrible regard, s'il évoque l'effrayant criminel, n'est-il pas aussi un clin d'œil adressé aux spectateurs, miroir de l'âme les invitant à s'observer et se découvrir eux-mêmes ? Cette complicité inavouée entre Fantômas et son spectateur, l'observateur de ses crimes, désamorce les techniques narratives classiques du récit policier pour conduire à réfléchir sur la complicité entre le criminel et celui qui jouit par l'imaginaire de ses crimes, le spectateur. Ce vrai faux clin d'œil filmé en gros plan par Louis Feuillade met violemment en exergue le comportement inconscient de ses spectateurs, ce qui n'a pu échapper aux surréalistes.

Cette terrible révélation d'une complicité latente du spectateur aux crimes de Fantômas est cependant sans cesse contrebalancée par le ton décalé et jubilatoire de la mise en scène de Louis Feuillade : dans cette atmosphère dramatique s'immiscent quelques scènes d'un comique stupéfiant. Ainsi, dans la première partie de *Fantômas à l'ombre de la guillotine*, alors que Fantômas commet un vol dans un grand hôtel, la caméra suit les pérégrinations d'un ascenseur qui transporte tantôt la victime du vol, tantôt un employé de l'hôtel qui sera assommé par Fantômas, tantôt Fantômas lui-même. Et le spectateur d'observer — indifférent ? — cet ascenseur montant et descendant les étages au fil des séquences. Cette mise en scène donne un ton décalé à la séquence : alors que Fantômas commet son vol avec une violence contenue, cet ascenseur donne une cadence lente et répétitive à l'action, ce qui la dédramatise. Autre scène d'un comique tout à fait déroutant : dans *Juve contre Fantômas*, l'inspecteur apprend qu'un tueur doit venir l'assassiner un soir dans son lit. Il cache le journaliste Fandor dans une malle, comptant sur lui lorsque l'assassin se présentera. Or lorsque le criminel, qui se révèle être un boa constrictor, arrive, Fandor reste coincé dans la malle. La scène aurait pu être des plus dramatiques ; et pourtant voir cette malle qui se secoue dans tous les sens pendant que Juve se secoue lui aussi afin d'échapper à l'emprise du serpent donne des allures comiques inattendues à la séquence. D'autant plus que pendant que Juve tente toujours de se débarrasser du serpent, Fandor, qui a enfin réussi à s'extirper de la malle, prend le temps d'allumer une lampe avant d'aller porter secours à son ami, lequel s'est déjà tiré seul d'affaire. Ce comique de situation ne fait finalement que renforcer le réalisme de ces récits cinématographiques.

En effet, contrairement au surréalisme qui s'insurge contre le réalisme, les cinq *Fantômas* de Louis Feuillade dépassent un réalisme premier mais sans jamais s'en départir ni le renier. Louis Feuillade avait clairement une ambition réaliste, mais un réalisme nouveau et différent de sa définition classique. N'a-t-il pas été considéré comme le maître du réalisme fantastique appelé aussi fantastique social ?

Pour Louis Feuillade, la réalité quotidienne n'est qu'un masque derrière lequel se dissimule une autre réalité, plus vraie, plus « réelle » ; celle du merveilleux, de l'onirique, du fantastique que sait si bien révéler la Réalité Cinématographique. Peut être est-ce pour cela que ce réalisateur a accompli une série de films à épisodes racontant chaque fois une histoire différente mais dont le héros est toujours le même personnage : cette technique narrative permet de créer un monde à la fois plus réaliste — car récurrent — et irréel — car clos sur lui-même. Les personnages aux psychologies toujours identiques répètent sans cesse les mêmes types d'actions qui débouchent toujours sur cet irrémédiable final, la fuite de Fantômas. Ce schéma narratif récurrent qui plonge les personnages au cœur de la réalité quotidienne afin de donner un certain réalisme à ces incroyables récits confère de la sorte une surréalité à ces films.

C'est ainsi que surgissent à l'écran de nombreuses thématiques qui appartiennent à la fois à une réalité bien sombre et au monde de l'onirique, chacune d'entre elles se combinant toujours au thème prédominant de ces films, celui du Jeu, transformant ces récits en Théâtre du monde.

Prenons pour exemple le thème de la mort qui ancre les *Fantômas* dans la structure du récit policier. C'est tout d'abord par l'horreur des meurtres commis que la mise en scène retient l'attention du spectateur. Dans *Fantômas à l'ombre de la guillotine*, le cadavre de Lord Beltham est filmé. De même que la gestuelle, bien évidemment très importante dans un film muet, a d'autant plus d'impact sur le spectateur qu'elle accentue toujours l'horreur des scènes de crime : par exemple, lorsque Fantômas fait le signe d'une tête coupée en observant la mise en place de la guillotine sur laquelle l'acteur Valgrand devrait malencontreusement prendre sa place. Et même lorsque la caméra ne montre pas, l'évocation du meurtre reste effrayante : dans *Juve contre Fantômas*, il est fait mention du cadavre défiguré d'une femme dont « le corps paraît avoir été broyé » d'après le rapport de police que Juve tient entre les mains. Cependant cette mise en scène de l'horreur qui a retenu l'attention des surréalistes pour ce qu'elle suggérait des pulsions humaines, ne s'en tient jamais à un réalisme cynique. L'horreur devient bien souvent proprement fantastique, par exemple lorsque Fantômas revêt des gants en peau d'homme, qu'on lui voit préle-

ver sur un cadavre, pour commettre ses actions criminelles dans *Le Mort qui tue*.

Ces actions criminelles s'orchestrent toujours dans une mise en scène théâtrale dont Fantômas montre à maintes reprises qu'il est l'acteur principal mais aussi le metteur en scène. Il dirige en effet consciemment, comme le suggèrent ses jeux de regard à la caméra, le monde théâtralisé qui l'entoure ; et il en choisit lui-même les rôles. Plusieurs des films débentent par le défilement à l'écran des déguisements que l'acteur René Navarre, alias Fantômas, va prendre, avec un dernier plan sur sa tenue de camouflage noire. L'inspecteur Juve apparaît aussi dans certains génériques dans ses déguisements à venir. Tous participent ainsi, par le déguisement ou par d'autres stratagèmes, à une comédie sociale.

Le thème du jeu, du théâtre du monde, s'il est en filigrane dans ces cinq adaptations, est particulièrement présent dans *Fantômas à l'ombre de la guillotine*. L'acteur Valgrand « se fait la tête » de Fantômas pour jouer dans une pièce de théâtre au nom évocateur : « La tache sanglante ». Or cet acteur sera plus tard enlevé pour remplacer Fantômas qui s'évadera par cette entremise de prison et échappera de peu à la guillotine. L'histoire de Fantômas nous dit que le jeu et la réalité ne sont jamais si éloignés l'un de l'autre : l'acteur Valgrand et la pièce qu'il joue redoublent l'histoire du criminel Fantômas, avant que Valgrand ne soit amené à jouer ce rôle dans la « vie réelle » en prenant involontairement la place de Fantômas en prison et échappant de peu à la guillotine. En se faisant la tête de Fantômas, Valgrand a donc risqué de perdre la sienne : les métaphores visuelles de Louis Feuillade, qui ne peut utiliser le langage à l'époque du muet, deviennent bien souvent jeux de mots.

Mais ces récits ne dénoncent pas seulement le monde comme une scène théâtrale dont la réalité est démasquée par le fantastique qui émerge à l'écran. Le recours fréquent au maquillage et au travestissement annonce aussi la rapidité des renversements sociaux, moraux et affectifs, dénonce un monde instable dont il ne faut jamais croire les apparences. Ainsi, le thème de l'identité, récurrent dans ces adaptations, dénonce la fausseté de toutes les identités, et non pas seulement de celle de Fantômas qui s'empare si aisément de l'identité d'un autre ou se crée une identité de toutes pièces. Dans *Juve contre Fantômas*, le rapport que reçoit Juve concernant le cadavre d'une femme fait mention de son visage défiguré ; elle ne peut être identifiée. Or les inspecteurs ont retrouvé sur elle les papiers de lady Beltham. Mais l'on découvre plus tard que cette dernière n'est pas morte. Dans *Le Mort qui tue*, c'est l'inspecteur Juve lui-même, que tous croient mort, qui se déguise pour entrer dans la bande de Fan-

tômas. Et dans *Fantômas contre Fantômas*, Juve est accusé d'être Fantômas par les autorités et par la propre bande du criminel. Juve prend d'ailleurs cette identité pour remettre à cette dernière la part de son butin, de même qu'il prend la place de Fantômas en prison dans *Le Faux Magistrat*. Ce film pousse la comédie des identités jusqu'à faire endosser à Fantômas l'identité de Juve pour s'évader de prison. Le journaliste Fandor se déguise lui aussi en Fantômas dans *Fantômas contre Fantômas*. Fantômas devient ainsi une identité protéiforme que de nombreux personnages sont volontairement ou non amenés à porter.

Il n'y a pas un mais plusieurs Fantômas. Serions-nous tous des Fantômas ? Cette question permet indirectement au réalisateur de montrer, sinon démontrer, que tout être possède en lui une dualité intrinsèque comme le souligne le titre *Fantômas contre Fantômas*, préfigurant une lutte surréaliste dans une quête d'identité sans cesse renouvelée.

Cette vision extrêmement sombre du monde se met en place dans un jeu harmonieux entre le réalisme et l'onirisme des récits, ce que soulignent de nombreux titres : *La Ville hantée* (troisième partie de *Juve contre Fantômas*), le film *Le Mort qui tue*, *Le Mur qui saigne* (deuxième partie de *Fantômas contre Fantômas*) : derrière ce dernier titre fantastique se cache une macabre réalité : un cadavre a été caché dans un mur ; en cassant le mur, Fantômas blesse le cadavre qui se met à saigner. L'association de ces titres aux actions sous lesquelles ils se déclinent révèle que derrière tout fantastique se cache une réalité autrement plus terrifiante et si sombre qu'elle ne peut être égalée par le fantastique même. D'ailleurs le réalisme de la mort et des actes répréhensibles de Fantômas s'accommode aisément de phénomènes aussi étranges que les cartes de visite vierges du criminel dont le nom apparaît lorsque l'on souffle dessus (filmé en insert dans *Fantômas à l'ombre de la guillotine*). Cette image de la respiration est récurrente dans les adaptations : la première partie du *Mort qui tue* débute par une scène où l'on voit des rideaux bouger tout seuls, donnant l'impression visuelle que les rideaux « respirent » alors que ce mouvement leur est donné par Fantômas, de noir vêtu, qui se cache derrière. Fantômas devient le fantôme qui donne vie aux objets inanimés, qui rend fantastique le crime le plus cruellement réel. Mais Fantômas est-il réel ? Le spectateur est invité à se poser la question lorsque, à la fin de *Fantômas à l'ombre de la guillotine*, dans une hallucination, Juve croit voir arriver face à lui Fantômas, avant que son image ne s'efface de l'écran.

Les mythes collectifs des surréalistes riment bien souvent avec « conquête » : conquête de l'amour, conquête de la liberté, conquête d'une vie à la mesure de ses désirs. Ce désir de libérer l'être humain ap-

paraît au détour du divertissement premier que nous propose Louis Feuillade. Il s'intéresse notamment dans sa transposition du héros à l'écran aux désirs et pulsions qui semblent affecter Fantômas, notamment dans son rapport avec les femmes. Les pulsions violentes du personnage relèvent toujours du désir de possession.

Dans le premier film, paru sur les écrans en 1913, *Fantômas (À l'ombre de la guillotine)*, le personnage est immédiatement caractérisé, dès sa première entrée en scène, comme un séducteur violent. Ses gestes annoncent clairement son comportement ambigu vis à vis des femmes : sa première victime, à qui il vole ses bijoux, voit Fantômas lui prendre dans un geste vif la main pour lui imposer un baisemain, après lui avoir tenu fortement les bras pour l'empêcher de s'enfuir ou d'appeler. La maîtresse de Fantômas, Lady Beltham, est elle-même soumise au criminel comme le montre notamment le film *Juve contre Fantômas* où elle ne peut se libérer de son emprise. Les cinq adaptations soulignent ainsi à de nombreuses reprises la peur qui la lie à Fantômas. Ce dernier en use pour la tenir sous sa coupe : dans la quatrième partie d'un *Mort qui tue*, Fantômas dit à Lady Beltham : « Souvenez-vous que je peux tout faire de vous, Lady Beltham, même un cadavre ». Le thème de l'amour est ainsi étroitement lié à celui de la mort (rapprochement phonétique et jeu de mots que Feuillade met une fois de plus en images) : Lady Beltham est asservie à Fantômas car elle partage avec lui un terrible secret, celui de la mort de son mari. Étrange leçon de morale !

La morale n'est d'ailleurs jamais sauvée dans ces cinq adaptations de *Fantômas*. Tous semblent rêver inconsciemment de prendre la place du criminel, les liens amoureux sont tissés par la peur, la violence et la mort... et le véritable vainqueur reste toujours le terrible Fantômas. Mais y a-t-il véritablement une morale dans ces cinq adaptations de Louis Feuillade ?

Le surréalisme désavoue quant à lui tout objectif moral comme le souligne la définition de Breton dans *Le Manifeste du surréalisme* de 1924. Cette absence de visée morale a-t-elle participé à l'intérêt des surréalistes pour l'adaptation de Feuillade ?

Si ces films peuvent dans un premier temps apparaître comme extrêmement moralisateurs, parce que Fantômas y est l'expression de l'inconscient le plus sombre, leur manière de dépeindre la violence nous conduit au contraire à penser qu'ils seraient plutôt amoraux.

Feuillade a adapté sans concession le personnage et ses méfaits les plus terribles. Mais dénonce-t-il pour autant ce personnage qui pousse jusqu'à ses extrêmes conséquences l'expérience de la liberté ? Sa violence

incontrôlée n'est-elle pas aussi l'expression d'une révolte à laquelle les surréalistes ont été si sensibles ? Ce génie du crime n'est-il pas guidé par un sentiment de révolte contre une société qui ne peut lui offrir la liberté que dans l'action criminelle ? Le combat de ce Fantômas multiforme contre les forces de l'ordre (Juve) serait alors la transposition du combat entre le conscient et l'inconscient, le plaisir (le désir) et la réalité (le social), combat que Feuillade montre sans jamais prendre parti pour l'un des deux camps, tous les personnages partageant à un moment donné la connivence, l'incompréhension ou les reproches du public. Mais c'est aussi la confrontation permanente du réalisme au fantastique qui donne sa neutralité au récit, neutralité exacerbant l'absurdité du *theatrum mundi*<sup>4</sup> que nous présentent les *Fantômas* de Louis Feuillade.

Il se révèle donc impossible de classer le personnage Fantômas tel qu'il est envisagé par Louis Feuillade dans un modèle narratif précis, et c'est peut-être en cela qu'il se rapproche le plus du surréalisme, lui-même impossible à limiter dans une définition artistique précise, malgré l'existence des *Manifestes*.

Inversement, aucune définition stricte du surréalisme ne correspond à la visée esthétique de Louis Feuillade<sup>5</sup>. Les thèmes, l'ambiance et la mise en scène sont surréalistes et ne le sont pas car ils restent toujours assimilables au genre réaliste du récit policier ou onirique du récit fantastique. Les *Fantômas* de Feuillade sont en tout cas d'une merveilleuse modernité, rappelant que les films policiers les plus contemporains n'ont finalement rien inventé.

Louis Feuillade a pourtant fait des émules du côté du surréalisme : René Clair débute ainsi sa carrière de cinéaste après avoir joué dans des films de Feuillade. En 1923, il tournera l'un des premiers films français de science-fiction, *Paris qui dort*, qui conte l'histoire d'un savant fou qui a endormi Paris. Ce récit surréaliste plein de finesse se présente comme un fabuleux rêve éveillé, à l'instar des *Fantômas* de Louis Feuillade comme le rappelle Alain Resnais : « Qui admire chez Feuillade cet instinct poétique prodigieux qui lui permettait de faire du surréalisme comme on respire, à eu l'impression qu'il avait accompli ses propres rêves ».

---

4. Comme le rappelle Ado Kyrou dans *Le Surréalisme au cinéma*, Ramsay, coll. Ramsay poche cinéma, 1985, p. 81 : dans « les films policiers [...] l'atmosphère de l'absurde moderne mène directement à l'onirisme ».

5. Les 800 titres de l'œuvre de Louis Feuillade, répertoriés sur : [www.Louisfeuillade.org/bio\\_Feuillade1.html](http://www.Louisfeuillade.org/bio_Feuillade1.html), n'ont jamais été désignés comme appartenant au cinéma surréaliste.



## ADO KYROU, L'ÉTERNEL RÉVOLTÉ

Ioanna PAPASPYRIDOU

Étrange destin que celui d'Ado Kyrou. Les références que le cinéophile peut consulter à son sujet à la Cinémathèque de Grèce, fonds par ailleurs extrêmement fourni, sont rarissimes<sup>1</sup>. Pour ne pas parler des références biographiques, pratiquement inexistantes, ni de l'absence quasi totale de traduction de ses ouvrages<sup>2</sup>. Le contraste par rapport à la richesse des ressources d'origine française est flagrant.

Pourtant, Ado (Adonis) Kyrou est d'origine grecque : il est né à Athènes le 18 octobre 1923. Sa famille appartenait à la grande bourgeoisie, son père étant propriétaire de l'un des plus grands quotidiens conservateurs de la capitale grecque, le journal *Héstia*. C'est donc à Athènes que Kyrou passe ses années d'enfance, d'adolescence et de première jeunesse (il entreprend des études de droit à l'Université).

Ces premières années passées en Grèce sont marquées par la découverte du cinéma, escapades et sorties dominicales aidant :

*Étant gosse, je faisais l'école buissonnière pour aller au cinéma. Avec respect et conscient que cela valait mieux que les âneries des vieilles barbes en chaire, je choisisais soigneusement mes films clandestins, ceux que je gardais pour moi sans jamais en parler, comme on garde une pierre que les autres ne manqueraient pas de trouver ridicule. Ma préférence allait aux films de terreur, et pendant les tristes soirées d'écolier, ma chambre était peuplée de la Momie Karloff (film de Karl Freund) qui cassait ses bandelettes, des hommes-animaux du docteur Moreau et de la minuscule Faye Wray dans la patte monstrueuse de King Kong<sup>3</sup>.*

---

1. Un article de quelques lignes consacré à Ado Kyrou se trouve dans le *Dictionnaire des metteurs en scène grecs* ainsi que dans le *Dictionnaire des metteurs en scène étrangers* (éditions Egokeros, Athènes, 1996). On s'intéresse surtout à son apport de théoricien et on mentionne certains de ses films, dont *Le Bloko*. Deux ouvrages se réfèrent à ce film : Aglaé Mitropoulos, *Cinéma grec* (Athènes, 1980), Yannis Soldatos, *Cinéma grec — un siècle*, éditions Kochlias, Athènes, 2001).

2. Le seul ouvrage traduit en grec est *Le Surréalisme au cinéma*, éditions Kalvos, Athènes, 1976 (par Evgénia Hatzikou, propriétaire d'une des plus grandes écoles de cinéma à Athènes).

3. Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Le Terrain Vague, 1963 (édition mise à jour, Ramsay, 1985), pp. 83-84.

Les stars féminines du moment, ces créatures de rêve, font naître chez le jeune homme les premiers émois qui accompagneront tout au long de sa vie cet adolescent éternel :

*Lorsque, très jeune, je dérobaï la nuit à l'entrée des salles, des photos de femmes qui m'émouvaient (Sylvia Sidney, Alida Valli, Marlène, Louise Brooks) j'entrevois déjà que c'est le cinéma, la femme cinématographique, l'expression cinématographique de l'amour qui transfigurera le monde. (...) La poésie est à la portée de tout spectateur qui ne pourra qu'aimer malgré tous les interdits<sup>4</sup>.*

On devine déjà les préférences du futur cinéphile qui ne devait pas trouver des films à son goût dans les salles obscures athéniennes. En effet, si le cinéma connaît un grand essor en Grèce, les spectateurs trouvent surtout leur bonheur dans les films dits « sociaux », qui se réfèrent aux relations humaines, ou alors dans les mélodrames : en 1927, le public se rue dans les salles pour applaudir le film au titre évocateur *Amour et vagues* (40 000 entrées constituent un record à l'époque) ou alors *Daphnis et Chloé* (1931). On est encore loin des metteurs en scène novateurs tels que Koundouros, Kakoyannis (et sa fameuse *Stella*, révélation pour le jury du festival de Cannes en 1955) et, bien entendu, Théo Anghélopoulos, Damianos et Voulgaris.

D'autre part, la mise en scène ne pouvait être que conventionnelle puisque le cinéma, art exigeant des fonds, est vite passé en Grèce entre les mains des hommes d'affaires qui possédaient les capitaux nécessaires et n'avaient pas du tout envie de prendre des risques. Les productions indépendantes étaient, bien entendu, inexistantes. La rentabilité étant le but suprême, la projection de films hollywoodiens constituait un événement, puisque leur importation représentait une dépense considérable pour les propriétaires des salles.

Le jeune Kyrou devait rester sur sa faim, étouffer dans ce milieu conservateur-bourgeois. La rencontre avec Andréas Embirikos, surréaliste renommé dans son pays, fut à coup sûr une aubaine lui permettant d'entrer en contact avec l'idéologie et les écrits du mouvement qui venait répondre à ses aspirations de jeune révolté. La rupture sera donc radicale le moment venu : membre actif de la Résistance lors de la guerre civile qui suivit la seconde guerre mondiale et ensanglanta le pays, Ado Kyrou est grièvement blessé. Sa participation aux activités clandestines des résistants grecs entraîne la brouille définitive avec son père et son départ pour la France en 1945 où il s'installe en tant que réfugié politique.

---

4. *Op. cit.*, p. 132.

En France, si le surréalisme a perdu de son éclat, le mouvement continue d'exister et l'adhésion de nouveaux membres est abondante (ainsi Sarane Alexandrian, Jean-Louis Bédouin, André Pieyre de Mandiargues, Jean Schuster en 1947 seulement !). Kyrrou, qui prépare une licence ès lettres à la Sorbonne, ne tarde pas à rencontrer Breton ; ce dernier l'invite à participer aux réunions du groupe au café « Le Cyrano ». Les idées révolutionnaires, les activités du groupe, la personnalité médiatique du meneur du surréalisme, tout passionne le jeune Kyrrou qui devient membre actif du mouvement<sup>5</sup> : collaborations au *Surréalisme même* et au *Libertaire*, signature de tracts, fondation de revues sur le cinéma.

C'est aussi le moment où les rapports entre le mouvement et le cinéma deviennent le plus théorisés. Nous connaissons l'attrait des premiers surréalistes pour le cinéma, distraction populaire par opposition au théâtre, apanage de la bourgeoisie, l'effort d'en faire un moyen d'expression surréaliste (avec notamment les productions de Man Ray, Max Ernst, Marcel Duchamp et surtout Louis Buñuel), l'abandon progressif des projets ambitieux, l'échec de l'entreprise.

Les jeunes écrivains, réunis après la guerre autour de Breton, continuent de fréquenter assidûment les salles obscures (pour Kyrrou, la cinémathèque de la rue de Messine est un lieu de culte) et désirent codifier les goûts et préférences de leurs aînés dans ce domaine. Robert Benayoun, Gérard Legrand, Ado Kyrrou et Georges Goldfayn fondent ainsi une revue, *L'Âge du cinéma*, qui se réclame du surréalisme (Kyrrou assure sa direction de 1951 jusqu'en 1952). Ils désirent mettre en valeur ce qui est du domaine du surréalisme dans le cinéma, mais aussi procéder à une révision de l'histoire du cinéma et condamner l'avant-garde intellectuelle des années 20 (Delluc, Dulac, Cocteau et le renégat Dali) et, bien entendu, glorifier des stars comme Louise Brooks ou Mae West et des cinéastes tels que Pabst, Feuillade ou Huston. Le rayonnement de la revue fut incontestable, André Breton apportant lui-même sa collaboration dans le numéro spécial surréaliste.

Le paradoxe est que le départ de Kyrrou du comité de rédaction ne signifie nullement qu'il abandonne les idées surréalistes. Son entrée à *Positif* marque une nouvelle étape dans l'histoire de cette revue dont le ton devient parent de celui des surréalistes. Les titres des articles signés par Ado Kyrrou sont révélateurs et nous nous permettons d'en rappeler quelques-uns : « La grande tendresse de Luis Buñuel<sup>6</sup> », « Notes sur les

---

5. Kyrrou fut membre du mouvement surréaliste de 1951 à 1977.

6. Voir *Positif*, n° 10.

films dansés<sup>7</sup> », « Femmes ?<sup>8</sup> », « Le défroqué ou le parfait burlesque français<sup>9</sup> ». À partir de la même année (1952), il commence à publier des articles dans *Médium*, puis dans *Le Surréalisme même* et *Bizarre* (dont il est aussi le cofondateur).

Admirateur inconditionné d'André Breton, Kyrrou désire que la fréquentation du cinéma soit subversive. On se rappelle, en effet, le comportement peu commun du chef du mouvement, raconté dans *Nadja* :

*avec Jacques Vaché, à l'orchestre de l'ancienne salle des « Folies-Dramatiques », nous nous installions pour dîner, ouvrons des boîtes, taillons du pain, débouchons des bouteilles et parlions haut comme à table, à la grande stupéfaction des spectateurs qui n'osaient rien dire<sup>10</sup>*

À sa suite, Kyrrou qui veut transformer l'habitude du samedi soir en expérience en dehors du commun, rédige le *Manuel du parfait petit spectateur*<sup>11</sup>, qui continue d'être révolutionnaire. Disciple d'une pédagogie sauvage du spectateur, Kyrrou propose à ce dernier de transgresser toute règle en évitant, par exemple, de payer le prix normal ou en fumant pendant la projection malgré les interdictions. Il lui indique également le moyen de sortir après le film « furieux, exalté(s), prêt(s) à élever des barricades ».

Breton affirmait : « Il est une manière d'aller au cinéma comme d'autres vont à l'église et je pense que sous un certain angle, tout à fait indépendamment de ce qui s'y donne, c'est là que se célèbre le seul mystère *absolument moderne*<sup>12</sup> ». Pour Kyrrou, s'il est impossible de revenir à la pureté originelle des premiers spectateurs qui allaient voir LE SPECTACLE, il faut lutter au moins contre la soumission ordinaire, « résultat du commerce, des censures et des États ». Le cinéma, loin d'être une parenthèse dans le quotidien, est le meilleur tremplin pour plonger dans le merveilleux et en sortir métamorphosé.

Car le cinéma est d'essence surréaliste et Kyrrou lui attribue la définition de la surréalité formulée par Breton dans le *Second Manifeste*. Pour lui :

*Le cinéma atteint le « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et*

---

7. Voir *op. cit.*, n° 12, p. 33.

8. Voir *op. cit.*, n° 13, p. 57.

9. *Op. cit.*, p. 70

10. André Breton, *Nadja* (1928), Gallimard (Folio), 1964, p. 40. Kyrrou reprend cette citation en se référant à l'incident dans *Le Surréalisme au cinéma, op. cit.*, p. 272.

11. *Le Terrain Vague*, 1958 (illustrations par Siné).

12. Voir son article « Comme dans un bois », publié dans *L'Age du cinéma*, no surréaliste et repris par Kyrrou dans *Le Surréalisme au cinéma, op. cit.*, p. 22.

*l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement* »<sup>13</sup>.

Imprégné des enseignements du surréalisme, mais aussi désireux d'exprimer ses propres colères et admirations, Kyrou entreprend alors la rédaction d'un ouvrage capital, *Le Surréalisme au cinéma*. Loin d'être déçu des films surréalistes, ce cinéophile acharné codifie tout ce qui est surréaliste dans la production cinématographique passée et présente.

À commencer par les précurseurs, tels Robertson et ses *Fantasmagories* (1798), Méliès qui s'est servi du cinéma comme arme sociale avec *L'Affaire Dreyfus* (1899), Feuillade, le créateur de *Fantômas* (1914), ce héros de l'époque moderne, mais aussi des *Vampires* (1914) que les surréalistes adulaient. Créateur du collage cinématographique, ce dernier metteur en scène « pourrait donner des œuvres aussi fulgurantes que les collages picturaux de Max Ernst et de Styrski<sup>14</sup> ». Sans oublier, l'expressionnisme allemand : Fritz Lang avant *Métropolis* avec ses *Araignées* inquiétantes et Murnau, créateur de *Nosferatu*.

Découvrant des affinités électives dans les genres filmiques les plus divers, Kyrou qui ne se reconnaît « ni Dieu, ni Maître », dit son admiration pour Chaplin (« ... l'esprit de Chaplin est surréaliste ») et s'incline devant son anticonformisme<sup>15</sup>, idolâtre Buster Keaton, star du cinéma muet, mais aussi le cinéma soviétique et surtout Eisenstein, qui a su associer poésie et révolte dans son *Cuirassé Potemkine* (1925).

Disant aussi ce qu'il déteste, il condamne, comme l'ensemble des surréalistes, Cocteau qui a choisi la facilité et ne pourrait jamais rencontrer « en pleine place de l'Opéra Mélusine et Frankenstein » et Dali, responsable, selon lui, de l'échec du *Chien andalou*, cet Avida Dollars qui a fait preuve de « vellétés pour des métiers lucratifs ».

Kyrou ne fait pas d'histoire, ni de contre-histoire dans cet ouvrage. Il ne peut pas s'empêcher, pourtant, de voyager en compagnie de son lecteur à travers l'univers merveilleux des films surréalistes dits conscients, ces films qu'il a vus ou voulu revoir à la Cinémathèque française. Aucune production n'est oubliée à commencer par *Entr'acte* de René Clair et Francis Picabia, « petit chef-d'œuvre très caractéristique d'une époque qui était sur le point de découvrir les pierres précieuses du surréalisme », suivi

---

13. *Op. cit.*, p. 12.

14. *Op. cit.*, p. 55.

15. « Il fait le procès des codificateurs, des lois, des tueurs de liberté et d'amour. Il se venge avec un optimisme réconfortant, il marche sur le corps des flics, il laisse tomber des glaces dans le décolleté des vieilles bourgeoises et lance en douce de cruels coups de pied aux gosses terrifiants ». (*op. cit.*, p. 164)

des films de Man Ray, Marcel Duchamp, Georges Hugnet, Brunius, Hans Richter et Antonin Artaud (Kyrou regrette la platitude de la mise en scène de *La Coquille et le Clergyman* par Germaine Dulac).

Un chapitre spécial est consacré à Luis Buñuel : on y retrouve, en partie, des critiques de ses films contenus dans *Luis Buñuel*, ouvrage paru chez Seghers (1962), référence incontournable de tout cinéphile. N'oublions pas que nous devons la présentation d'*Un chien andalou* dans un ciné-club de la région parisienne (1951) à Ado Kyrou qui n'a pas bronché devant les réactions plutôt défavorables du public. Pour cet esthète de l'art cinématographique, Buñuel est « le seul réalisateur de cinéma qui ne se soit jamais laissé circonvenir par ceux qui ont comme travail essentiel de s'approprier la révolte pour lui ôter toute substance corrosive<sup>16</sup> ». Et Kyrou de lui attribuer, comme Breton le faisait pour l'écriture, le titre de « surréaliste » pour les images révoltantes de *Los Olvidados*, l'érotisme trouble de *Viridiana*, le scénario déroutant de *L'Ange exterminateur*, enfin pour *L'Âge d'or*, « grand poème cinématographique de l'amour fou ».

En effet, deux axes majeurs conditionnent l'œuvre et la problématique d'Ado Kyrou. Tout d'abord, c'est l'amour, l'amour fou des surréalistes et de Breton, que Kyrou ne cesse de citer, qu'il s'agisse du fameux « Il n'est pas de solution hors de l'amour » ou de « Mélusine après le cri... c'est elle que j'invoque, je ne vois qu'elle qui puisse rédimmer cette époque sauvage ».

Les femmes cinématographiques, qui entraînent le spectateur dans un pays où le merveilleux peut enfin exister, sont chantées jusqu'à l'adoration, en particulier Louise Brooks, Mae West, Greta Garbo et la divine Ava Gardner, « intensément disponible pour l'amour fou ».

On se rend compte qu'il n'y a point de distinction entre amour et érotisme :

*De même que l'érotisme sans amour ne signifie rien, l'amour sans érotisme n'est qu'amour platonique, donc par définition boiteux et déviation asexuée. Qu'il soit donc entendu que lorsque je parle d'amour, j'entends amour total. On ne peut que déplorer encore une fois la grande machination de la société qui crée des tabous inviolables<sup>17</sup>.*

Et Kyrou de citer en exemple de meilleure expression de l'amour fou *Peter Ibbetson*, les *Ombres blanches* de Van Dyke et les amants des *Visiteurs du soir* de Carné et Prévert.

---

16. *Op. cit.*, p. 207.

17. *Op. cit.*, p. 124.

Faut-il pour cela qualifier Kyrou d'« érotomane cinéophile », prophète d'une nouvelle « école » — il s'agit d'un terme qu'il détestait profondément — admirateur des films érotiques, comme le prétend Antoine de Baeque ?<sup>18</sup>

Ce serait, à notre sens, mal connaître son œuvre, procéder à une déviation de sa pensée, de sa philosophie de l'amour exposée dans les quelque cinq cents pages de son livre capital *Amour — érotisme et cinéma*<sup>19</sup>. Il n'y est question que de passion, d'amour dépassant les limites, allant au-delà de tout éclectisme, bravant les tabous d'une société trop moralisatrice.

Pour ce surréaliste de dernière heure, il n'y a, en effet, pas de véritable film d'amour, s'il ne débouche sur la révolte : l'amour abat les frontières et bouleverse les habitudes.

Éternel révolté, Kyrou affirme que le cinéma doit tendre vers l'anéantissement de la morale traditionnelle, ridiculiser la bourgeoisie, faire le procès de l'Église et de l'Armée. Connu pour son anticléricalisme profond, il condamnait déjà dans *Le Libertaire* les prêtres « croyant... étouffer la puanteur de leur crasse » avec des phrases et de l'encens. Il ne manque pas, d'ailleurs, de fustiger Salvador Dali pour sa fidélité au pape en lui opposant l'athée Buñuel :

*Buñuel a évolué. Comme il me disait lui-même : « Autrefois, quand on me présentait une hostie, je crachais dessus, aujourd'hui je dis : je ne fume pas de ça ! » Autrefois, le blasphème, l'anticléricalisme, aujourd'hui, l'athéisme...<sup>20</sup>*

Refusant toute contrainte, Kyrou se déclare partisan de l'abolition de la censure, même en ce qui concerne les mauvais films. Le cinéma ne peut avoir de sens, s'il y a des films mis à l'Index. Malheureusement, le spectateur est bombardé de platitudes et on ne peut que regretter l'absence de véritables films subversifs (s'il y en a, il s'agit, en général, de productions indépendantes).

Ses propres productions cinématographiques iront dans le même sens de la révolte, de l'insoumission. Son premier long-métrage, *To Bloko* (titre international, en anglais *The Roundup*) est un film grec sélectionné au Festival du Cinéma de Thessalonique en 1965. Son sujet est l'embuscade tendue aux partisans dans un quartier populaire, défavorisé même, d'Athènes (Kokinia) en août 1944. Le héros, un commerçant qui s'est enrichi en vendant ses produits à des prix exorbitants pendant la guerre,

---

18. Voir *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Fayard, 2003.

19. Eric Losfeld, 1957-1958.

20. *Le Surréalisme au cinéma, op. cit.*, p. 238.

épouse sa bien-aimée. Or, le soir qui suit le mariage, il apprend qu'une embuscade sera tendue. Devra-t-il se ranger du côté de l'ennemi et choisir la trahison ou se sacrifier en optant pour l'héroïsme ?

La critique a été partagée, car le sujet du film était considéré comme un interdit à l'époque. Sans oublier, bien entendu, que Kyrou était un intellectuel qui « osait » se pencher sur un sujet « populaire ». Sous divers prétextes, les critiques entreprendront de démolir son film : on lui reproche une intrigue décousue, des plans mal montés, l'inexistence de vrais personnages, la présence d'une histoire d'amour et d'un mariage dans un film politique. Selon Vassilis Rafailidis, un critique de gauche, « l'abstraction qui caractérise le film ne constitue pas un élément positif, donc le film restera un cas isolé et Kyrou ne pourra pas faire école<sup>21</sup> ». Le film sera définitivement enterré, au grand regret d'autres critiques, selon lesquels Kyrou était un capital que le cinéma grec devrait s'assurer<sup>22</sup>.

Son second long-métrage se fonde aussi sur un sujet scandaleux. Tourné en 1972, *Le Moine*, production franco-italo-allemande constitue une adaptation par Buñuel du récit célèbre de Matthew Gregory Lewis, ce classique tellement adoré par les surréalistes. La seule différence est que dans le film de Kyrou, l'amant de Mathilde, Ambrosio, au lieu de mourir et d'être éternellement damné, devient Pape. Malgré la présence d'acteurs prestigieux tels que Franco Nero et Nathalie Delon (dans les rôles d'Ambrosio et de Mathilde), le film n'a pas connu le succès attendu. Ce deuxième « échec » serait-il à l'origine de l'abandon des longs-métrages ?

Aussi sa filmographie est-elle plus abondante du côté des courts-métrages. Il s'agit de productions aux sujets les plus divers. *La Déroute* (1957) est une méditation sur les catastrophes guerrières et *Parfois le dimanche* (1959) raconte une histoire d'amour dans les banlieues ouvrières. *La Chevelure* (1961), adaptation d'un récit de Guy de Maupassant, présente le cas tragique d'un homme qui n'a jamais connu l'amour et tombe amoureux d'une chevelure féminine qu'il trouve dans un tiroir. Comme il sort avec elle dans les rues de Paris, on le prend pour un fou et on l'enferme. Film consacré au fétichisme démentiel, *La Chevelure*, magnifiquement interprétée par Michel Piccoli, est surréaliste dans la morale, car elle met en avant l'amour fou, banni dans une société pleine d'interdits.

Il faudrait, également, mentionner *Un honnête homme*, court-métrage qui a obtenu le Prix Louis Lumière en 1964. Il relate la biographie imaginaire

---

21. Voir Yannis Soldatos, *Cinéma grec — un siècle, op. cit.*, p. 314.

22. Voir notamment les commentaires d'Aglaé Mitropoulos citée ci-dessus.

d'un jeune homme ambitieux qui monte à Paris pour faire fortune et qui deviendra finalement un bandit redouté. Constituées de cartes postales du début du siècle<sup>23</sup>, les images restituent à l'aide du commentaire en vers de mirliton l'ambiance de la Belle Époque.

Ado Kyrrou a complètement abandonné le cinéma à partir du début des années soixante pour se consacrer uniquement à la télévision. Tout l'intéresse, aussi bien les documentaires en noir et blanc qui relatent l'histoire du cinéma (*Cinéma de notre temps. La Première Vague*, 1968) que les séries (*Face aux Lancaster*, 1971 et *Allô police*, 1966). Il n'a jamais regretté ce changement de cap : pour lui, seul importait l'émerveillement toujours renouvelé de tourner, de dire et de montrer ce qu'il estimait devoir être tourné, dit ou montré. L'appétit de cinéma d'Ado Kyrrou ne se refusait jamais rien, remarque à juste titre Louis Séguin<sup>24</sup>.

D'ailleurs, si Kyrrou a renoncé à tourner des films, il n'a jamais renié sa philosophie. Pour lui, point de salut en dehors du cinéma qui, malheureusement, ignore encore sa mission. Souhaitant des films magnétiques « consciemment surréalistes », regrettant que la médiocrité soit devenue la règle, il est persuadé que le merveilleux se trouve dans les salles obscures :

*Le cinéma est le nouveau mythe de l'homme. Il l'est par sa capacité d'éclairer tous les mobiles flamboyants de la vie, il l'est par sa puissance de mise à nu des forces inconnues et magnétiques de l'homme, il l'est par la révélation des vrais visages de l'esprit libéré.*

*Le cinéma sera surréaliste*<sup>25</sup>

INSTITUT FRANÇAIS D'ATHÈNES

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

*Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Arcanes, 1952 (réédition Ramsay, 1985).

*Amour — érotisme et cinéma*, Paris, Éric Losfeld, 1957-1958.

*Manuel du parfait petit spectateur*, Paris, Le Terrain Vague, 1959.

*Louis Buñuel*, Paris, Seghers, 1962.

*Un Honnête homme*, Paris, Le Terrain Vague, 1964 (adapté au cinéma)

*L'Âge d'or de la carte postale*, Paris, Balland, 1966.

---

23. Ado Kyrrou avait publié un ouvrage remarquable intitulé *L'Âge d'or de la carte postale* (Balland, 1966). L'histoire de l'image commence d'ailleurs avec les cartes postales.

24. Louis Séguin, « Ado Kyrrou : Surréalisme, cinéma » dans *Surréalistes grecs*, Éditions du Centre Pompidou (Cahiers pour un temps), 1991, pp. 240-241.

25. *Le Surréalisme au cinéma*, *op. cit.*, p. 285.

*Marilyn Monroe*, Paris, Denoël, 1973.

## FILMOGRAPHIE

### LONGS-MÉTRAGES

*To Bloko* (Grèce — 1965, sélection officielle au Festival international du film de Thessalonique). Interprètes : Xenia Kalogheropoulos, Alexandra Ladikou, Yannis Fertis, Manos katrakis, Kostas Kazakos. Musique : Mikis Theodorakis.

*Le Moine* (Italie-1972), d'après le récit de Lewis. Scénario : Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Interprètes : Franco Nero, Nathalie Delon, Nicol Williamson, Nadja Tiller, Eliana de Santis.

### COURTS-MÉTRAGES

*La Déroute* (1957)

*Le Palais idéal* (1958)

*Porte Océane* (1959)

*Parfois le dimanche* (1959)

*La Chevelure* (1961)

*Le Temps des assassins* (1962)

*Combats de coqs* (1962)

*La Paix et la vie* (1962)

*Un Honnête homme* (1964 — Prix Louis Lumière)

Ado Kyrrou a aussi tourné un court-métrage grec intitulé *Paix et Vie* (1962 — participation au Festival du film de Thessalonique)

### SÉRIES TÉLÉVISÉES

« *Allô police* », 1966.

*Face aux Lancaster*, 1971.

### DOCUMENTAIRES

*Cinéma de notre temps. Luis Buñuel* (1964)

*Cinéma de notre temps. La première vague* (1968)

## LE SURREALISME DANS LE SANG D'UN POÈTE

Eléonore ANTZENBERGER

*Le Sang d'un poète s'opposait à la politique surréaliste, alors toute-puissante parce qu'à peine déclarée comme telle.*

*Jean Cocteau, Entretiens sur le cinématographe.*

On s'étonnera de voir figurer le nom de Jean Cocteau dans une revue dédiée au surréalisme, mouvement dont il s'est tenu à l'écart, préférant s'orienter vers une voie néoclassique. Consacrer un article au *Sang d'un poète* risque de faire ricaner ses détracteurs, mais nous nous en tiendrons ici au film seul.

Parler d'un film surréaliste suppose l'existence d'un cinéma surréaliste, existence qui reste encore à prouver, du moins entre 1920 et 1930. Et si l'on reconnaît l'appartenance d'*Un chien andalou* et de *L'Âge d'or* au mouvement surréaliste, il est difficile d'en dire autant du *Sang d'un poète*, même si, à nos yeux, les deux premiers sont plus le résultat d'une intention surréaliste, ce qui n'en fait pas forcément *des* films surréalistes. Par ailleurs, rappelons que, pour un certain nombre de professionnels du cinéma, *La Coquille et le Clergyman*<sup>1</sup> demeure, à ce jour, le premier et le dernier film surréaliste.

Au-delà de ces considérations, le choix du *Sang d'un poète* s'explique pour deux raisons : parce qu'il est l'un des films les plus accomplis de sa génération<sup>2</sup>, procédant d'une démarche intérieure totalement personnelle à l'heure où les surréalistes se réclamaient d'une esthétique collective ; parce que force est de constater la supériorité de ce film en regard de certains films contemporains qui ne portaient l'étiquette surréaliste que parce qu'aucune autre ne leur convenait.

---

1. Réalisé par Germaine Dulac en 1927, d'après un scénario d'Antonin Artaud.

2. Nonobstant l'opinion d'Ado Kyrou, auteur du *Surréalisme au cinéma*, qui ne cache pas son scepticisme devant la qualité de ce film. Face aux attaques arbitraires de Kyrou, force est de se demander si cette animosité injustifiée ne vise pas d'abord la personne avant l'œuvre.

Tourné au moment où le mouvement surréaliste était à son acmé, ce film marque un tournant dans l'histoire du cinéma. Aussi, plutôt que de prouver sa dette au groupe de Breton, notre analyse tendra à prouver que les éléments propres à Cocteau (langage et théâtralité) fusionnent avec des procédés empruntés aux surréalistes (le traitement de l'espace et du temps).

Nous n'entrerons cependant pas dans l'exégèse détaillée du film<sup>3</sup> car nous considérons que toute tentative sérieuse est vouée à l'échec. Il est de ces films qui ne s'expliquent pas, et s'obstiner à vouloir coûte que coûte percer leur mystère se solde inévitablement par des interprétations aussi futiles que grotesques. Au demeurant, nous ne faisons que suivre les instructions de l'auteur : « Ne cherchez pas à comprendre [...]. Cherchez à sentir », prévenait-il dans la présentation du *Sang d'un poète*.

En 1929, Man Ray réalise *Les Mystères du château du dé* et *L'Étoile de mer*. L'année suivante, *Le Sang d'un poète* est terminé. Il s'agit d'un premier film, tourné en seize millimètres, de 49 minutes, avec un budget d'un million de francs<sup>4</sup>, film de commande au bénéfice du vicomte de Noailles qui avait eu l'intelligence de lui laisser (comme à Buñuel) carte blanche<sup>5</sup>. Cocteau, toujours débonnaire, fera figurer quelques années plus tard *L'Âge d'or* dans sa cinémathèque idéale<sup>6</sup>. Réalisé la même année qu'il écrit *Les Enfants terribles*, ce film fait suite au « scandale » de la « répétition intime » de *La Voix humaine* pendant laquelle les surréalistes s'en donnèrent à cœur joie contre leur bête noire. Ultime particularité, sa distribution, dans laquelle, à l'exception de Pauline Carton, ne figure aucun acteur professionnel<sup>7</sup>.

Après bien des péripéties, le tournage est achevé en 1930, année clef pour le surréalisme, celle des grands déchirements. En réaction au pam-

---

3. Cocteau l'a faite, mieux que quiconque, dans une conférence qui précédait la projection de son film au Vieux Colombier en janvier 1932.

4. Le vicomte de Noailles avait offert, au même moment, la même somme à Luis Buñuel pour *L'Âge d'or*, ce qui représenterait aujourd'hui deux cents millions de francs.

5. Jean-Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge et Henri C. Béhar vont jusqu'à préciser que Charles de Noailles se rendait fort peu sur le plateau, *in* : *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 204.

6. Amy de la Bretèque, Pierre Caizergues, *Jean Cocteau, Une encre de lumière*, Centre d'études littéraires françaises du XXe siècle, Université Paul Valéry, 1989, p. 27. Au sujet de la rivalité entre les deux films, Cocteau délivre cette anecdote pour le moins confondante : « L'autre jour, j'ai rencontré Buñuel retour d'Amérique du sud. Il m'a dit que là-bas il arrivait qu'on confondît nos films ; on lui attribuait *Le Sang d'un poète* et on m'attribuait *Un chien andalou* », *Jean Cocteau/André Fraigneau, Entretiens*, p. 91.

7. Man Ray, alors amoureux de Lee Miller, et les surréalistes s'étaient même opposés à ce qu'elle joue dans le film.

phlet *Un Cadavre*, Breton rédige le *Second Manifeste du surréalisme* avec la virulente éloquence qu'on lui connaît. Au moment où *Le Sang d'un poète* est enfin projeté au théâtre du Vieux Colombier, c'est au tour d'Aragon de se désolidariser du groupe, en 1932. C'est donc dans un climat particulièrement houleux qu'a lieu la première du *Sang d'un poète*, sous l'appellation « film surréaliste », ce qui n'est pas sans faire grincer des dents les surréalistes eux-mêmes.

Trois thèmes apparaissent en filigrane, qui demeureront par la suite des leitmotivs dans l'œuvre du poète : le passage, l'initiation et le regard<sup>8</sup>, et c'est sur ce dernier que nous aimerions nous attarder. Un certain nombre de séquences sont vues à travers le trou d'une serrure, particularité qui relève volontiers de la scoptophilie. Et que filme-t-il au juste ?

*Dans Le Sang d'un poète, j'essaie de tourner la poésie comme les frères Williamson tournent le fond de la mer. Il s'agissait de descendre en moi-même la cloche qu'ils descendent dans la mer, à de grandes profondeurs. Il s'agissait de surprendre l'état poétique<sup>9</sup>.*

Cette immersion en lui-même ressemble fort à une interprétation personnelle de l'auto-analyse<sup>10</sup>, sujet qui, s'il se prête singulièrement mal à une mise en images cinématographique, coïncide avec les recherches des surréalistes qui s'intéressent de très près aux travaux de Freud et de Charcot ainsi qu'aux manifestations du rêve éveillé.

Comme d'autres films inscrits dans une veine plus ou moins surréaliste, *Le Sang d'un poète* ne raconte pas une histoire. Cocteau s'en défend d'ailleurs :

*Mon but [...] était de me confesser, de dire par images ces choses qui habitent notre nuit profonde et que nous ne formulons qu'au bord du rêve.*

L'intention est nette, honnête même. Cependant, il juge bon de préciser :

*Si c'est une histoire, c'est une histoire à dormir debout, puisque c'est en dormant debout que j'ai mené ce travail à l'époque. Les images et les idées s'enchaînent selon une logique implacable d'un monde intérieur où la logique conventionnelle ne fonctionne plus<sup>11</sup>.*

Au refus du code narratif s'ajoute celui du code représentatif. Livré à

---

8. Alain Philippon, « La Magie des origines », *L'Avant-Scène Cinéma*, spécial Jean Cocteau, 15 mai 1983, p. 5.

9. Jean Cocteau, *L'Homme et les miroirs*, p. 204.

10. Selon Jean-Jacques Kihm, Freud aurait consacré un article, malheureusement perdu, au *Sang d'un poète* (Cocteau, *L'Homme et les miroirs*, p. 204).

11. Jean Cocteau, « Le Sang d'un poète », in Jean Cocteau, *Une encre de lumière*, op. cit., p. 33.

l'abstraction, le spectateur plonge dans l'atmosphère narcotique de ce film dans lequel les personnages ont l'air de se mouvoir avec la grâce hiératique de somnambules. Cocteau ose enfin se confronter à ses vieux fantômes — Dargelos, pour ne citer que lui — comme pour s'en débarrasser. Au cours de cette méditative introspection, c'est lui qu'il regarde par le trou d'une serrure, courant le risque que son film soit ensuite taxé d'une certaine complaisance narcissique. Il s'en moque.

## LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

La qualité de ce film réside en partie dans la mise en évidence d'un langage visuel extrêmement personnel. Homme de mots, Cocteau possède néanmoins le sens inné de l'image, comme en témoignent ses mises en scène. À l'origine, Charles de Noailles voulait un dessin animé, mais Cocteau rétorque :

*Je me suis vite rendu compte que la technique du dessin animé n'était pas très au point en France et je lui proposai de choisir des lieux et des personnages qui ressemblaient à mes dessins<sup>12</sup>.*

L'image acquiert ici ses lettres de noblesse, mais pas n'importe lesquelles. Elle est une forme d'expression personnelle dont la portée sémantique est presque aussi sibylline que celle des textes.

Mais le mystère ne sombre pas dans un hermétisme de convention qui restreindrait considérablement les possibilités du film. Cocteau, qui ne masque pas ses intentions, prend un malin plaisir à mettre en garde le spectateur : sur le premier carton est écrit de sa main : « Tout poème est blason / Il faut le déchiffrer. » Ces images ont un sens pour qui sait y être sensible.

Outre les cartons, la présence d'une voix off (celle de l'auteur) pose la question de la relation entre l'image et le texte. Au-delà de cette dialectique, c'est le langage lui-même qui est mis en cause. À la poésie pure, Cocteau substitue ce qu'il nomme « poésie de cinéma » Le cinématographe, dit-il encore, n'est qu'« un moyen de dire certaines choses dans la langue visuelle, au lieu de le dire par l'entremise de l'encre et du papier<sup>13</sup> ».

Le dialogue est remplacé par un monologue visuel dans lequel les images prennent la place des mots. Mais il ne s'agit ni d'une interpréta-

---

12. *Id., ibid.*, p. 33.

13. Jean-Louis Bory cite Jean Cocteau dans son article « Jean Cocteau et le cinéma », *Cahiers Jean Cocteau* (3), p. 10.

tion, où les images devraient traduire le sens des paroles — c'est la langue qui change, non le sens — ni d'une traduction. Au lieu de s'exprimer dans sa langue maternelle, Cocteau parle ici une langue étrangère. Enfin, ce n'est pas non plus l'adaptation d'une œuvre pour le cinéma, mais d'une œuvre écrite pour le cinéma où l'écriture elle-même est cinématographique sans cesser d'être poétique.

En 1930, le cinéma n'en est encore qu'à la charnière entre le muet et le parlant. L'incursion du parlant au cinéma suscite l'indignation des surréalistes, Breton ira jusqu'à vilipender cette « régression désolante vers le théâtre<sup>14</sup> ». Étant donné la place mineure de la parole, l'herméneutique des images est déterminante. Ceci est vrai dans l'ensemble de la production cinématographique de l'époque, et peut-être plus encore dans le cinéma d'inspiration surréaliste où la part belle est donnée au rêve, donc à une succession, sans souci apparent de logique, d'images inhabituelles. De même les pieds de nez faits à la narration classique relèguent souvent les scénarios dits surréalistes à un ramassis d'incohérences. Il n'en est rien cependant.

La particularité de ce langage de Cocteau se démarque des surréalistes. On a longtemps disserté sur l'incompatibilité du surréalisme et du cinéma. Parce qu'il s'est tenu à l'écart du mouvement, Cocteau avait donc toutes les chances de réussir là où les surréalistes, meilleurs spectateurs que réalisateurs, avaient partiellement échoué. Le cinéma étant pour eux, un facteur plus qu'un support de création.

## THÉÂTRALITÉ

Cette autonomie face au mouvement surréaliste est également due à l'influence du théâtre. Pour passer outre le premier degré de lecture, Cocteau laisse de côté le mimétisme figuratif comme il délaisse la représentation symbolique, et procède à une « mise en images » telle que l'on peut la concevoir au théâtre.

*Le Sang d'un poète* est marqué par une forte théâtralité — d'aucuns diraient une certaine affectation, comme le montrent le jeu des acteurs ou la mise en scène du dernier épisode où les balcons de la cité Monthiers se transforment en loges. Une sonnerie d'entracte salue le retour du public qui s'y installe. À la mort du poète, le public applaudit en riant. La partie de cartes entre le poète et la statue est donc filmée comme une scène élisabéthaine de « théâtre dans le théâtre » au cours de laquelle les prota-

---

14. André Breton : Réponse à l'enquête de *L'Art du Cinéma*, de Pierre Lherminier, Seghers, 1960, p. 262, cité par Alain Virmaux, *Cinéma dadaïste et surréaliste*, p. 21.

gonistes principaux sont vus par des personnages secondaires. La théâtralité participe donc du thème du voyeurisme abordé plus haut.

La première image va dans ce sens :

*Sur un fond de lampe de studio, l'auteur masqué, sauf les yeux, une main de plâtre à la main droite, cette vraie main et le poignet de l'autre (dans le prolongement l'une de l'autre) couverts par une draperie, annonce que le film commence en levant le bras dans un geste hiératique. Il tourne un peu la tête.*

On ne saurait rêver une scène plus proprement théâtrale que cette ouverture, rappel explicite du prologue antique grec. Il en va de même au plan 83 lorsque des roulements de tambour accompagnent l'apparition de chaque nouvel élément du corps de l'Hermaphrodite<sup>15</sup>. Le décor sonore accentue l'aspect spectaculaire du personnage, comme si on était en train de dévoiler un monstre de foire, l'occasion de se référer au monde du cirque. Roulements de tambour également, lorsque Dargelos lance la boule de neige fatale et lorsque, à la fin du film, la cape quitte les épaules du camarade Louis XV et couvre celles de la statue (plan 167). Toute cette scène porte la marque d'une esthétique théâtrale délibérément exhibée.

L'originalité de ce film proviendrait donc en partie de l'utilisation efficace de techniques empruntées à l'art du théâtre. Cocteau ne s'avoue-t-il pas néophyte en matière cinématographique ? « Je ne connaissais rien au cinéma. Je me suis lancé la tête la première dans un travail où il me fallait inventer tout<sup>16</sup> ». En revanche, il connaît déjà très bien le théâtre et ses petites astuces. Ses trucages peu sophistiqués n'ont rien à envier à ceux qu'il a l'habitude d'employer sur scène. Pire, il n'hésite pas à les montrer, reléguant par-là la « machine à images<sup>17</sup> » au rang d'artifice.

Il ne s'agit pas pour autant de théâtre filmé. Si au théâtre, tout se voit, le cinéma, lui, dissimule tout ce qui n'est pas de l'ordre du film lui-même. Or *Le Sang d'un poète* s'ouvre sur un personnage filmé sur fond de lampes studio, même les caméras sont visibles ! En montrant les coulisses du film, Cocteau donne le ton : vous êtes au cinéma, rappelle-t-il, rien de ce que vous allez voir n'est vrai, dénonçant habilement par-là le mensonge dans lequel les images nous entraînent. Le plan 53 dans lequel le poète traverse le miroir en est l'exemple le plus symptomatique : « On a substitué au miroir une cuve d'eau, fixé le décor dessus, cloué sur la chaise à

---

15. Le rôle était tenu par Barbette.

16. Jean Cocteau, *Une encre de lumière*, op. cit., p. 33.

17. Jean-Louis Bory cite Cocteau dans son article « Jean Cocteau et le cinéma », *L'Avant-scène Cinéma*, op. cit., p. 14.

gauche. L'appareil de prises de vues se trouve à pic sur le tout. L'acteur plonge. L'image redressée vite coupée, terminera le trompe-l'œil. » Trucage visible à l'œil nu même pour un œil non exercé.

Ces interférences entre cinéma et théâtre ne signifient pas que Cocteau filme comme il met en scène. Cependant, force est de constater que l'incursion d'éléments théâtraux contribue à exclure l'illusion cinématographique de ce film.

\* \*

\*

L'analyse des principes cinématographiques serait incomplète sans l'examen de l'espace et du temps qui sont des éléments constitutifs de la dénégation du réel.

Place à la subjectivité, ce qui n'est pas pour déplaire au poète qui, affranchi des contraintes du réel, va laisser libre cours à cette liberté de ton qui le caractérise. Le réel n'étant pas donné pour vrai, il faut chercher la vérité au-delà des apparences fallacieuses de la réalité, quête qu'il partage avec les surréalistes.

« Si le cinéma interdit les déformations dans l'espace, il permet les déformations dans le temps<sup>18</sup> », affirme Cocteau. Ce parti pris a des répercussions sur l'image et sur le montage. On les relève d'emblée dans le temps : « Vous remarquerez la lenteur et la durée des images que j'opposais à la vitesse américaine de la trépidation », fait observer l'auteur, et dans l'espace, comme le suggèrent les métamorphoses de l'espace et les sauts dans l'espace-temps.

Un mot seulement sur le découpage du film, divisé en quatre épisodes<sup>19</sup> sensiblement équilibrés :

Premier épisode. (plan 4 à 40)

Deuxième épisode (plan 41 à 104)

Troisième épisode (plan 105 à 132)

Quatrième épisode (plan 133 à 184)

## L'ESPACE

Le lieu initial se démultiplie : le miroir s'ouvre sur autant de mondes qu'il existe de portes. Ces décors changeants sont comme des scènes qui se succèdent à l'intérieur d'un seul acte. Les progrès techniques (flous, surimpressions, fondus, accélérés, ralentis...) faits depuis 1915 et qui,

---

18. Jean Cocteau, « Extrait du discours de présentation du film au Vieux-Colombier », *L'Avant-Scène Cinéma*, p. 99.

19. Nouvelle allusion au découpage de la tragédie antique.

pour la plupart, bénéficient de l'influence des photomontages et des roto-reliefs, favorisent l'éclatement du lieu. À l'heure où il réalise ce film, ces derniers sont encore inconnus de Cocteau. Alors il les invente à sa manière et le résultat suscite l'admiration de ses contemporains, tel Chaplin qui « s'était émerveillé d'une sorte de travelling [que Cocteau] avait inventé dans les ténèbres<sup>20</sup> ». À l'époque pourtant, Cocteau ignorait ce que c'était : « J'avais mis l'acteur sur une planchette et on le tirait avec une ficelle<sup>21</sup> ».

Le protagoniste principal est appréhendé de l'intérieur, comme un personnage de théâtre se dévoile au travers d'un monologue. Rarement à l'écran, l'on a exploré à ce point cette notion d'intériorité car c'est véritablement *dans* l'inconscient du personnage que le spectateur est invité à pénétrer par l'intermédiaire du miroir.

Le décor initial — la chambre — n'est que l'antichambre du monde intérieur du poète. Dans ce premier aperçu, le poète est donc appréhendé du point de vue externe ; Cocteau confronte ainsi le spectateur à une représentation exsangue et parcellaire du personnage. La dialectique de-dans/dehors joue donc ici un rôle considérable dans la réception/ perception du personnage.

La succession des lieux crée un climat propice à la perte des repères spatiaux. Comme dans un rêve, il n'est pas à rechercher un lien causal dans l'enchaînement des faits. Cocteau lui-même s'y est essayé sans trop de conviction :

*Je pourrais vous dire : la solitude du poète est si grande, il vit tellement ce qu'il crée, que la bouche d'une de ses créations lui reste dans la main comme une blessure et qu'il aime cette bouche, qu'il s'aime, en somme, qu'il s'éveille le matin avec cette bouche contre lui comme une rencontre de hasard, qu'il tâche de s'en débarrasser sur une statue morte — et que cette statue se met à vivre — et qu'elle se venge, et qu'elle l'embarque dans des aventures atroces<sup>22</sup>.*

Prudent, il ajoute : « Et j'aurais pu vous dire cela, mais j'aurais tort car ce serait un texte écrit après coup sur des images ».

Puisque le monde du *Sang d'un poète* se divise en deux — l'extérieur et l'intérieur de la glace — c'est à partir du moment où le personnage entre dans le miroir que le film prend son sens. Au début du film, le miroir est ordinaire, solide et refermé (au personnage comme au spectateur) sur sa

---

20. Jean Cocteau/André Fraigneau, *Entretiens*, p. 90.

21. Jean Cocteau/André Fraigneau, *Entretiens*, p. 90.

22. Jean Cocteau, *Postface* de 1946 au *Sang d'un poète*, cité en note, *L'Avant-Scène Cinéma*, p. 52.

propre réalité intérieure. Ce qui se produit à l'extérieur du miroir peut ainsi être pensé comme la synecdoque du monde réel.

La chambre, c'est l'extérieur, le niveau conscient du personnage. Or, si l'on suit la logique de Cocteau, cette chambre est déjà une illusion puisque, pour lui, le réel est faux, ou plutôt le faux/l'extérieur n'est que le paravent du vrai/de l'intérieur. Et, fatalement, le réel est, selon lui, lié à l'artifice puisqu'il n'est que la façade du monde invisible.

Le message visuel délivré par ce premier décor est donc incomplet. La chambre, censée représenter l'intimité du poète, n'est en réalité qu'une convention destinée à maintenir le spectateur dans l'illusion.

La première partie du film — avant la traversée du miroir — est donc l'aveu de l'artifice cinématographique. Cependant, l'illusion aidant, nous tenons pour vrai ces premières images dans lesquelles l'irrationnel — une statue parle au poète — est au cœur du réel. Le ton est, une fois encore, donné : « Ce que nous tenons pour vrai est faux », dit Cocteau, avant de nous entraîner, en traversant le miroir aux côtés du poète, au-delà des apparences du réel.

Du point de vue du cinéaste, le monde extérieur, c'est-à-dire le monde visible tel que nous sommes en mesure de le voir, n'a d'existence que par notre regard. Cette existence est donc toute relative. Si ce que nous tenons pour réel n'est effectivement que la manifestation trompeuse par laquelle nos sens nous abusent, le monde intérieur serait alors plus vrai que le monde réel. La vérité est du côté de ce monde intérieur qui nous est caché. Elle est *ailleurs*, dans la poésie ou dans l'amour, et dans cette liberté que nous mettons à vivre en chacun d'eux. Elle est dans l'invisible et c'est l'Invisible que filme Cocteau dans *Le Sang d'un poète*.

Une fois cette vérité acquise, on est en mesure de passer de l'autre côté du miroir.

## LE TEMPS

Le film ne délivre aucune indication temporelle, si ce n'est dans le deuxième épisode qui se déroule « le lendemain matin, au chant des coqs ». Mais, quand le poète entre dans le miroir quelques minutes plus tard, il fait déjà nuit.

L'absence de repères temporels relègue le film à l'univers nocturne dans lequel la notion de temps objectif, telle que nous l'appréhendons dans le réel, n'existe plus. Projetés dans une temporalité subjective, personnage et spectateur découvrent simultanément ce monde intérieur, faisant ainsi l'expérience du non-temps.

La volonté de déstructuration temporelle décide en partie du déroulement du film, dont le rythme latent ne saurait révéler une véritable progression dans le temps. Le personnage n'est pas un être en devenir puisqu'il évolue dans une temporalité extérieure, dans laquelle ses actions n'ont pas de conséquence ailleurs que dans celle-ci. En conséquence, ses actions n'ont aucune incidence sur le réel. Ici, le présent suspendu a valeur d'évolution et Cocteau donne pour vrai cette non-évolution du personnage que le spectateur confond avec une progression dans le devenir.

Ce temps immuable s'oppose au mouvement de succession de l'espace. Le personnage passe d'un espace à un autre et ces changements de lieux occasionnent l'illusion que le personnage évolue dans le temps.

La lenteur avec laquelle les plans se succèdent est accentuée par les ralentis et les retours en arrière, par exemple la répétition de la mort du mexicain, qui s'effondre au ralenti et se relève en temps réel (plans 58 et 62). La notion du temps est élastique : plans fixes, arrêts sur images, hiatus, répétitions sont autant d'éléments destinés à figer la progression des événements. Mais le temps se rappelle parfois à la mémoire du personnage sous forme allusive, comme le tic-tac régulier d'un réveil matin (plan 58).

Les coupes sont parfois fantaisistes. Comme le constate Chaplin, Cocteau coupe le mouvement et le rattrape au plan suivant : « le personnage [...] bouge en plan américain et [...] le mouvement recommence en gros plan au lieu de finir<sup>23</sup> ».

Les raccords des gestes dans l'espace-temps ne manquent pas non plus d'originalité. Le plan 55, où l'on voit le poète s'approcher, « le visage éclairé par en dessous, jusqu'à boucher l'objectif », s'achève fondu au noir. Puis « Ouverture cut » (plan 56) qui découvre, en « plan de demi-ensemble », le couloir d'un hôtel borgne. Ici Cocteau relie deux lieux que tout oppose.

Cette liberté prise à l'encontre de la vraisemblance est encore une façon de dénigrer le réel. Dans cette méthodique descente en lui-même, Cocteau se heurte aux souvenirs, les siens, courant ainsi le risque de se démasquer ouvertement. Il le sait et ne s'en cache pas. Ce virage dans la nostalgie est présent dans les scènes de la cité Monthiers<sup>24</sup> : « Une histoire de mon enfance me hante toujours. On la retrouve dans plusieurs de mes

---

23. Jean Cocteau/André Fraigneau, *Entretiens sur le cinématographe*, p. 69.

24. Jean Cocteau avoue de son plein gré : « Je pourrais vous dire que la bataille de boules de neige, c'est l'enfance du poète, et que, quand il joue cette partie de cartes avec sa Gloire, avec sa Destinée, il triche en prenant sur son enfance ce qu'il devait puiser en lui-même », *Postface de 1946, L'Avant-Scène Cinéma*, p. 52.

œuvres. Un jeune garçon blessé par une boule-de-neige<sup>25</sup> » Ici donc, légère variation de registre dans le style et dans le ton. L'inconscient demeure de mise, mais non plus sous forme de chimère. La réalité du souvenir prend ici le pas sur l'imaginaire du fantasme. Cette distinction n'est pas sans importance car le souvenir, à la différence du fantasme, appartient au vécu, mais passé au filtre de la mémoire : « La cité aura l'inexactitude des souvenirs d'enfance. Plus vaste. Plus déserte ».

Cette légère déviation du propos — l'autobiographie déguisée devient ici criante confession — ne va pas sans poser le problème de l'image. Un tel dérapage dans le réel légitime-t-il un changement du mode de représentation, voire le recours au symbole ? Certes non. À quoi bon filmer si le langage visuel se refuse au symbole ?

*Ce film ne présente aucun symbole. Il ne procède que par allégories et il est possible que ces allégories vous demeurent souvent aussi obscures que le premier sens des armes, des blasons et même des noms de vos familles. Il n'en reste pas moins vrai que ces armes et ces noms restent chargés d'un sens qui leur confère du prestige.*

Qu'est ce qu'une allégorie sinon l'expression d'une idée par une image ? En se refusant ici au changement de registre, Cocteau nous signifie que l'imaginaire équivaut au réel et nous montre l'envers et l'endroit d'une même réalité.

Cocteau traduit les visions venues de l'inconscient dans le langage visuel, avec tous les risques — inexactitudes, contresens, approximations — que suppose pareille entreprise, et procède de même quand il s'agit de confesser ses souvenirs d'enfance. Évoquant la scène de la bataille de boules de neige, il explique : « Je n'ai pas voulu filmer une scène réaliste, mais le souvenir déformé de cette scène<sup>26</sup> ».

Au regard de cette rapide analyse, nous sommes maintenant en mesure de percevoir les rapports que *Le Sang d'un poète* entretient avec le surréalisme.

\* \*

\*

*Le Sang d'un poète* tient une place considérable dans l'œuvre comme dans la vie de Cocteau. Dans une lettre à Anna de Noailles, il va jusqu'à

---

25. Jean Cocteau, Extrait du discours de présentation du film au Vieux-Colombier, *L'Avant-Scène Cinéma*, p. 99

26. *Ibid.*

dire : « J'ai fait ce film avec mon sang visible et mon sang invisible – celui du corps et celui de l'âme.<sup>27</sup> »

Ce film est l'expression d'un monologue intérieur dans lequel la voix est remplacée par l'image, qui puise sa force dans la quasi-absence de dialogues, tirant parti de ce qui aurait pu être un handicap dans un film tel que celui-ci.

L'amateurisme participe de la dimension expérimentale de l'œuvre : « Le prestige de ce film est surtout venu que j'y commettais des fautes. Je ne savais rien et comme j'ai monté moi-même le film, je l'ai monté mal, ce qui fait que mon film est lent et que souvent on dit : "Ah, comment a-t-il trouvé ça ?" »<sup>28</sup>. Cette expérience n'étant pas gratuite, réduire les innovations de ce film aux maladroits caprices du hasard serait néanmoins une insulte au bon sens.

Ce n'est pas non plus l'exercice de style virtuose qu'on a bien voulu y voir. La réussite plastique de ce film réside, peut-être paradoxalement, en ce qu'il n'était pas destiné à être envisagé comme tel : « Mon but n'était pas de faire un film, mais un poème », avouera Cocteau après coup.

De proche en proche, nous en arrivons donc à nous interroger sur l'identité du *Sang d'un poète*. Selon Vincente Minelli, il demeurerait « le chef-d'œuvre de l'utilisation du surréalisme au cinéma<sup>29</sup> ». La position de Kyrrou diffère radicalement en ce qu'il s'insurge contre l'idée que ce film ait pu être considéré comme « la crème de l'avant-garde cinématographique<sup>30</sup> ». Toujours selon Kyrrou, ce film se résume à « un ramassis d'idées piochées à droite à gauche, et mal assimilées », tout juste bon à s'assurer « un confortable succès auprès des midinettes.<sup>31</sup> »

Ces arguments suffisent-ils à prouver un rapport entre ce film et le mouvement surréaliste ?

Certes, comme beaucoup de tentatives surréalistes, ce documentaire réaliste d'événements irréels est servi par des connaissances techniques basiques : « Quand on sait, affirmait Cocteau, que la caméra ne peut pas tourner à plus de 180°, on sait tout ce qu'il y a à savoir<sup>32</sup> » et des moyens rudimentaires.

À bien des égards, l'univers diégétique du *Sang d'un poète*, à l'intérieur duquel le rêve se superpose au monde réel, révèle des affinités avec le

---

27. Lettre à Anna de Noailles, janvier 1931, *Cahiers Jean Cocteau* (11), p. 148.

28. Jean Cocteau/André Fraigneau, *Entretiens*, p. 90.

29. « Etudes cinématographiques », 2<sup>e</sup> trimestre 1985, reproduit in *L'Avant-Scène* (référence citée), p. 98.

30. *Le Surréalisme au cinéma*, p. 266.

31. *Ibid.*, p. 177.

32. Yvon Belaval, « La Rencontre avec Jean Cocteau », *Cahiers Jean Cocteau* (3), p. 102.

mouvement, dont Cocteau partage visiblement certaines des préoccupations : la quête de la vérité à travers l'amour *via* la poésie, la fascination pour l'hermaphrodite (plan 85 à 89) ou le jeu sur la déformation de la matière (la liquéfaction du miroir en eau – plan 53).

De même l'absence de vraisemblance dans la restitution de l'espace et du temps, l'esthétique lente, le refus de la logique narrative en vue du désaveu de l'illusion du réel font également penser à des œuvres filmées par des surréalistes.

En ce sens, *Le Sang d'un poète* rejoindrait les ambitions surréalistes, même si, à cette époque, Cocteau est brouillé avec le groupe, allant jusqu'à affirmer : « Je croyais que mon film n'était pas surréaliste et sans doute ceux qui faisaient des œuvres surréalistes pensaient que celles-ci s'opposaient à mon film<sup>33</sup> ».

Mais ce sont là les grandes lignes, lesquelles ne suffisent pas à en faire un film surréaliste. Car, pour en être convaincu, il faudrait savoir ce qu'est un film surréaliste en 1930. Nous n'avons pas de réponse satisfaisante car cela signifierait donner une définition à un genre qui, à l'évidence, n'en est pas un à cette époque. Le cinéma est encore un art neuf et mal maîtrisé, un art juvénile — quoi qu'en dise Artaud qui dénonçait, dès 1933, « la vieillesse précoce du cinéma<sup>34</sup> » — le mouvement surréaliste est encore plus jeune que lui.

Si nul ne peut contester la présence du surréalisme dans l'art en 1930, rien ne permet d'affirmer qu'il existe, à la même époque, *un* cinéma proprement surréaliste. La production des surréalistes dans cet art encore mineur étant restreinte, il semble difficile d'envisager « le cinéma surréaliste » comme un genre à part entière. C'est pourquoi nous parlerions plus volontiers de l'incursion de procédés surréalistes au cinéma.

Reformulons la question et demandons-nous plutôt ce que *Le Sang d'un poète* a de plus qu'un film dit surréaliste ? Personnellement, nous serions tentée de répondre : le brio avec lequel ce film contourne les clichés dont on a bien voulu taxer, souvent à leur insu, les films soi-disant surréalistes. Mais ce serait une pirouette.

Objectivement, il semble qu'il faille surtout en retenir la sensibilité et l'incroyable audace avec laquelle Cocteau a conçu cette introspection filmée. Sujet grave, douloureux, à l'opposé de l'image que l'on avait de lui. Sujet difficile pour le cinéaste inexpérimenté qu'il était alors. Sujet terriblement avant-gardiste, traité d'une main de maître par un cinéaste

---

33. Jean Cocteau/André Fraigneau, *Entretiens*, p. 93.

34. Antonin Artaud, « La Vieillesse précoce du cinéma », *Les Cahiers jaunes* (« Cinéma 33 », n° 10), José Corti, pp. 23-25, cité par Alain Virmaux, *Cinéma dadaïste et surréaliste*, p. 17.

qui se souciait fort peu des étiquettes que la presse collait arbitrairement sur cette génération de « cinéastes ». Chef-d'œuvre où, pour la première fois de son histoire, le cinéma est remplacé par « la poésie de cinéma ».

Inclassable, ce « film de poète », curiosité esthétique issue de l'avant-garde, fut, à l'époque, considéré comme un film surréaliste.

Mais, faute d'un cinéma suffisamment surréaliste, nous serions tentée de rejeter cette appréciation en faveur d'une thèse qui prendrait en compte l'assimilation des procédés surréalistes au cinéma. *Le Sang d'un poète* est un exemple réussi de cette assimilation. Fondamentalement, il ne peut, du moins selon Cocteau, être considéré comme un film authentiquement surréaliste : « Confondre ce film avec un film surréaliste serait une faute grave, aussi grave pour les surréalistes dont je respecte les entreprises, que pour moi. »

## DOUCES TRANSGRESSIONS NOTES SUR *LA PERLE* (H. D'URSEL, 1929)

Livio BELLOÏ

« *Les films belges étaient surréalistes quand ils étaient mauvais* ». André Breton

À 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 Hugnet<sup>1</sup>, 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)<sup>2</sup> ; rien, de même, qui signalerait la mise en œuvre d'une logique explicitement onirique<sup>3</sup>, 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

---

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

d'une automobile lancée à vive 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 Lumière<sup>4</sup>, Marinetti<sup>5</sup> et Dziga Vertov<sup>6</sup>.

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*. À 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 rue<sup>7</sup>. 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)<sup>8</sup>. Par leur concision, ces plans-là, pris sur le vif, vraisemblablement tournés en

---

4. Sur la pratique de la réversion de bande chez les opérateurs Lumière, voir Livio Belloi, *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 : « À 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 déchainent 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*, 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*, Transédition, 1985, p. 233.

6. Voir la fameuse séquence « Ciné-(E)il 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 ».

caméra cachée, évoquent moins les « symphonies des grandes villes » mises à l'honneur par les avant-gardes des années vingt (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 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)<sup>9</sup> — 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<sup>10</sup> », *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<sup>11</sup> », *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

---

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, 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 Noureddine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Éditions Paris Expérimental, 1995, particulièrement le chapitre XVI (« 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. À 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 ».

souvent génératrice de multiples effets de suspense, à la Griffith<sup>12</sup>, mais plutôt une alternance suspendue, relâchée, papillonne et, pour ainsi dire, vagabonde.

D'un côté, le personnage féminin, Lulu<sup>13</sup>. Incarnant « la joliesse et la gracieuseté de la classique fiancée des romans bien pensants<sup>14</sup> », 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 bérêt – 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.

À 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 barque, usage d'une bicyclette). Homme trajectoire, disions-nous. Encore le film impose-t-il,

---

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 », *Pleins et déliés*, *op. cit.*, p. 18.

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'exposant<sup>15</sup> ; 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 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 nom<sup>16</sup>.

---

15. À 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.

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

Sur les multiples péripéties qui découlent de cette première rencontre — renvoi de la « voleuse », fuite du couple à bicyclette, séparation dans la forêt, retrouvailles imprévues 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 s'arrêter 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<sup>17</sup> », 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 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,

---

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/Dalí), 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], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1991, pp. 53 et 55.

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<sup>18</sup> », 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 », 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,

---

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

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 opacité<sup>19</sup>.

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 pro filmique) ; 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 campagne<sup>20</sup>) ; 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

---

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*, 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*.

secondaire eu égard aux trois moments du film qu'il importe à présent d'interroger de plus près.

## **FAUX DÉPART (L'INCIPIIT DOCUMENTAIRE)**

Comme on ne l'a que trop peu remarqué, *La Perle* ne commence pas exactement comme un film de fiction. Après les cartons de générique, joints les uns aux autres 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 scientifique<sup>21</sup>. Investi dès la fin des années 1900 et, plus massivement, à partir de 1910 par les grandes firmes de production françaises (Pathé, Gaumont, Éclair), ce type de production s'adressait principalement à un public jeune, des « écoliers de 9 à 14 ans<sup>22</sup> », 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

---

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.

transformation de la chenille en papillon que comme une sorte de film abstrait, pulsionnel et hypnotique, animé d'une poésie sauvage, maladroite et troublante, 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<sup>23</sup> ». 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 priaient néanmoins certains surréalistes, Robert Desnos au tout premier rang :

*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 allu-*

---

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

mettes 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 Christ<sup>24</sup>.

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)bute en tout état de cause sur une manière de faux départ. À son *incipit*, le film dispose en effet une sorte de trompe-l'œil générique destiné à prendre le sujet spectatorial 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 scorpions<sup>25</sup>.

## 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

---

24. Robert Desnos, *Journal littéraire*, 18 avril 1925. Texte repris in *Les Rayons et les ombres, Cinéma*, 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 Edouard Arnoldy (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*.

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 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<sup>26</sup> ». 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

---

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

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 mouvement<sup>27</sup>. Ce qui se trouve alors introduit dans la trame du récit, c'est une véritable *photographie électrique à distance*<sup>28</sup>, 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 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 pointe furtivement dans ces quelques secondes de *La Perle*, c'est le double problème de l'image en mouvement et de l'*effet de direct*. À 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

---

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/Éditions 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 goquette* (Star-Film, 1906).

avec celle que programme le cinéma : une vision simultanée et à distance : soit très exactement, et à la lettre, une *télé-vision*<sup>29</sup>.

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 image *qui nous regarde*, tel est aussi, mine de rien, le mystère auquel *La Perle* nous introduit<sup>30</sup>.

## 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<sup>31</sup> »). 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<sup>32</sup> ». 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.

---

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.

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*, Minuit, 1992.

31. Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 23.

32. Georges Hugnet, *id.*

Nul ne peut ignorer combien ces quelques images — et, un peu plus loin, la réapparition de la « voleuse » elle-même, « toute fine dans le colant qui épouse si étroitement sa personne<sup>33</sup> » — 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 concert par Georges Hugnet et Henri d'Ursel<sup>34</sup>. 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* [1915-1916]), 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 nostalgique<sup>35</sup>, de prédilection esthétique<sup>36</sup> et de rêverie érotique (focalisée à l'endroit d'une certaine Jeanne Roques, mieux connue sous le pseudonyme de Musidora<sup>37</sup>).

---

33. Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 24.

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. À 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.

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. À 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 « 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<sup>38</sup> ») ; 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

---

38. Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 23.

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. À y regarder de près, il semble en effet qu'à travers l'irruption en récit des souris 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<sup>39</sup> ». 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, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 369.



Louise Brooks



Marlène Dietrich



Ava Gardner



Anna Harding



Musidora (née Jeanne Roques)



Alla Nazimova



Pearl White

## DE PLAIN-PIED DANS LA CULTURE ? LES HÉROÏNES DU RÉPERTOIRE CINÉMATOGRAPHIQUE SURRÉALISTE

Martine ANTLE

Les incompatibilités entre les surréalistes et le cinéma sont notoires. Néanmoins, les surréalistes reconnaissent le potentiel du cinéma à révolutionner l'image, et ils ont par ailleurs exploité ces techniques dans l'écriture. Grands amateurs de films, et auteurs d'un véritable corpus de scénarios, ils ont été sensibles et fidèles au caractère magique du cinéma, à son potentiel à représenter le rêve, sans pour autant pouvoir mettre le médium cinématographique en pratique. Nouredine Ghala a décrit ce paradoxe sur lequel a maintes fois buté la critique : « Le surréalisme a raté [...] son entrée sur la scène surréaliste. En un mot, il manquait au surréalisme des cinéastes complets capables de mener à bien l'entreprise de réalisation d'un film de sa conception à sa finition<sup>1</sup> ».

Malgré l'élitisme extrême dont les surréalistes ont fait preuve dans l'élaboration de leur mouvement, et malgré leur dénégation constante de la production cinématographique d'avant-garde, ils sont demeurés des consommateurs avides de cinéma. Ils ont dès lors été entraînés à participer directement, et à leur insu probablement, à la culture populaire cinématographique de leur temps, comme nous le verrons ici.

Si pour Desnos le cinéma est un véritable « stupéfiant », pour Breton, le cinéma n'est pas sans intérêt ; il avoue être « dépaycé », sinon « chargé », après chaque séance. Sous l'emprise des films à grands succès, les surréalistes ont délibérément opté pour les salles de cinéma populaire où on jouait des films commerciaux et des productions hollywoodiennes à grands succès. Ils passent ainsi sous silence la majeure partie de la production esthétique cinématographique de l'avant-garde et ne retiennent qu'un nombre restreint de films tels que *La Coquille et le clergyman* ou encore *Un chien andalou* ; ils ignorent entre autres toutes recherches expérimentales et toutes innovations fondamentales de l'image et du son, en

---

1. Nouredine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années 1920. Idées, conceptions, théories*. Editions Paris Expérimental, 1995, p. 355.

particulier celles de Germaine Dulac et d'Abel Gance. Par ailleurs, parmi les films à grand succès qu'ils visionnent, ils passent pour ainsi dire sous silence l'importance du passage du cinéma muet au cinéma parlant, et celle tout aussi marquante du noir et blanc à la couleur.

Reste encore à expliquer l'engouement des surréalistes pour les salles de cinéma où se jouent « de mauvais films », c'est-à-dire des films narratifs et dramatiques souvent insignifiants et médiocres sur le plan esthétique, aux rebondissements abracadabrants, et clairement situés à l'opposé des ambitions de l'avant-garde. On peut aussi s'interroger sur le choix de films à succès de l'époque auxquels ils adhèrent et qu'ils adoptent sans réserve, compte tenu du fait que grand nombre de films à succès des années 1920-1950 ne sont à leur tour ni remarqués ni notés. En dernier lieu, une question demeure posée en ce qui concerne la place privilégiée qu'occupe le cinéma hollywoodien dans les milieux d'avant-garde. Les surréalistes semblent élire les productions américaines plus volontiers que les créations européennes. Dans les deux cas, il n'est pas toujours aisé d'expliquer leur choix. Un film allemand comme *La Lumière bleue*<sup>2</sup> de Leni Riefenstahl en 1932, pour ne donner ici qu'un exemple, aurait sans aucun doute dû figurer au répertoire surréaliste et recevoir le même accueil admiratif que la production *Loulou* (1929) du cinéaste autrichien Georg Wilhelm Pabst.

Le parcours des pratiques surréalistes que je propose mettra en lumière les penchants ambigus des surréalistes pour le cinéma, y compris les comédiennes de prédilection surréaliste. Leur fascination pour le cinéma et les pratiques surréalistes se centrent surtout sur les actrices. Véritables « Olympe d'amoureuses » selon Desnos, certaines actrices de l'époque font en effet l'objet de fascination de la part des surréalistes. Leurs noms apparaissent au fil des écrits surréalistes et font fonction de révélateurs : c'est le cas de Musidora dont le nom est évoqué dans *Entrée des médiums*. Irrésistiblement et inlassablement séduits par ces héroïnes de l'écran, les surréalistes font tellement « bon public » qu'ils semblent même ignorer la médiocrité artistique des films et des ciné-feuilletons qu'ils visionnent. En effet, l'attitude des surréalistes face au septième art demeure avant tout dominée par la projection des fantasmes masculins sur les héroïnes et leurs exploits. Cette projection, comme nous allons le voir, se manifeste même à l'occasion par un attachement naïf et quasiment primaire aux vedettes féminines et à leurs noms. Les propos de

---

2. Ce film suit l'itinéraire magique et mystérieux d'une jeune fille qui découvre un cristal bleu au haut d'une montagne.

Robert Desnos, tandis qu'il se laisse aller à l'énumération des « adorables noms » de ces nouvelles héroïnes de l'imaginaire surréaliste sont en ce sens révélateurs :

Figures merveilleuses de l'amour, évocations exaltantes, *Pearl White* multipliée à l'infini régnait sur le monde. Elle bantait toutes ces cervelles neuves, elle agitait ces sens en fusion. Et puis un film chasse l'autre. *Musidora* succéda à *Pearl White*, *Nazimova* à *Musidora* et d'autres, d'autres surgirent encore dont il est inutile de redire les adorables noms<sup>3</sup>. (Je souligne)

Dans ce qui suit, je propose donc de passer en série cette galerie des héroïnes de l'écran qui ont tant fasciné les surréalistes, et de montrer quelle place elles ont tenu dans l'imaginaire surréaliste.

### **PEARL WHITE (1889-1938)**

Pearl White, jeune actrice inconnue en France avant 1915, avait auparavant joué dans un seul premier long-métrage américain *La Vie de Buffalo Bill*. Reine incontestée du *serial* américain dans le cinéma muet, elle fut lancée par le producteur français Charles Pathé dès 1915 avec *Les Mystères de New York*, l'adaptation d'un *serial* américain en trois parties intitulé *Les Exploits d'Éliane*. C'est au travers d'aventures fulgurantes, et dans le rôle d'une héritière poursuivie par un aventurier, que Pearl White fit son entrée en France dans le grand public, tout autant que dans les milieux de l'avant-garde. Elle occupe une place privilégiée parmi les actrices qui ont fait rêver plusieurs générations de français de 1914 jusqu'au surréalisme. D'une part, elle figure parmi les premières actrices avec Nazimova à être mentionnée et reconnue par les surréalistes et donc jugée digne d'entrer dans leur répertoire. D'autre part, elle est une des premières *stars* qui dès 1915 incarne le genre du *serial* en France et qui, du même coup, introduit le processus d'identification sur lequel repose le cinéma populaire d'Hollywood. Et c'est précisément à ce processus d'identification propre à Hollywood que les surréalistes répondent si assidûment, alors qu'il s'agit là d'un principe en contradiction avec le cinéma dit surréaliste, comme celui de Buñuel.

Rappelons brièvement l'action mouvementée et l'intrigue sans arrêt reconduite qui caractérisent les épisodes du *serial*. Les actes de bravoure de Pearl White sont d'autant plus héroïques que dans son travail d'actrice, elle refuse toute doublure pour les scènes dangereuses et fait face à tous

---

3. Robert Desnos, « Les Mystères de New York ». Dans Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976, pp. 130-31.

les risques du métier. Elle choisit d'être cascadeuse et n'hésite pas à jouer au pilote de voltige, à sauter d'un train en marche ou à traverser des flammes. À plusieurs reprises elle est victime d'un accident au cours du tournage. Dans l'épisode intitulé *Le Fil aérien* par exemple, elle se retrouve lâchée sans amarres dans un ballon sphérique. Au cours du tournage de l'épisode *Le Cercueil flottant* elle est trouvée à moitié noyée dans une cave et doit être ranimée. La production des *Mystères de New York*, véritable *loftstory* avant la lettre, repose donc non seulement sur l'exploitation de l'actrice, l'exploitation d'événements sensationnels mais aussi sur l'identification des spectateurs aux actes héroïques de Pearl White. Celle-ci ouvre par là même un nouveau volet dans la mystique de la femme surréaliste.

Dans son éloge à Pearl White, Desnos est forcé d'abord de reconnaître et de justifier le scénario, « l'insuffisance technique », et les effets photographiques médiocres qui caractérisent les *Mystères de New York*. Il en vient inéluctablement à mettre en valeur les ressorts du mélodrame : « Sang, meurtres, suicides, abandon, folies, c'est le cortège magnifique de l'amour<sup>4</sup> ». Ce qui nous intéresse ici, c'est que malgré les faiblesses techniques de ce genre cinématographique, c'est ironiquement par le biais du mélodrame qu'une des premières vedettes du *serial* séduit toute une génération et investit la mythologie de l'avant-garde. Tandis que le succès financier de ce ciné feuilleton se propage simultanément aux États-Unis et en France, les surréalistes semblent bien avoir momentanément sombré dans la « banalité industrielle » de l'industrie cinématographique, comme l'a justement noté Benjamin Péret.

En revanche, Pearl White, quant à elle, s'assure une place centrale dans l'histoire du cinéma. La situation privilégiée qu'elle occupe la conduit à devenir l'idole de générations à venir. En réalité, elle a non seulement marqué la vie culturelle de son époque sous tous ses angles, mais elle demeure encore aujourd'hui une des actrices les plus importantes dans la mémoire du cinéma muet.

Pendant qu'elle est idéalisée et fétichisée par les milieux de l'avant-garde, Pearl White elle-même se situe ailleurs vis-à-vis de son art. Elle ne se laisse pas prendre au piège de l'admiration qu'on lui voue, mais s'en sert à son propre avantage. Issue d'un milieu modeste de comédiens, Pearl White saisit l'occasion de jouer dans *Les Mystères de New York* ni plus ni moins pour amasser une fortune. Ironiquement, elle semble avoir plus de recul critique vis-à-vis du genre du *serial* que les surréalistes eux-mêmes.

---

4. Robert Desnos, « Les Mystères de New York », p. 131.

mes<sup>5</sup>. Ses écrits et ses entretiens révèlent à quel point elle comprenait les limites artistiques du *serial* et la lucidité avec laquelle elle acceptait d'être à jamais immortalisée dans ce rôle ; c'est donc en toute connaissance de cause, et dans le but de s'enrichir, qu'elle s'engage sur la voie du *serial*. C'est d'ailleurs ce qui va lui donner les moyens matériels d'acheter l'Hôtel de Paris à Biarritz, une maison à Paris, une villa à Rambouillet, plusieurs cabarets et des chevaux de course. Tandis que les surréalistes n'ont vu en elle que la blonde nébuleuse<sup>6</sup>, celle qui fait l'apologie de l'éternel féminin, Pearl White incarne aussi à maints égards le nouveau visage de la femme « affranchie » du début du siècle. Grande femme d'affaires du début du siècle, Pearl White a su tirer profit d'une des premières grandes entreprises commerciales cinématographiques des deux côtés de l'Atlantique et nourrir l'imaginaire de l'avant-garde et de la culture populaire pour plusieurs générations. Un dernier tour de force : les biographes, encore aujourd'hui, essaient de dévoiler plusieurs périodes de sa vie qu'elle aurait délibérément faussées, si bien qu'elle participe toujours à la construction de sa propre mythologie.

## MUSIDORA (JEANNE ROQUES, 1889-1957)

Musidora, une autre vedette du cinéma muet, nourrit elle aussi avec Pearl White, l'imaginaire de toute une génération, de l'avant-garde dada jusqu'au surréalisme. Musidora tient une place centrale dans la genèse du surréalisme : double de Nadja<sup>7</sup> et figure de proue de la femme surréaliste, c'est en son hommage qu'Aragon et Breton écrivent la pièce *Le Trésor des Jésuites*. Aragon confirme lui aussi la popularité de Musidora dans la culture populaire : « L'idée que toute une génération se fit du monde se forma au cinéma, et c'est un film qui la résume, un feuilleton. Une jeunesse tomba toute entière amoureuse de Musidora, dans *Les Vampires*, le ciné feuilleton en dix épisodes de Feuillade<sup>8</sup> ». C'est ainsi que l'image

---

5. Dans son autobiographie, elle exprime à plusieurs reprises le fait qu'elle aurait préféré tenir de meilleurs rôles dans des films « sérieux ». Pearl White, *Just me. An Autobiography*, New York, George H. Doran Company, 1930.

6. Notons ici que le fétichisme associé au mythe de la blonde à Hollywood surgit bien après Pearl White. Jean Harlow en particulier incarnera cette nouvelle conception de la beauté avec l'avènement du cinéma parlant à partir des années 1930.

7. Selon Patrick Cazals, Musidora « était encore cette femme idéale que l'on se doit un jour de rencontrer, cette moitié perdue qui vous est destinée et qui erre comme vous à travers le monde afin de reconstituer l'androgynie primordial ». *Musidora, la dixième muse*, Editions Henri Veyrier, 1978, p. 68.

8. Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine. Les Vampires*, Edition établie, annotée et préfacée par Marc Dachy. Gallimard, 1994, p. 7.

fantomatique et hypnotique de Musidora dans le rôle d'Irma Vep recoupe étrangement l'esthétique surréaliste. Irma Vep, dont le nom est l'anagramme de Vampire, vêtue d'un collant moulant et suggestif, devient une des premières porte-parole de l'érotisme au cinéma, et même l'emblème de la nation selon Aragon. En fin de compte, une nouvelle forme de Marianne :

*À cette magie, à cette attraction, s'ajoutait le charme d'une grande révélation sexuelle [...]. Il appartenait au maillot noir de Musidora de préparer à la France des pères de famille et des insurgés. Cette magnifique bête d'ombre fut donc notre Vénus et notre déesse Raison<sup>9</sup>.*

Irma Vep, figure mystérieuse et insaisissable, sorte de Fantômas, résiste à toute définition. Grâce à ses nombreux alias et à ses déguisements, elle se dévoile et se dédouble successivement d'épisode en épisode. Elle définit son propre personnage à la fois en tant que femme fatale, criminel/le et « transgenre » :

*Je suis une femme bandit ; je viens encore d'assassiner un pauvre bougre qui ne m'avait rien fait avec une épingle à chapeau enfoncée dans le bulbe rachidien [...]. Je manque à mourir à chaque épisode, mais naturellement je ne meurs pas afin que le public puisse venir bien régulièrement chaque semaine pour apprendre que je suis enfin arrêtée<sup>10</sup>.*

Par ailleurs, dans *Les Vampires*, Irma Vep est simultanément ancrée dans plusieurs réalités. Ses « yeux hypnotiques » qui, à eux seuls, constituent le titre d'un des épisodes, sont représentés avec son nom sur une enseigne publicitaire à l'extérieur du cinéma où joue son film. Tout comme les enseignes animées des devantures dans *Le Paysan de Paris*, les lettres qui composent son nom sont en mouvement. Son nom, et la représentation de son visage, suffisent donc déjà à eux seuls à problématiser les rapports qui existent entre l'écrit et le visuel dans le surréalisme. De plus, dans *Les Vampires*, Irma Vep est en même temps un personnage théâtral qui n'hésite pas à descendre de scène et à se mêler aux spectateurs, une figure onirique et finalement une figure subversive qui hante l'imaginaire et dérange l'ordre social<sup>11</sup>. Danger invisible qui s'insinue jusque dans les rêves, elle rentre en action à maintes reprises quand les au-

---

9. *Ibid.*, p. 8.

10. Musidora, *Souvenirs de Pierre Louys*, Muizon Editions « A l'Ecart », 1984, p. 29.

11. « Mon personnage [confirme Musidora] se transformait à chaque épisode, de sorte que le public lui-même ne me reconnaissait pas. », « Vingt ans de vie cinématographique en vingt minutes. » Dans Patrick Cazals, *Musidora la dixième muse*, p. 200.

tres personnages dorment. Pour comble, dans l'épisode intitulé *L'Évasion du mort*, les vampires asphyxient les invités d'une soirée mondaine avec du gaz pour les voler.

Vu le nombre incessant d'apparitions et de disparitions d'Irma Vep qui la rendent inaccessible, et vu le fait qu'elle hante l'imaginaire, il est difficile de ne pas prendre en compte l'intertexte qui se tisse entre *Les Vampires* et *Nadja*. En fait, la création des *Vampires* nous invite à relire le *serial* à la lumière du surréalisme et on pourrait même se poser la question suivante : en quoi *Les Vampires* sont-ils surréalistes ?

Le ressort surréaliste le plus évident dans *Les Vampires* résiderait dans l'interrogation permanente qui demeure posée sur le réel. Les manifestations, et les jeux du réel sur lesquels repose la trame narrative des épisodes, font d'Irma Vep un personnage spectral qui relève à la fois, comme Nadja, du domaine onirique et du théâtral. En tant que spectre de Nadja, il n'est pas surprenant qu'Irma Vep bouleverse la chronologie narrative et structurelle, établie en majeure partie par Philippe Guérande, le journaliste enquêteur, qui travaille pour le journal *Le Mondial*. Femme fatale et prototype de la séduction, il était de ce fait prévisible que les surréalistes tombent sous son charme à l'écran ; mais encore une fois, ils passent sous silence la production littéraire et artistique d'une femme de l'avant-garde. Car Musidora, rappelons-le brièvement, était engagée dans plusieurs recherches artistiques. En tant que romancière et nouvelliste, elle produit neuf films de 1919 à 1924, dont plusieurs en collaboration avec Colette.

Cette propension des surréalistes à se fixer sur une actrice à l'écran aux dépens de toute autre considération, comme nous venons de le voir avec Pearl White et Musidora, illustre à quel point ils étaient engagés, malgré leurs propres idéaux affichés, dans la culture populaire de leur temps. Leur habitude de fréquentation des salles de cinéma et leur goût pourrait se résumer à deux principes : la fixation sur une actrice et, c'est bien connu, le hasard qui les guidait vers une salle. Le rôle du hasard qui les menait à des salles de cinéma particulières, se modèle curieusement sur leurs pratiques de recherche de la beauté et fonctionne, tout comme dans le surréalisme lui-même, à partir du « détournement », de « la rencontre « élective » et de l'éclectisme. Selon Georges Roquefort, c'est précisément cette même « dérive mentale, ponctuée de fulgurations, qui explique l'extrême diversité des goûts surréalistes [...] ». C'est ce qui le mène à conclure qu'« en ce sens, le cinéma surréaliste a certainement occupé dans l'espace mental du surréalisme, une place analogue... à celle

du marché aux puces<sup>12</sup> ». Autrement dit, il se dessine ici un véritable mode d'emploi du quotidien surréaliste qui réunit dans la même démarche culture populaire et élaboration du mouvement.<sup>13</sup> Mais si les surréalistes persistent à affirmer leur intention de dénigrer ouvertement l'art cinématographique<sup>14</sup> aux dépens de films populaires comme dans *Les Mystères de New York* ou *Les Vampires*, ils ignorent aussi paradoxalement tout recoupement ou tout intertexte possible entre le film populaire et le surréalisme.

Prenons un dernier exemple, celui d'un des classiques du répertoire cinématographique surréaliste, *Peter Ibbetson* (1935), l'adaptation de George du Maurier à l'écran par le producteur Hathaway. Tout en conférant un statut particulier à *Peter Ibbetson*, les surréalistes privilégient une fois encore l'actrice principale, Ann Harding. Comment ont-ils pu passer outre l'idylle mélodramatique aux fortes résonances freudiennes qui vulgarise sans équivoque *L'Amour fou* ? Et de plus, comment ont-ils pu négliger les effets visuels particuliers tels que les irisations et les reflets de l'image ? Et pourtant de nouveau, se trouve privilégiée la rencontre élective avec une actrice à l'écran. Les surréalistes ne font pas un secret de cette tendance qui s'affirme tout au long de l'histoire du mouvement. En tout cas, c'est ce qu'ils voulaient faire croire, comme l'indique le passage suivant du *Trésor des Jésuites* :

Le Temps : *Mirage, nous sommes au cinéma. Les images de l'écran infidèles comme de jolies femmes, s'effacent sous les yeux des spectateurs. Qu'importe ! Le rôle du cinéma n'est-il pas simplement de charmer les hommes*<sup>15</sup>.

## AVA GARDNER (1922-1990)

Parmi le culte voué aux actrices américaines au lendemain de la deuxième guerre mondiale, le personnage mythique d'Ava Gardner joue

---

12. Georges Roquefort, « Situation du cinéma dans l'économie psychique du groupe surréaliste ». Dans *Le Cinéma des surréalistes*, Coordonné par Alain Mitjaville et Georges Roquefort, *Les Cahiers de la cinémathèque de Toulouse*, Été-Automne 1980, p. 37.

13. Georges Sadoul avait déjà avancé la possibilité de tels rapprochements entre pratiques d'écriture et pratiques de fréquentation des salles dans le milieu surréaliste : « Notre attitude était celle de Breton, qui disait alors dans *Nadja* qu'il aimait errer, en fin d'après midi, boulevard Bonne-Nouvelle, et entrer parfois dans certains cinémas », « Souvenirs d'un témoin ». *Surréalisme et cinéma, Études Cinématographiques*, 1965, n° 38-39, p. 10.

14. Il en est de même dans le domaine du théâtre. Avec *Les Détraquées*, Breton plongeait aussi le surréalisme dans les pires scandales de l'époque tout en ignorant les expérimentations majeures de la scène au théâtre.

15. André Breton, *Œuvres complètes* t. I. *Le Trésor des Jésuites*. Gallimard, 1988, pp. 994-95.

un rôle de premier plan chez les surréalistes. Cette dernière, tout comme Pearl White, la vedette du muet, est issue d'un milieu modeste et approche elle aussi sa carrière d'artiste avec désinvolture. Le film *Pandore et le Hollandais Volant* (1951) lui donne l'occasion de quitter son milieu rural de la Caroline du Nord et de partir en Europe où elle passera la plus grande part de sa vie.

Une partie de ce film est tournée dans le décor exotique de l'Espagne. Il révèle sa notoriété en France et marque en même temps l'avènement des *stars* légendaires et du *star system* hollywoodien de l'après-guerre. Ava Gardner, en tant que femme fatale, introduit en Europe une nouvelle forme de codification de la féminité : la femme fatale qui projette la forme idéale de l'amour. Dans *Pandore et le Hollandais Volant*, Ava Gardner joue le rôle d'une femme fatale ultra-féminine mais dotée de certains attributs de séduction traditionnellement associés à la psychologie masculine, comme l'indépendance et la liberté de disposer de son corps ; c'est ainsi qu'elle s'embarque sur un yacht mystérieux avec le fameux Hollandais Volant dont elle est tombée amoureuse. Ava Gardner, véritable sirène, surgit littéralement des eaux, et apparaît sur le bateau au moment même où le Hollandais Volant est en train de faire son portrait. Elle transforme l'œuvre qu'il est en train de composer en y apportant un élément de hasard.

Il est évident que *Pandore et le Hollandais Volant* repose sur l'exploitation de plusieurs ressorts surréalistes. Notons en particulier un certain goût de l'éclectisme, l'exploitation du rêve, du principe de la coïncidence, de la rencontre fortuite, et la récurrence d'objets appartenant à la fois au domaine onirique et au réel, tel le poignard du Hollandais Volant. L'intertexte surréaliste qui se profilait déjà dans *Les Vampires*, s'affiche encore plus manifestement dans ce film que dans les *serials* dont j'ai parlé plus haut. Ceci provient du fait que le producteur Albert Lewin, comme bien d'autres générations de producteurs de films de l'après-guerre, revendique ouvertement le surréalisme et ses innovations picturales en tant que source et force d'inspiration dans son travail. Il explique d'ailleurs lui-même la dimension et les accents surréalistes de son film :

*Quand nous voyons pour la première fois le Hollandais Volant, Il est en train de peindre le portrait d'une femme qu'il n'a jamais vue. Voilà un aspect purement surréaliste de ce personnage. Il était donc naturel pour moi, d'essayer de faire un film délibérément surréaliste. Ce désir prit forme pour Pandore<sup>16</sup>.*

---

16. Albert Lewin, « Témoignages », *Études Cinématographiques*, 1965, n° 38-39, p. 10.

À nouveau pris dans leur fascination pour une actrice à l'écran, les surréalistes ne semblent remarquer ni la suite omniprésente de motifs surréalistes, ni les références à Pandore qui sillonnent ce film. Et pourtant, l'histoire de Pandore, telle que la raconte Hésiode, présente de grandes symétries avec la création dans la Genèse et indique que Pandore pourrait bien être la première Ève. Pandore mérite d'être rapprochée de la femme fantasme idéalisée et créatrice recherchée par les surréalistes. En tant que séductrice, Pandore ne revêt-elle pas aussi les attributs de la femme surréaliste, celle qui se trouve célébrée comme *la grande promesse* tout au long de l'histoire du mouvement ?

Par ailleurs, on peut se demander comment les surréalistes ont pu rester insensibles, ou silencieux, face aux emprunts surréalistes souvent kitsch qui caractérisent une des retombées les moins réussies du surréalisme dans les sphères culturelles. Les délibérations d'ordre religieux et mystique, dans lesquelles s'engage le héros principal par exemple, nous éloignent des ambitions du surréalisme et se situent à l'opposé de *L'Âge d'or*. De plus, en cadrant le sentimentalisme exacerbé et excessif du film sous l'égide des quatrains *Rubayat* d'Omar Khayam, et en essayant maladroitement d'y coller certains leitmotivs des *Mille et une nuits*, le producteur Albert Lewin met en œuvre un ton orientaliste hollywoodien qui caractérise l'atmosphère néoréaliste de ce film. Nous sommes ici détournés des principes qui régissent l'éthique surréaliste, et des réécritures du surréalisme telles qu'elles se manifesteront dans le cinéma surréaliste d'après-guerre comme chez Buñuel ou chez Nelly Kaplan. Peut-être n'est ce pas une coïncidence si en 1956, et donc à quelques années d'intervalle à peine du film de Lewin, les pratiques cinématographiques de Breton changent radicalement. Breton révisé dès lors ses positions sur le cinéma à la sortie de *Magirama* de Gance et se tourne vers l'art cinématographique et son nouveau chef de file, la cinéaste Nelly Kaplan.

### **LOUISE BROOKS (1906-1985)**

De toutes les actrices examinées ici, c'est Louise Brooks, plus que toute autre, qui est l'objet d'un véritable culte de la part des surréalistes. Elle redéfinit les critères qui régissent l'éternel féminin sur les écrans du cinéma populaire de la fin des années 1920, en incarnant à l'écran une nouvelle configuration du féminin en vogue, celui de la garçonne. À la suite de son film *Prix de beauté* (1930), elle lance la mode « A la Louise Brooks » qui s'affiche sur les devantures des coiffeurs parisiens. La garçonne, figure pratiquement ignorée dans la sphère publique par les sur-

réalistes, peut néanmoins être rattachée au mouvement par les connotations multiples qui la rattachent aux euphémismes de l'homosexualité, notamment l'androgynie primordial de Breton.

La garçonne, en exhibant certaines caractéristiques vestimentaires et capillaires couramment associées au masculin, bouleverse certains repères traditionnels et transgresse le tabou de la différence sexuelle comme l'explique Christine Bard : « La mode de la garçonne transgresse un double tabou : celui de la différenciation sexuelle par le vêtement, mais aussi celui de l'homosexualité féminine<sup>17</sup> ». Louise Brooks, figure de proue de la femme androgynie, du travesti et parfois même de l'homosexuelle, se cristallise dans l'imaginaire surréaliste et devient ainsi une des héroïnes les plus importantes du culte cinématographique surréaliste. Notons aussi que parmi les films qui introduisent la question de l'ambiguïté sexuelle dans les années 1930<sup>18</sup>, les surréalistes privilégient le film noir de Pabst *Loulou* (1929), dans laquelle Louise Brooks est une des premières actrices à jouer à l'écran un rôle dans une relation homosexuelle avec Alice Roberts. Bien entendu, ce n'est pas la première fois que les surréalistes se tournent vers des sujets à scandale de la culture populaire de l'époque ; l'intérêt vif de Breton pour *Les Détraquées* en est un exemple éloquent.

La garçonne, si elle brise certains tabous en jouant sur l'*indéfinition* sexuelle, n'en n'est pas moins menaçante dans l'imaginaire surréaliste, car elle bouleverse les hégémonies culturelles dominantes. C'est elle qui, selon Brassai, met en œuvre les « ruses de la séduction féminine », et transforme ainsi les femmes en garçonne : « Hantées par l'impossible désir d'être homme, ces créatures en revêtaient l'uniforme le plus triste : le smoking noir, comme si elles portaient le deuil de leur virilité manquée<sup>19</sup> ».

Par ailleurs, le culte voué par les surréalistes à Louise Brooks, l'incarnation de la garçonne à l'écran, nous conduit à réévaluer la tentation de l'Orient dans le surréalisme. Incontestablement, l'Orient constitue une des tendances sous-jacente du mouvement et se dessine en filigrane tout au long de son histoire, de Georges Schéhadé à Octavio Paz. Rappelons que dès 1924 chez Breton, l'Orient idéalisé offrait ni plus ni moins une source d'inspiration. C'est en effet en ces termes évocateurs que

---

17. Christine Bard, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Flammarion, 1998, p. 7.

18. Aucune mention des surréalistes pour d'autres grands films populaires à succès portant sur le même sujet comme par exemple *Jeunes filles en uniforme* (1931) ou *La Reine Christine* (1933).

19. Brassai, *Le Paris secret des années 1930*, Gallimard, 1976, p. 162.

Breton s'adresse à l'Orient dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* : « Orient, Orient vainqueur, toi qui n'as qu'une valeur de symbole, dispose de moi [...]. Inspire-moi<sup>20</sup> ». Plus tard dans l'histoire du surréalisme, l'Orient persiste à s'esquisser dans le mouvement et on le retrouve à nouveau attaché au souvenir d'enfance dans *L'Homme-Jasmin* d'Unica Zürn.

Louise Brooks, en tant que garçonne, participe elle aussi par son apparence à ce regard tourné vers l'Orient et dote l'imaginaire surréaliste d'accents orientaux. En effet, la figure de la garçonne s'inspire directement de traditions culturelles anciennes du travestissement issues de l'Orient ; l'épopée arabe préislamique (*Fatah ash-sha'm* par exemple) ainsi que la tradition érotique arabo-persane depuis Abou Nouwas (762-812), avec ses *Ghoulamiyâtes* qui mettent en scène l'amour chanté par des filles habillées en garçon.

Si le couronnement de la garçonne dans la culture et le cinéma de l'époque détermine en majeure partie le succès de Louise Brooks, ce succès sera néanmoins de courte durée car, de l'autre côté de l'Atlantique, l'ambivalence sexuelle attachée à son personnage sera très mal reçue dans les milieux du cinéma américain. Fâcheusement, les scènes et les danses langoureuses qu'elle joue dans *Loulou* avec Alice Roberts sur les écrans européens et parisiens, lui coûtent littéralement sa carrière, ce qu'elle découvre en rentrant aux États-Unis après le tournage de *Loulou*. Ainsi, celle qui a été immédiatement reconnue pour ses talents en Europe, celle qui s'est inscrite en pionnière de l'émancipation de la femme moderne des années 1920 sur les écrans, doit ses années de succès aux surréalistes et au public du cinéma commercial français et européen. Force est de constater que les surréalistes, peut-être bien malgré eux, ont dans ce cas joué un rôle direct et déterminant dans la culture populaire et dans l'histoire du cinéma à succès de l'époque.

## **MARLÈNE DIETRICH (1901-1992)**

Marlène Dietrich est une autre figure qui a traversé l'imaginaire surréaliste. Travestie en costume d'homme, dans des scènes de cabaret ritualisées et théâtralisées à l'extrême, elle prétend à la fois séduire et choquer les mœurs par son comportement libéré. À partir de *L'Ange bleu* en 1929, et de *Cœurs brûlés* en 1930, elle est amenée à exploiter comme Louise Brooks, la question de l'ambiguïté sexuelle, du travestissement et

---

20. André Breton, *Oeuvres Complètes II. Introduction au discours sur le peu de réalité*. Gallimard, 1992, p. 180.

de la performance au cinéma. Elle est aujourd'hui indiscutablement le symbole du travesti féminin dans l'histoire du cinéma. Néanmoins, si le mythe de Marlène Dietrich se construit à partir de la femme libérée qui transgresse la différence des sexes, ce mythe sert aussi à mettre en place un autre mythe récurrent dans le cinéma d'Hollywood depuis ses débuts, à savoir le mythe orientaliste. Ce mythe orientaliste au cinéma, promulgue et définit les traits exotiques et érotiques de l'Orient, lieu de toutes les promiscuités où se révèle la passivité de l'Autre. Dans cette perspective, l'image de la femme occidentale, nouvelle et émancipée dont Marlène Dietrich se fait la garante dans *Cœurs brûlés*, s'oppose à la soumission des personnages féminins marocains voilés et subordonnés qui se dérobent au regard. Le mythe de la femme nouvelle dans *Cœurs brûlés* sert donc de métaphore pour affirmer et transmettre la modernité de l'Occident. Ces résonances orientalistes qui réduisent l'Autre à la soumission, et qui se situent à l'opposé des ambitions anti-coloniales de l'avant-garde, se retrouvent étrangement mêlés à la construction de la *star* et de la femme fatale qui habite le répertoire cinématographique surréaliste.

Il reste encore à évaluer les degrés de perméabilité qui existent entre l'éthique surréaliste et la culture populaire de l'époque. Le silence des surréalistes face aux vulgarisations de *L'Amour fou* et du surréalisme, face à l'hégémonie culturelle d'Hollywood et son idéologie orientaliste, et la fascination aveugle des surréalistes pour les actrices de leur temps ne peuvent à eux seuls nous livrer entièrement le mode d'emploi des pratiques cinématographiques surréalistes.

Si, comme Henri Béhar l'a récemment suggéré, le surréalisme pouvait évoluer autrement « s'il n'avait lui-même défini son orthodoxie », il est fort possible que nous, en tant que lecteurs du surréalisme, soyons à notre tour tombés dans le piège de l'élitisme surréaliste, et donc de « l'orthodoxie » du mouvement en prenant leurs principes rigoureux à la lettre. Car, ce qui se dégage clairement de cette lecture des nouvelles héroïnes de l'imaginaire surréaliste, c'est d'une part que l'éthique surréaliste et ses principes rigoureux n'étaient pas nécessairement éloignés ou sans rapport avec les signes culturels, et parfois commerciaux, en vogue à l'âge de l'avènement du cinéma. D'autre part, il est évident que les surréalistes savaient dissocier leur intellectualisme du plaisir que le divertissement cinématographique pouvait apporter. C'est ainsi que le plaisir, qui permettait d'être « dépaycé » ou « chargé » après chaque séance pour reprendre les termes de Breton, pouvait à l'occasion prendre le dessus sur le contenu et la technique des films, ce qui expliquerait en partie comment

les surréalistes pouvaient s'abandonner à un tel point au plaisir des héroïnes de l'écran.

*UNIVERSITÉ DE CAROLINE DU NORD  
CHAPEL HILL*

## LES ESSAIS CINÉMATOGRAPHIQUES DE RENÉ MAGRITTE

Estrella DE LA TORRE GIMÉNEZ

Le cinéma surréaliste belge se résume à un nombre d'œuvres très restreint. Avant-gardistes, poétiques, irrévérencieux, iconoclastes, anticléricaux, empreints d'un érotisme constant, oniriques, telle est la manière dont nous pourrions définir les films surréalistes belges.

Parmi les cinéastes belges qui tournèrent des films surréalistes autour des années trente, il faut citer Henri D'Ursel avec *La Perle* («»), Lucien Backman auteur de *Midi* (1929) et *La Vie à l'envers* (1930), Pierre Charbonnier et son film *Ce soir à huit heures* (1930) et Ernst Hoerman qui tourna *Monsieur Fantômas* (1937).

L'attrait du cinéma toucha aussi des écrivains du groupe de Bruxelles comme Marcel Mariën et des peintres de la taille de René Magritte qui deviendra célèbre pour ses tableaux mais restera un parfait inconnu dans la plupart des histoires du cinéma.

C'est Louis Scutenaire qui fit connaître l'attraction du peintre pour le cinéma. Comme l'affirme son ami, il en fut passionné depuis toujours :

*Depuis son extrême jeunesse jusqu'à ses derniers jours Magritte a été fêru de cinéma, fréquentant presque chaque jour les salles obscures (...). Son goût pour les films fut tel qu'il en prenait en location pour les projeter chez lui en compagnie de ses amis. Dans les années trente il écrivit même un scénario, qui n'a pas été réalisé.*

Son intérêt pour le cinéma ne limita pas Magritte à fréquenter les salles de projection, il voulut aussi participer au jeu initié par le « cinématographe » où les images avaient un rôle déterminant. Les rapports entre la peinture, art séculaire, et le cinéma, art nouveau-né, étaient évidents. Si les tableaux se composent d'images statiques que le peintre organise et utilise à son gré pour former une scène, les films sont une succession

---

1. Louis Scutenaire, « Avec Magritte » dans *Le Fil rouge*, Bruxelles Éditions Lebeer Hossmann, 1977, p. 166.

d'images en mouvement que le metteur en scène organise pour créer différents tableaux qui se proposent de recréer une histoire.

Les essais cinématographiques de Magritte pourraient être perçus comme des tentatives d'appliquer aux images en mouvement sa manière particulière d'organiser les objets dans des contextes inhabituels et inattendus. René Magritte sut donner à ses images figuratives des connotations surréalistes grâce à leur dépaysement spatial et les envelopper d'une forte charge onirique.

Dans la plupart de ses films, Magritte montre des objets que l'on retrouve facilement dans ses toiles les plus connues. Objets qui l'obsèdent et qui lui sont totalement personnels : (« personnages immobiles en maillot », « pierres », « sphère noire », « miroir », « femme à la tête voilée », « grelots de fer »...) :

*Pour ceux qui connaissent la peinture de Magritte les relations de celle-ci avec son cinéma sont immédiatement apparentes : loups de satin, trombones, objets qui se déplacent, se dépassent, humour évident ou sous-jacent, salons bourgeois témoins de scènes inattendues, filles agréables à regarder, messieurs en postures singulières... Pour les autres, ces petits films leur donneront peut-être l'envie de regarder les toiles et leurs yeux neufs découvriront-ils des similitudes que n'ont pu voir les yeux avertis<sup>2</sup>.*

Pourtant, après ses fréquentes incursions dans l'univers cinématographique avec une optique surréaliste, Magritte, pendant un entretien avec Jacques de Decker, réalisé le 7 avril 1960, exprima sa fidélité à la peinture comme moyen d'expression, en réponse à la question de savoir s'il pensait que le cinéma pouvait s'appliquer au surréalisme comme tentèrent de le faire Buñuel et Dalí :

*Oui, le cinéma peut, je crois, exprimer des mythes surréalistes ; mais, personnellement, même si je connaissais les rudiments de l'art cinématographique, je ne pourrais exprimer mes idées que par la peinture<sup>3</sup>.*

## MAGRITTE CINÉASTE

Magritte aborda le cinéma de deux manières différentes : il commença par rédiger quelques scénarios dans le goût surréaliste qui ne seront jamais tournés ; plus tard, il se décida à prendre la caméra et à tourner des

---

2. *Id.* p. 167

3. René Magritte, *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 499.

films dont les protagonistes étaient ses amis surréalistes ou des membres de sa famille.

André Thirifays considère que les deux premiers scénarios rédigés par Magritte : *Film* et *Autre film*, furent construits en collaboration avec Nougé en 1928. Marcel Mariën, qui les publia dans le numéro 2 de *Le Fait Accompli* en 1968, les date d'avant avril-mai 1932. Tous deux ont été détruits.

Henri Storck remit au jour un autre scénario : *L'Idée fixe*, qu'il situe en 1936, mais il ne s'agit que d'une possibilité.

Marcel Mariën, dans une note ajoutée à l'une des lettres envoyées par Magritte à Nougé qui apparaît dans *La Destination*, nous propose deux versions possibles d'un projet de scénario commercial, qu'il date de mai 1946, et que le peintre aurait écrit au verso de deux projets de couvertures envoyés à Paul Nougé.

C'est toujours Marcel Mariën qui affirme qu'au début des années cinquante, un autre fondateur du groupe surréaliste bruxellois, Camille Goemans, avait été en relation avec une firme de production cinématographique, et qu'il avait invité ses amis à lui proposer des scénarios de films commerciaux. Raison qui amena Magritte à écrire un synopsis qu'il appela *La Proie pour l'ombre*, qu'il proposa à Goemans et qui ne fut jamais agréé.

En 1956, Magritte se décide à tourner lui-même des films. Il achète une caméra et réalise ses premiers essais, d'abord en 8 mm, puis en super 8. C'est avec sa caméra qu'il s'amusait et jouissait du plaisir de créer, probablement plus qu'avec ses pinceaux :

*Quand il peignait Magritte était calme, souvent ennuyé d'avoir à « œuvrer », ouvert aux irruptions du dehors. Bien au contraire, entré dans la peau du cinéaste il devenait agité, acerbe, tout de même infiniment amusé : peut-être n'a-t-il jamais été aussi heureux que la caméra au poing, sauf pendant les quelques mois de sa « période vache », quand éclatait la gaieté des trouvailles<sup>4</sup>.*

Louis Scutenaire ajoute :

*Voir Magritte derrière son appareil de projection était tout un spectacle ; rien n'était plus drôle que son allégresse quand tout allait bien, si ce n'est ses fureurs quand quelque chose accrochait. Et j'aimais qu'il déclare : « Je ne fais pas du ciné, pas du cinéma, je fais du cinématographe »<sup>5</sup>.*

---

4. Louis Scutenaire, *Op.cit.*, p.167.

5. *Id.*

Dans une lettre du 9 novembre 1956, Magritte communiquait à son ami Rapin : « (...) j'ai imaginé récemment de faire des essais de cinéma d'amateur : c'est fatigant et peu rémunérateur tout compte fait : beaucoup de mises en scène pour des résultats fugitifs et douteux ». Mais deux mois plus tard, le 24 janvier 1957, il rectifie ses propos et lui communique : « J'ai à enterrer si possible mon cinéma dont l'intérêt me semble de plus en plus problématique<sup>6</sup> ».

Il ne pensa jamais à engager des acteurs professionnels. Pour lui, ses films n'étaient que des jeux à jouer avec ses amis les plus proches :

*Ses comédiens furent sa femme et ses amis : Paul Colinet, Marcel Lecomte, E.L.T. Mesens, Rachel Base, Nicole Desclin et Jean Seeger, Suzi Gablik, le peintre américain Schmeer, Léontine et Pierre Hoyez-Berger, les époux Rakofsky, Irène Hamoir et le signataire de ces lignes... Aux uns, Magritte laissait toute latitude, content de tourner leurs sketches plus ou moins improvisés ; aux autres il imposait gestes et mimiques, sévère comme le plus implacable des metteurs en scène<sup>7</sup>.*

Ils ne sont que des distractions surréalistes, des saynètes burlesco-surréalistes.

D'autres titres de films domestiques tournés par Magritte sont : *La Fidélité des images*, *Les Fumeurs*, *Les Compliments de Georgette*, *Le Scénario total*, *Les Cartes changées* et *L'Armoire aux livres*. Ces jeux de week-end de Magritte sont intelligents, historiques et référentiels. On peut retrouver, dans le montage, de véritables morceaux surréalistes, des esquisses de tableaux, de morceaux d'imaginaire. Le muet rend à l'image toute sa force.

## ANALYSE DE QUELQUES FILMS DE MAGRITTE

Jean Brzekowski, dans son article « Composition d'un scénario », concevait deux méthodes pour écrire un scénario abstrait :

*[...] soit de se laisser entraîner par la fantaisie et faire de celle-ci le principe unique de la création ; soit d'admettre l'existence d'une norme qui enchaîne les images dans une construction artistique. La première méthode est celle des surréalistes. Les scénarios de Desnos, Artaud, Picabia, Buñuel ou Man Ray ne sont que le jeu de la fantaisie et du hasard<sup>8</sup>.*

---

6. René Magritte, *Op. cit.*, p.427.

7. Louis Scutenaire, *Opus cit.* p. 167.

8. Jean Brzekowski, « Composition d'un scénario », *Cercle et carré*, Belfond, 1971, p. 142.

La plupart des scénarios de Magritte se « laissent entraîner par la fantaisie » et par une imagination débordante, les mêmes que l'on retrouve dans ses tableaux. Il utilise les scénarios comme prétextes pour qu'une verve poétique et humoristique se donne libre cours.

Tous ses films sont muets pour que les images sortent grandies et absolues. Le cinéma muet témoignait d'une image « naturelle » sans le pouvoir communicant « interactif » des films parlants. Magritte aimait l'art qui témoignait du « mystère du monde », sans rien lui ajouter et surtout sans en expliquer la démarche.

Quand on approche les différents scénarios rédigés par Magritte, il est possible de distinguer trois groupes différents : I) ceux que l'on pourrait qualifier d'effectivement « surréalistes », très brefs et sans aucun sens apparent, toujours sans titre: *Film*, *Autre film*; II) ceux qui renferment une petite histoire avec un développement plus ou moins logique, intitulés *L'Idée fixe* et *La Proie pour l'ombre* ; III) et finalement on pourrait classer les scénarios de films que Magritte avait imaginés pour les tourner lui-même, films que l'on pourrait qualifier de « domestiques », reproduisant des scènes familiales et quotidiennes, où il revient au langage des gestes et à des attitudes surréalistes : *Scénario de film* ou *Dessert des Antilles*.

I. Artaud résumait le programme d'un film surréaliste en quelques principes :

*Érotisme, cruauté, goût du sang, recherche de la violence, obsession de l'horrible, dissolution des valeurs morales, hypocrisie sociale, mensonges, faux témoignages, sadisme, perversité, etc., etc.*<sup>9</sup>.

Pour Virmaux :

*les scénarios surréalistes ou apparentés continuent à prodiguer l'in vraisemblable, à multiplier anomalies ou déformations, à brasser les univers, à spéculer sans cesse sur l'insolite ou sur l'absurde*<sup>10</sup>.

Les scénarios de Magritte restent fidèles à ces principes comme le démontre *L'Espace d'une pensée* qui renferme deux scénarios sans titre : *Film* et *Autre film*. Le premier est divisé en douze plans. Toute l'histoire est construite sur les gestes des deux seuls personnages, un homme et une femme. La caméra se fixe sur les mains du protagoniste masculin qu'il pose sur son front, mains qui descendent pour y revenir. Une autre

---

9. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1978, p. 70.

10. Alain et Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976, p.72.

main soutient un miroir « où l'on voit une toile peinte » qu'une autre main brisera avec une pierre.

Les plans organisés autour de la femme se fixent sur son visage. Le sourire du deuxième plan, se transforme en cri dans le neuvième pour devenir un « visage grave » dans le onzième.

Des images isolées complètent « l'histoire ». Quelques habits de femme flottant dans l'air apparaissent subitement : un chapeau, une chemise, des bas et des chaussures.

En réalité il ne s'agit que de « tableaux animés ». Le peintre transpose dans des images en mouvement des images qui hantent ses peintures et ses obsessions.

Dans *Autre film*, deux scènes religieuses encadrent l'histoire. Le premier plan montre la procession du Saint Sacrement ; le dernier se focalise sur la porte d'une église. Aucun rapport entre ces deux images et l'histoire racontée, centrée aussi sur les gestes d'un homme et de deux femmes, identifiées comme A et B. Le premier geste du personnage masculin, celui qui va initier l'histoire, est un geste sacrilège : il jette par terre le crucifix qui est sur la table où il est en train d'écrire.

Un gant noir constitue le fil conducteur du reste de l'histoire. Un gant que l'homme introduit dans une enveloppe et qui réapparaîtra sur un trottoir. Une passante va le trouver et le posera sur le cadre d'un miroir où elle se regarde et sur lequel elle dessine les traits de son visage avec un pinceau noir.

À partir de là, une série de scènes se succèdent sans aucun lien entre elles, où le gant reste l'élément fondamental avec une énorme charge de fétichisme érotique, jusqu'au moment où se produit la mort insolite des deux femmes dont les corps seront trouvés par l'homme qui les pousse du pied, en jetant à l'objectif de la caméra le gant supposé assassin.

Le côté peintre de Magritte se retrouve dans le constant recours aux « gros plans », comme s'il voulait fixer les instantanés des gestes : « gros plan d'une main qui tient une énorme pierre », « Gros plan de la tête de femme qui crie de terreur », « La femme, visage grave, de face, gros plan ».

II) Avec le scénario de *L'Idée fixe*, Magritte inaugure une nouvelle manière de créer des histoires au cinéma. Il est plus long que les précédents et plus complexe. Plusieurs personnages jouent une histoire proche des films fantastiques que *Nosferatu* avait mis à la mode. Un jeune homme à cheval, face à un château abandonné, va y trouver une jeune fille, apparemment endormie, à côté de qui s'agenouille « un vieux personnage, en

habit de marquis du XIVE siècle », personnage sans visage car il est masqué. La fille, qui est blessée à l'un des bras, est emportée par le vieux tandis que le jeune s'endort. À son réveil, il entame une longue quête de la fille disparue. À partir de cet instant commence la longue aventure du protagoniste où Magritte nous introduit à travers un univers onirique. Les espaces parcourus par le jeune homme communiquent par d'étranges ouvertures (« boyau souterrain » « ouverture de forme irrégulière dans une paroi », « un tunnel »), qui donnent sur des milieux très différents et incongrus (« une chambre », « un chantier », « un cimetière ») où différentes scènes se succèdent sans aucun rapport entre elles (« chantier où l'on bâtit une maison », « Deux toréadors, l'un avec des flèches, l'autre tenant en main une pompe à vélo » qui tue un taureau attaché, « une scène d'orgie »). Finalement le jeune homme retrouvera la jeune fille dans une pauvre mansarde, toujours endormie ou morte, accompagnée du vieux marquis. Le héros enfonce un poignard dans le cœur du vieux et la fille récupère subitement la vie, comme si, en tuant le personnage sinistre, le jeune homme avait délivré la fille de son pouvoir incantatoire.

Film en noir et blanc dans son ensemble, il est parsemé d'autres tonalités comme l'orange pour la couleur du matin et le bleu pour le soir qui colore la fin du film : « C'est le soir. Lumière bleue. On voit le couple sur le cheval, et ils s'éloignent. L'image s'obscurcit lentement ».

Dans *L'Idée fixe*, Magritte va plus loin qu'un simple enregistrement d'images, il construit une histoire à la manière traditionnelle avec un commencement, un développement et un dénouement, mais une histoire survolée par l'esthétique surréaliste et sa vision onirique de la réalité quotidienne.

Deux scénarios postérieurs seront consacrés à des films que l'on pourrait qualifier de « commerciaux ». L'un daté de 1946, sans titre, dont nous ne conservons que quelques notes rédigées à l'envers d'un projet de couverture envoyé à Paul Nougé, et un autre intitulé *La Proie pour l'ombre*, qui aurait pu être conçu dans les années cinquante.

Dans les notes envoyées à Nougé, il y a deux versions différentes d'une même histoire dont les personnages principaux sont récurrents : « un avare », « sa nièce », « l'amoureux ». Dans la première des versions, l'avare fait croire à la folie de sa nièce et la fait enfermer dans un asile. Un jeune médecin tombe amoureux d'elle et vérifie qu'elle n'est pas folle. L'oncle se venge en brûlant un théâtre et en accusant sa nièce d'avoir mis le feu elle-même.

Dans la deuxième version, Magritte ajoute quelques précisions qui pourraient aider à la compréhension de l'histoire. L'avare est qualifié de

« sadique », il enferme sa nièce, prétendument folle, « pour être maître de sa fortune » ; l'amoureux n'est pas le médecin, mais un jeune déguisé en infirmière qui aide la jeune fille à s'échapper de l'hôpital. L'oncle avait un complice, un médecin qu'il « tenait par le chantage », mais tous deux seront démasqués par l'amoureux. Mélodrame familial où l'amour triomphe et la méchanceté est châtiée. Rien de surréaliste ne ressort de l'histoire.

*La Proie pour l'ombre*, « film réaliste, pour un peu « populiste », comme le qualifie André Blavier dans *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, renferme une histoire policière très compliquée où abondent les personnages tirés des bas fonds de Londres. Toute la trame est construite sur une succession de règlements de comptes qui déboucheront sur plusieurs assassinats. Tous les protagonistes sont identifiés et nommés : Fred, Jure, Joséphin, Irma, Paulon, Marcel, Edmonde, Jean, Cesky, Bokin, Georges, ils correspondent aux personnages habituels dans ce type d'histoires. Scénariste digne du plus pur cinéma noir américain, Magritte oublie ses débuts surréalistes pour s'introduire dans le monde de la pègre ; mais c'est comme s'il avait voulu faire une caricature de ce type de films : toute la trame de l'histoire est menée à l'excès pour aboutir à une fin heureuse où se fera justice après avoir remis en prison Fred, qui s'en était évadé au début du film et qui est le seul responsable des meurtres qui ont parsemé l'histoire.

III) Le 2 octobre 1956, Magritte vient d'acheter une caméra et il propose aux Scutenaire de fabriquer quelques scènes à partir d'une ou deux idées qu'il imagine. Il s'agit de propositions banales qui ne renferment aucun intérêt en elles-mêmes, comme Magritte lui-même le reconnaît à la fin de sa lettre : « En y pensant, cette histoire est idiote ». La première scène pourrait présenter Georgette, Irène et Scutenaire qui se passent l'un à l'autre le chien du peintre, Loulou. La deuxième montrerait Irène et Georgette en train de sucer les pouces de Scutenaire ou bien les deux femmes se promenant en dormant, la tête appuyée sur un oreiller.

Parmi les scénarios « domestiques » imaginés par Magritte, nous conservons *Scénario de film* et *Le Dessert des Antilles*. Tous deux font partie de deux lettres envoyées à des amis.

*Scénario de film* n'est constitué que de « quelques idées à employer éventuellement » que Magritte envoie à un ami pour que celui-ci compose un scénario de « 15 minutes » qui serve d'amusement le week-end.

Film de divertissement, il sera joué par les amis du peintre et par lui-même : Scut, Irène, Georgette, Seeger Nicole, Colinet. Magritte se propose de les filmer dans des attitudes comiques, des instantanés qui récu-

pèrent des gestes parfois ridicules ou provocateurs sans que les différentes scènes ne gardent aucune liaison : « Scut. en bossu » ; « Col. Commande des mouvements de gymnastique que Scut. fait (très gauchement), pas de Poie, etc. » ; « Irine arrive avec nécessaire pour faire la barbe et savonne Scut. » ; « Colinet rampe par terre suivi de Scut. Seeger et Mag. Et passent sous Irine assise »<sup>11</sup>.

Dans une lettre à Rapin du 9 novembre 1956, Magritte parle à son ami d'un projet de film qu'il intitule : *Le Dessert des Antilles*, scénario qui finalement fut réalisé et fit partie de l'ensemble : *René Magritte cinéaste*, restauré et présenté sous le titre : *La Fidélité des images*, à Aix-la-Chapelle en 1976.

Il ne s'agit que de trois scènes, portant chacune un sous-titre : « La bonne salade », « La banane magique » et « La patience récompensée ». Les protagonistes sont Scutenaire et sa femme, Irène Hamoir, tous les deux en train de manger une salade et une banane respectivement. La troisième scène clôture l'« histoire », le couple finira son dessert : « Irène vient près de Scut avec la banane. Elle le réveille et il mange son dessert<sup>12</sup> ». <sup>13</sup>

Le peintre imagine une « autre scène » dont il sera le protagoniste. Il se montre en train d'écrire à une table où il y a des pommes. À travers elle Magritte veut montrer la simultanéité de deux actes, celui de l'écriture d'un texte qui exprime l'acte réalisé : « J'écris à une table, des pommes se trouvent sur la table. On voit ce que j'écris : « Je vas [*sic*] manger une pomme » - et je commence d'en manger une<sup>14</sup> ». L'acte provocateur de la faute d'orthographe s'érige par dessus la scène.

L'intérêt du film de Magritte c'est que la deuxième scène, celle où Irène Hamoir mange une banane, est tournée à l'envers. Irène crache une banane, la reconstituant soigneusement bouchée par bouchée. La banane est peu à peu refaite dans sa peau :

*Irène (à l'office) trouve une peau de banane sur une assiette. Elle mange et de sa bouche sort un morceau de banane qui se place dans sa peau – et finalement la banane est refaite, elle la referme avec la peau.  
(Cette scène a été tournée « à l'envers »)*<sup>15</sup>.

---

11. René Magritte, *Écrits complets*, pp. 426-27.

12. *Id. ibid.*, p. 427.

13. Luc de Heusch réalisait en 1958 *Les Gestes du repas*, qui garde de notoires ressemblances avec le scénario de Magritte. De Heusch nous renvoie l'image de l'homme qui mange. Les gestes et les situations de cette activité échappent à la conscience à force de banalité. Ils sont mis en lumière avec ironie.

14. René Magritte, *Opus cit.* p. 427

15. *Id.*

Magritte arrive à jouer avec le temps grâce aux techniques cinématographiques. Une scène familière en deviendra une scène étrange, fantastique, surréaliste :

*Le cours du temps, désorienté, désarticule aussitôt l'organicité du corps. Et certes, cela devait intéresser Magritte surréaliste. L'étrange, le fantastique, le monstrueux, tout ce qui fascine et perturbe, se profile constamment à l'horizon magrittien, bien que cet horizon soit un parapet tout proche du quotidien. Ainsi peut agir le cinéma sur toute chose de la vie jetée dans le temps<sup>16</sup>.*

Rien d'original dans les films de Magritte, il se récupère lui-même par la transposition des images déjà vues dans ses peintures ou bien il suit Buñuel qui se reconnaît à chaque pas dans *Un film* et *Un autre film*, ou il s'amuse à refaire de petits films commerciaux d'après le goût du grand public mais sans rien y ajouter de son génie d'artiste.

Magritte avouera à plusieurs reprises son dégoût pour les films « intellectuels » et pour les films « moraux » : « “Le cinéma pour intellectuels” ne m’amuse jamais et je n’attends du cinéma rien d’autre qu’un amusement, futile si l’on veut, mais que peu de films arrivent à susciter<sup>17</sup> ».

À propos du film de Truffaut les *400 coups*, Magritte écrivait à Bosmans :

*Les éloges de « l'intelligentia » [sic] du cinéma me faisaient justement craindre que je n'aurais que de l'ennui à voir ce film « moral » et, étant donné les goûts de « l'intelligentia », l'ennui ne m'a pas manqué. Au cinéma « moral » (ou instructif, ou esthétique) manque toujours la moralité du cinéma qui consiste simplement à concevoir du cinéma capable de nous amuser et de nous passionner. Le cinéma « moral » n'est pas du cinéma : il est une ennuyeuse caricature d'un cours ennuyeux de morale. Comme le cours ennuyeux, il manque de moralité<sup>18</sup>.*

Magritte avait une opinion générale sur le cinéma assez simple : « Je tiens pour du vrai cinéma, des films tels que : « Coup dur chez les mous », « Madame et son auto », « Babette s'en va-t-en guerre ». Du « vrai » car aucune prétention que de nous amuser n'a privé ces films de la moralité indispensable<sup>19</sup>. »

---

16. Pierre Sterckx, « Magritte cinéaste », *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Paris, Éditions Yellow Now, 1990, p. 186.

17. René Magritte, *Écrits complets*, p. 501.

18. *Id.*

19. *Id.*

Buñuel, qui avait été un modèle pour Magritte, comme pour la plupart des cinéastes surréalistes, avec son *Chien andalou*, sera durement critiqué par le peintre en 1951 à la suite de l'apparition de *Los Olvidados*, film qu'il ne considérait pas comme surréaliste, mais plutôt comme un « film gangster » :

*Non, ce n'est pas un film surréaliste. Quelques images dans ce film gangster peuvent être prises pour l'expression d'une esthétique surréaliste, mais le surréalisme n'est pas une esthétique. C'est un état de révolte qui ne doit pas être confondu avec l'irrationnel, la cruauté ou le scandale. Comme les victimes d'un malentendu facile Buñuel a confondu le non-conformisme de la pensée vivante avec cette pensée elle-même. Il a profité de la peinture d'une société malheureuse pour donner libre cours à une ivresse sadique peu extraordinaire<sup>20</sup>.*

Scutenaire regrettait, en 1976, que la plupart des films tournés par Magritte aient disparu :

*Il est dommage que toutes les bobines tournées par Magritte n'aient pas survécu : il avait les ciseaux émondeurs et d'autres après lui prirent des libertés avec l'intégralité des séquences. Par exemple, une histoire érotico-fantastico-ictonoclaste, jouée par Georgette, Irène et son compère semble avoir disparu ; quant au « Loup rouge », qui avait exigé une longue soirée de tournage et dont la projection durait près d'une heure, il est aujourd'hui réduit à quelques minutes<sup>21</sup>.*

Les films de Magritte qui ont survécu sont entrés dans les collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. La VTR, sous la direction de Jef Comels a réalisé un montage d'une centaine de films de Magritte. Le résultat s'est traduit par deux documents de 26 minutes intitulés *Een Weekend met Meneer Magritte*.

UNIVERSITÉ DE CÁDIZ  
(ESPAGNE)

---

20. René Magritte, *La Destination*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1977, p. 260.

21. Louis Scutenaire, *op. cit.* p.167.



## **DURÉES FILMIQUES ET DURÉES SURREALISTES**

Georges SEBBAG

Le cinéma et le surréalisme ont ceci en commun qu'ils sont tous deux défunts et survivent néanmoins. Nous étayerons ce parallèle, entre la survie du cinéma et la survivance du surréalisme, par divers rappels et analyses. Second postulat : la technoscience et l'économie de marché continuent à structurer le monde contemporain. Nous essaierons pourtant de montrer que la foi en la science ou en la richesse des nations ne suit pas ou ne suffit plus. Un imaginaire inattendu, tournant autour du spectacle et des médias, du tourisme et des loisirs, est venu relayer la rêverie scientifique et les fantasmes hédonistes. Mais cet imaginaire ne nous dira rien si nous le réduisons à un fatras d'images ou si nous nous laissons bercer ou berner par la rhétorique des communicateurs. En revanche, nous en palperons l'étoffe dès lors que nous y verrons une expérience pure et subjective du temps.

### **DURÉES FILMIQUES**

Pour Bergson, l'intuition du temps relevait de l'exploit, car jusqu'à lui, le temps était spatialisé, numérisé. Ni les philosophes, depuis Zénon d'Elée, ni le commun des mortels, surtout à l'âge industriel, n'échappaient au mouvement des astres, au déplacement des aiguilles sur les horloges. Or, voilà qu'au moment même où Bergson a eu pour ambition de percevoir « la création continue d'imprévisible nouveauté » ou, si l'on préfère, d'écouter la mélodie de la durée, on a justement inventé une modalité technique d'appréhension du temps. Et contrairement à ce que redoutait Bergson, la culture occidentale ne travaillait pas seulement pour l'espace mais se mettait délibérément au service de la durée. Car le cinéma a été notre grand initiateur, notre grand pourvoyeur en durées. Alors qu'il fallait des années pour accéder au livre, tout un cérémonial pour pénétrer dans un théâtre, la salle de cinéma a offert immédiatement et à chaque séance le traitement d'une passion. Le grand écran a montré à toutes les populations de la planète que le pauvre espace n'était qu'une espèce de durée. À chaque plan, à chaque séquence, les spectateurs calés

dans leur fauteuil s'introduisent sans gêne dans une image mouvementée, dans une durée enseuillée.

Grâce au cinéma, le temps n'est plus inimaginable, comme le croyaient les philosophes : il se réalise, se matérialise sous nos yeux. Mais cette leçon nous l'avons un peu oubliée car nous n'en sommes plus à têter les durées filmiques d'une séance hebdomadaire, nous nous abreuons en durées artificielles à n'importe quelle heure du jour et de la nuit. À présent, le public planétaire intuitionne des durées sans désespérer.

## **DURÉES SURRÉALISTES**

En découvrant le double jour de naissance d'André Breton, le 18 février et le 19 février 1896, j'ai acquis la conviction que Breton et les surréalistes avaient inventé ce que j'ai appelé des durées automatiques ou durées surréalistes. Pour le dire vite, une durée automatique est un mixte de message automatique et de hasard objectif. Exemple de message automatique : « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre », phrase de présommeil entendue par Breton vers janvier 1919. Exemple de hasard objectif : le lundi 16 janvier 1922, Louis Aragon, André Breton et André Derain qui se retrouvent au café des Deux Magots constatent qu'ils viennent successivement de manquer leur rencontre avec la même jeune femme. Exemple de durée automatique : l'apparition de l'année 1713 lors du tracé de la signature d'André Breton.

Une durée automatique est un message qui ne nous est pas spécialement destiné et qui nous atteint pourtant de plein fouet. C'est un collage temporel, bruisant de désirs, de sons et d'images. Bref, c'est une durée qui nous parle, au gré du temps sans fil. Mais sur le terrain des durées, les surréalistes ne sont pas arrivés les premiers. Ils ont trouvé deux cadeaux dans leur corbeille de naissance : le concept bergsonien de durée ainsi que les premières durées filmiques du cinématographe.

## **POUSSIÈRE DE MICRODURÉES**

Telles des habitudes vite prises et exhibées, les microdurées pullulent et rivalisent avec l'ordre stable des choses et des dictionnaires. Une émission, une affiche, un slogan, un trajet, ou tous faits et gestes, paroles et événements remplissant les conditions d'apparition d'une durée, arrachent le monde à la quiétude des choses et de leurs définitions et le précipitent, non dans le gouffre du néant, mais dans un devenir perpétuel brassant des bris de mots et des débris de conscience. Ces passe-temps à

vide qui ne relèvent déjà plus du divertissement ni des loisirs invalident les repères existentiels et historiques et, se jouant de la chronologie, donnent l'impression de pincer les cordes, d'effleurer les touches d'une multitude de sensations et de situations.

Que nous le voulions ou non, nous expérimentons des durées, bien plus que nous n'usons des choses et des mots. Plus rien n'oppose le mort au vivant, l'inerte au mouvant. Déjà les durées aimantées du hasard objectif et de l'écriture automatique, passant outre le temps irréversible et segmenté, fomentaient des événements, opéraient des rapprochements, imposaient des recoupements, mêlant les sortilèges des lieux et de la mémoire, redistribuant les dates des biographies et de l'histoire. Déjà, les durées filmiques, en remaniant le temps qui fuse et qui s'efface, magnifiaient l'éphémère et raccordaient directement une quantité de corps et de décors, de voix et d'émotions, laissant loin derrière les représentations scéniques et les récits romanesques. Mais à présent, avec les microdurées des médias, un pas est franchi. Les autorités du réel, comme les mœurs ou les institutions, sont, en dépit de leur extériorité, percées à jour et débussquées. Les réserves connues de l'imaginaire — les beaux-arts, les faits divers, sont surexploitées et systématiquement pillées. Dès lors, la durée pulvérisée, dont il importe peu de connaître l'origine et la teneur, s'amoncelle sur les étagères des médiathèques, imprègne l'air ambiant et électrise les consciences.

## **RÉGIME GÉNÉRAL DES DURÉES**

À défaut de voisins et d'amis, on a récolté le grand nombre. Désormais on entend des mots sans les comprendre, on caresse des objets sans les toucher, on jongle avec des valeurs sans les juger. Toutefois, le régime des durées qui convoque des sujets désirants et pensants, qui combine l'outil technique et l'effet immédiat, qui capte le sens et l'émotion, qui fascine et irrite, qui remanie des matières temporelles déjà élaborées, ne se réduit pas aux relations équivoques de médias mégalomanes avec une masse d'individus isolés et déboussolés. Au-delà des prouesses techniques et d'un certain vide politique, la contemplation active et inespérée du temps, expérimentée à une vaste échelle, porte un coup d'arrêt à ce qui rappelle le passé — les solides habitudes, les gestations lentes, les ressassements de l'origine, les références historiques —, et même à ce qui annonce l'avenir — l'utopie révolutionnaire, l'aventure moderne, le culte de la jeunesse. Le cloisonnement traditionnel passé/présent/futur ne résiste pas à la pratique intempestive du temps : une durée, ou une micro-

durée, n'est pas perçue une fois pour toutes, elle peut se glisser ici et là entre deux pages ou entre deux jours.

Alors que, dans l'approche classique du temps, on admettait la transformation de la Nature, du langage et de la société, mais sans jamais douter de leur réalité transcendante, avec les durées automatiques ou artificielles, on s'emploie, au contraire, à révéler le caractère immanent des choses, des mots ou des gens. Une durée peut se polariser sur une lumière ou un son, comme elle peut mêler, délicatement ou violemment, une masse de signes, d'objets et de personnes. Toutes ces choses sont montrées, non telles qu'elles sont, mais telles qu'elles coexistent dans une conscience. Le monde connu n'existe plus. Il est enfin mis entre parenthèses. L'esprit se concentre sur un absolu. De même que la langue écrite s'est efforcée de ne pas mimer la parole, une durée artificielle ou synthétique n'enregistre pas un fait, ne reconstitue pas une histoire. Elle jette les bases de sa perception et de sa perpétuation. Elle entraîne la conscience qui se découvre elle-même dans ce lâcher d'oiseaux, dans cette démonstration d'immanence.

## LE TOURNAGE DE *NADJA*

Qu'est-ce que *Nadja* ? Un roman ? Surtout pas, le poète dada surréaliste a les romans en horreur. Un reportage ? Attention, l'auteur de *Nadja* ne fait pas dans le journalisme. Une confession ? Sans doute. Mais qu'est-ce donc au juste ? Voyons, c'est un film qui défile sous nos yeux, un montage de durées automatiques et d'images-durées, un scénario où comme il se doit sont généreusement brassées les temporalités sans fil des plans et des séquences. D'ailleurs une cinquantaine de photogrammes est généreusement fournie au public qui aurait raté la sortie du film. À cet égard, deux photogrammes successifs de Desnos assoupi et de Desnos éveillé ont bel et bien été taillés dans la pellicule du film *Nadja*. De même que dans une séquence de *Nadja*, André Breton et Jacques Vaché saucissonnent, trinquent et causent, en pleine séance de cinéma, « à la grande stupéfaction des spectateurs », de même, et en retour, la caméra accompagne les vedettes, Nadja et Breton, tout au long de leurs déambulations ou lors de leurs stations au café ou au restaurant.

Il ne faut pas croire que les surréalistes guettent la venue du hasard objectif les bras croisés et la bouche bée. Quand Breton rencontre Nadja le 4 octobre 1926, le décor du film est déjà planté, plusieurs plans et séquences ont été tournés. L'hôtel des Grands Hommes, la statue d'Étienne Dolet, Paul Eluard, Desnos endormi, la très belle et très inutile

porte Saint-Denis, l'enseigne « BOIS CHARBONS », le serial en quinze épisodes *L'Étreinte de la pieuvre*, la librairie de *L'Humanité*, etc., toutes ces durées, vécues, élaborées, filmées par Breton seul, n'attendaient plus que l'entrée en scène de Nadja. Sans repérages, sans décors, sans photographies prises sous un certain angle, sans caméra attentive, sans répliques, sans la voyante Madame Sacco, sans poésie, sans durées préenregistrées, Breton n'aurait jamais rencontré la vedette du film et tourné avec elle des séquences exigeant des deux acteurs, des deux metteurs en scène une égale disponibilité.

## FICTION DU DOCUMENT, DOCUMENT DE LA FICTION

Au cinéma, les durées filmiques ont une épaisseur temporelle. Elles sont documentées par le temps. Les durées automatiques qui surviennent dans la ville ou la rue surréaliste mêlent aussi deux états d'esprit : incrédulité devant la coïncidence, authentification de la merveille. Le dada surréalisme, au même titre que le cinéma, n'est ni réaliste ni romanesque : ses trouvailles ne sont pas le fruit d'une observation servile. Il n'est ni romanesque ni fantaisiste : il est trop soucieux d'exactitude pour se laisser aller à broder ou même à mentir vrai.

Le cinéma est par définition un documentaire surréaliste. C'est pourquoi il n'a rien à voir avec les enregistrements et les platitudes télévisuelles. Tous deux, cinéma et surréalisme, savent pertinemment qu'ils ne trempent pas dans la réalité, mais qu'ils fourbissent des durées. Notons en passant que la réalité n'est pas un simple objet à décalquer. On ne l'attaque pas de front, comme le croient les véristes et les scientifiques. On ne peut l'aborder que de biais, en multipliant les perspectives.

Cinéma et dada-surréalisme sont frères jumeaux. À preuve, Vaché et Breton, qui zappaient d'une salle de cinéma à l'autre et s'administraient une bonne dose de durées filmiques. C'est pourquoi il y a maldonne à vouloir dresser une liste de films surréalistes. Même si le fameux tableau « Lisez/Ne lisez pas » a inspiré un « Voyez/Ne voyez pas », les surréalistes n'ont jamais trouvé le moyen d'enrichir la liste des films authentiquement surréalistes, limitée à quelques titres immuables : *Fantômas*, *Nosferatu*, *Ombres blanches*, *L'Âge d'or*, *Peter Ibbetson*... Ils étaient embarrassés car ils avaient du mal à reconnaître leur dette envers le cinéma. Ils n'ont pas osé admettre que les durées surréalistes et les durées filmiques puisaient à une source unique, celle de la contemplation métaphysique du temps.

À ce propos, un témoignage personnel. Dans le groupe surréaliste, la discussion sur un film tournait vite court. Il était convenu qu'on s'amourachait d'un film comme d'une personne. On ne jugeait pas, on entretenait une relation passionnelle avec le cinéma. On trouve un écho de cette attitude dans *Le Surréalisme au cinéma* d'Ado Kyrrou : « Le film existe avant tout par le spectateur ». Le même Kyrrou, après avoir fait l'éloge de navets français et italiens, de mélос religieux et érotiques, et qualifié de chefs-d'œuvre des séquences pornos d'avant-guerre visibles dans des appareils à sous, s'exclamait alors : « Je vous en conjure, apprenez à voir les "mauvais" films, ils sont parfois sublimes ».

## **ROMAN-FEUILLETON ET « CINÉ DRAME »**

Une gardienne de phare bretonne qui a reçu la visite d'un romancier découvre jour après jour dans le journal un feuilleton relatant sa propre histoire et donnant des nouvelles de son fiancé disparu. En 1917, quand Apollinaire et André Billy écrivent le « ciné drame » *La Brébatine*, ils ont sans doute conscience que les *serials* du cinéma ont pris le relais des feuilletons populaires publiés dans les journaux avant d'être vendus en fascicules ou en volumes. On remarque au passage que le roman-feuilleton a longtemps tenu en haleine un vaste public en maîtrisant deux formes temporelles : le découpage des épisodes dans le récit et leur lecture journalière ou hebdomadaire. Le scénario d'Apollinaire a non seulement le mérite de démonter le principe de fiction dont la gardienne de phare est victime, mais de suspendre l'action du film à la régularité fatale de la livraison du journal. Si un livre est un carrefour de phrases et de paragraphes, un film est un écheveau inextricable de durées combinant le temps du tournage et du montage (mise en pièces des durées), le temps du film (durée de la projection), le temps du spectateur (perception unitaire du film) et le temps projectif propre au cinéma (fiction du document, réalisation de la fiction). La matière première et dernière du film étant la durée ou, en d'autres termes, l'esprit, le scénario ne joue alors qu'un rôle accessoire. Aide-mémoire pour le réalisateur et les acteurs, le scénario n'est pas identifié par le spectateur, qui perçoit des affects, des sons, des visages, des couleurs et non la trame d'un récit. Tout en gestuelle et en gags, un film de Buster Keaton peut se passer d'un scénario d'écrivain.

## « QUEL FILM JE JOUERA ! »

La plupart des amis d'Apollinaire étaient subjugués par Charlot et le cinéma. En janvier 1918, Philippe Soupault publie dans *Sic* une « Note sur le cinéma » suivie d'une sorte de synopsis intitulé « Indifférence ». D'un côté, il précise que le cinéma, déjouant les lois de la nature, n'a rien à voir avec le théâtre, d'un autre côté, son « poème cinématographique » abonde en transformations temporelles et autres accélérés. Il récidivera avec une série de six « Photographies animées ». Dans *Sic* d'octobre 1919, Pierre Albert-Birot ne sera pas en reste avec son essai « Du cinéma » et son scénario «  $2 + 1 = 2$  ». L'enthousiasme des dada surréalistes pour le cinéma n'est pas feint. Il suffit de lire, coup sur coup, « Du décor » de Louis Aragon paru dans *Le Film* du 15 septembre 1918 et la lettre de Vaché à Breton du 14 novembre 1918 :

*Ce grand démon aux dents blanches, les bras nus, parle sur l'écran une langue inouïe, mais qui est celle de l'amour. Les hommes de tous les pays l'entendent [...] La porte d'un bar qui bat et sur sa vitre les lettres capitales de mots illisibles et merveilleux, ou la vertigineuse façade aux mille yeux de la maison à trente étages, ou cet étalage enthousiasmant de boîtes de conserve (quel grand peintre a composé ceci ?), ou ce comptoir avec l'étagère aux bouteilles qui rend ivre à sa vue [...] Tout notre émoi subsiste pour ces chères vieilles aventures américaines qui relatent la vie quotidienne et haussent au dramatique une bank-note sur laquelle se concentre l'attention, une table où repose un revolver [...] Oh ! ce mur quadrillé des Loups sur lequel l'homme de Bourse, en bras de chemise, écrivait le cours des valeurs ! [...] Je sortirai de la guerre doucement gâteux [...] ou bien... ou bien... quel film je jouerai ! — Avec des automobiles folles, savez-vous bien, des ponts qui cèdent, et des mains majuscules qui rampent sur l'écran vers quel document !.. Inutile et inappréciable ! [...] — Téléphone, bras de chemise, avec des gens qui se hâtent, avec ces bizarres mouvements décomposés [...] Je serai trappeur, ou voleur, ou chercheur, ou chasseur, ou mineur, ou sondeur — Bar de l'Arizona (Whisky — Gin and mixed ?) [...] J'ai lu l'article (dans Film) sur le cinéma, par L. A., avec autant de plaisir que je puis, pour le moment<sup>2</sup>.*

Le cinéma enchante le quotidien. On peut changer sa vie comme on joue dans un film. Les dada surréalistes en herbe ont été subjugués par la liberté des feuilletons de Feuillade, la désinvolture des burlesques améri-

---

1. Aragon, *Chroniques I, 1918-1932*, Stock, 1998, éd. établie par B. Leuilliot, pp. 23-25.

2. Jacques Vaché, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, éd. établie par G. Sebbag, Jean-Michel Place, 1989, lettre n° 76.

cains, l'intensité des images-durées. Louis Aragon, dans un compte rendu de *Photogénie* de Louis Delluc, n'hésite pas à faire du cinéma la clé métaphysique du monde : « [...] le cinématographe, aux yeux d'une génération, restera la meilleure hypothèse poétique pour l'explication du monde<sup>3</sup> ». Le mot cinéma s'impose encore à Aragon lorsqu'il analyse le processus de pensée de Lautréamont : « Un cinéma cérébral<sup>4</sup> ». Autre signe fort : les contes et la poésie de Benjamin Péret semblent contaminés par le cinéma burlesque. En mai 1923, *Pulchérie veut une auto*, truffé de gags et de poursuites, paraît dans *Littérature* sous le label « film ». Ultime touche : *Minuit à quatorze heures*, le scénario en bonne et due forme de Robert Desnos publié en 1925, est sous-titré : « Essai de merveilleux moderne ».

## RETOUR SUR NADJA

Revenons au film *Nadja* tourné par André Breton et Léona Delcourt, alias Nadja. Depuis la récente vente Breton à Drouot, nous pouvons tous consulter les lettres de Nadja. Très vite, Breton entreprend d'écrire un récit de la décade enchantée du 4 au 13 octobre 1926. Et il soumet le synopsis à sa coréalisatrice. Celle-ci réagit violemment le 1<sup>er</sup> novembre :

*Comment avez-vous pu m'écrire de si méchantes déductions de ce qui fut nous, sans que votre souffle s'éteigne ? [...] Comment ai-je pu lire ce compte rendu... entrevoir ce portrait dénaturé de moi-même, sans me révolter ni même pleurer...*

On peut faire l'hypothèse qu'au vu de cette réaction, Breton a demandé à Nadja de contribuer au film en s'exprimant par écrit. Mais le cahier que Léona Delcourt s'appliquera à rédiger n'aura pas l'heur de plaire au réalisateur Breton, qui le jugera « pot-au-feu ». Nadja y verra même le signe fatal de l'indifférence de son amant.

En revanche, les talents de voyante, de mythologue et de dessinatrice de Nadja n'échappent pas à Breton qui, courant novembre, propose à Nadja Delcourt de réaliser, dans le cadre de la collection de boules de neige, au même titre que Man Ray, Tanguy, Malkine ou Picasso, la boule-de-neige n° 3 : « L'âme des amants<sup>5</sup> ». Malheureusement, la collection en question capotera. Quoi qu'il en soit, l'imaginaire de Léona Delcourt

---

3. *Littérature* n° 16, septembre-octobre 1920.

4. Préface à *Maldoror, Les Écrits nouveaux*, août-septembre 1922.

5. Voir le placard publicitaire des Editions Surréalistes dans *La Révolution surréaliste* n° 8, 1<sup>er</sup> décembre 1926.

hante le film *Nadja*, depuis les repérages jusqu'au montage. Nous savons que le 6 octobre 1926, dans un taxi, pour la première fois, Nadja fermait les yeux et offrait ses lèvres à son partenaire. C'est alors qu'elle dit incarner Hélène, personnage d'une scène dialoguée de *Poisson soluble*. Par la suite, dans les lettres du 4 et du 23 décembre, elle identifiera Breton à un autre personnage du sketch, Satan. Or, est-ce un hasard, l'illustration dans *Nadja* de *L'Étreinte de la Pieuvre*, « grand serial mystérieux en 15 épisodes », porte sur le cinquième épisode, intitulé « L'Œil de Satan ».

## LA PAGE, LE DRAP ET L'ÉCRAN

Depuis l'apparition des durées filmiques et le surgissement des durées surréalistes, la question de la métempsychose se pose à nous autres, modernes contemplatifs. Sans compter que nous ne savons plus où donner de la tête, depuis que nous sommes emportés dans le tourbillon des microdurées médiatisées. Nous sommes devenus des chats. Chacun d'entre nous est plus ou moins sommé de jongler avec sept vies ou plus. Toute cette agitation d'âmes, cette circulation de personnes, cette métempsychose en acte, n'a-elle pas été amorcée ou initiée par Nelly Kaplan ? Ne voit-on pas dans sa biographie, sa filmographie et sa bibliographie, les Belen, les Panthères, les Bisons blanc d'or, les Léonie Auboïs d'Ashby, les Néa, les Lampes au bec d'argent, les Nostradama se relayer, s'interposer, se superposer ou même se contrarier ?

Un passage de son « cinéroman » *Le Collier de pyx* paraît emblématique à cet égard. Quand Ducasse assiste à la projection de *L'Étreinte de la pieuvre* il découvre avec stupéfaction sur l'écran Ashby en train de danser avec la Mort, et c'est la Mort qui chavire. La preuve semble alors administrée qu'une séquence filmique, le bal avec la Mort, peut céder la place à une durée surréaliste, à la durée désirée par Ashby.

Pour Nelly Kaplan, la page, le drap et l'écran, et on pourrait y ajouter la toile, sont autant de réceptacles où se projettent et s'accomplissent les désirs irrépressibles de l'amour et de l'écriture. Les vases, comme les temps, sont communicants. Le songe s'épanche dans la vie. La vie est un cinéroman qui vibre à l'écran.

## MYTHE, HISTOIRE ET MICRODURÉES

Il y avait la tradition du mythe oral et imagé, transmis de génération en génération. Il y avait la transmission de l'histoire écrite, enseignée aux jeunes générations à l'école. Aujourd'hui, des durées artificielles sont

diffusées en permanence à l'attention du public universel. Auditeurs et téléspectateurs, voyeurs et voyageurs, joueurs vidéo et navigateurs sur Internet, consommateurs de marchandises et d'icônes publicitaires, nous passons le plus clair de notre temps à nous abreuver en microdurées. Chômeurs ou employés, bambins ou retraités, nous sommes devenus des experts en la matière. Songeons par exemple au nombre de messages ou de microdurées qu'un téléphone portable avec répondeur peut traiter en une journée.

Le ressassement de la langue parlée et sacrée tendait à révéler une image fantastique des origines. Mais les mythes, faute de ressassement, se sont éteints. L'étude patiente des sources documentaires et monumentales visait à rendre plus crédible la biographie de l'humanité. Or la partie n'a pas été gagnée : un large fossé subsiste entre la crédulité du public et les connaissances pointues des historiens. Sans compter que la philosophie de l'histoire ne fait plus florès, l'avènement des régimes totalitaires ayant représenté pour la dialectique hégéliano-marxiste une forme de désaveu.

L'important, l'étonnant, est que nous ne nous raccrochons plus au fil historique mais au sans-fil des durées. Nous ne sommes plus persuadés que le passé est racontable et que le présent est lisible. Le régime temporel des ans, des âges et des générations est chamboulé depuis que le grand nombre visionne des durées, ou ce qui revient au même, depuis qu'il perçoit dans la pénombre du temps son propre nombre.

En contemplant le temps, les individus du grand nombre exaucent un vœu déclaré ou secret des poètes et des mystiques. Pourtant ils laissent filer, dans le torrent impétueux des microdurées, les durées filmiques et les durées surréalistes. Il n'est pas dit que les durées qui ont l'âge du cinéma et du surréalisme soient les plus précieuses. Il n'est pas dit non plus que nous soyons condamnés à réécrire l'histoire. Au contraire, nous venons de le suggérer, l'histoire ne sera déchiffrée qu'à la lumière des durées.

Si survivait, contre vents et marées, une parcelle de Chirico, Buster Keaton, Breton, Ozu ou Resnais, cela ne serait pas dû à leur inscription dans l'histoire, ni à la dimension mythique de leur art. Cela coïnciderait avec les durées filmiques et les durées surréalistes, qui ont comme propriétés d'éclorre et de durer.

## L'ŒIL CINÉMATOGRAPHIQUE DE ROBERT DESNOS

Colette GUEDJ

Contrevenant en cela aux consignes de Breton invitant à ne pas s'éloigner de la stricte orthodoxie d'une écriture qui doit constituer une fin et non un moyen, *a fortiori* de vulgarisation, Desnos a écrit un certain nombre de critiques cinématographiques de 1923 à 1930 qui furent publiées dans divers journaux de l'époque, *Paris Journal*, *Le Journal littéraire*, *Le Soir*, *Le Merle et Documents*. Jusqu'au moment où, aggravant son cas, l'activité radiophonique (la TSF comme on disait à l'époque) relaie, au sein même de la production surréaliste, ne serait-ce que pour un temps, l'activité journalistique. Ce qui prouve, s'il en était besoin, la suprême indépendance d'esprit, sous le signe de laquelle il faut, à n'en pas douter, lire l'ensemble des textes qui nous retiendront ici. Car ce qui est frappant, c'est que ces articles ne sauraient en aucun cas s'apparenter à un quelconque *style* journalistique. Desnos avec son habituelle désarmante sincérité (le mot revient souvent sous sa plume) y exprime en de splendides envolées lyriques, ses admirations, ses indignations, ses rêves et ses révoltes.

Nous nous attacherons donc ici à mettre en évidence trois points forts qui fondent le rapport de Desnos au cinéma et ne laissent pas d'irriguer son écriture d'un bout à l'autre de sa trajectoire :

1. Son goût pour le genre burlesque et la littérature populaire dont il n'a cessé de clamer l'importance
2. Sa fascination pour ce que l'on peut appeler le romantisme fantastique du cinéma expressionniste allemand
3. Une glorification, enfin, de l'érotisme qui s'incarne dans plusieurs figures d'héroïnes de cinéma qui n'ont cessé de le hanter.

### **CINÉ FEUILLETON ET LITTÉRATURE POPULAIRE : UNE EXALTATION DE L'IMAGINAIRE**

Trois films en particulier ont marqué la sensibilité et l'imaginaire de Desnos, comme il le dira lui-même : « *Fantômas, pour la révolte et la liberté,*

Les Vampires, *pour l'amour et la sensualité*, Les Mystères de New York, *pour l'amour et la poésie*<sup>1</sup> » (RO, p. 84), sculptant ses goûts en matière de cinéma, mais ensemencant dans le même temps le terreau de sa vie où vont germer ses rêves et ses fantasmes ; il serait vain en effet de séparer chez Desnos son amour du cinématographe (comme on le disait joliment à l'époque) si propice aux péripéties romanesques, son incroyable perméabilité à l'onirisme, et sa fascination pour le mystère érotique. Le mythe de Fantômas, figure insaisissable, invincible, omniprésente et protéiforme, qui fera la gloire du roman cinéma du début du siècle a en effet tout pour séduire le Desnos des années vingt — et de celui d'après. D'abord parce que ce mythe fait partie de la littérature populaire, genre pour lequel l'intérêt de Desnos ne se départira jamais et qu'il berça les rêves de toute la génération d'avant-guerre ; ensuite parce que l'œuvre, dont s'inspirera Louis Feuillade dans *Les Vampires*<sup>2</sup> est le fruit de la collaboration entre deux auteurs, Souvestre et Allain, qui l'ont dictée au dictaphone, presque d'un seul jet, de 1911 à 1913, ce qui n'est pas sans faire penser, pour la rapidité et la spontanéité de l'exécution, à la pratique de l'écriture automatique ; enfin parce que cette épopée moderne du crime allie le goût d'un imaginaire rocambolesque à celui de l'anarchisme bien réel de la « Bande à Bonnot ». Desnos réactivera le mythe, en 1933, sous la forme de « La grande Complainte de Fantômas », suite radiophonique sur une musique de Kurt Weil, avec la voix d'Antonin Artaud dans le « rôle » de Fantômas ; les « forfaits » du Maître du crime, néanmoins heureux amant d'une femme sublime, Lady Beltham, y sont déclinés en vingt-cinq couplets, et sont autant de défis aux « forces de l'ordre » s'exténuant à courir après une ombre. En 1942, Desnos reviendra dans *Fortunes* sur cette figure qu'immortaliseront tant d'affiches célèbres :

*Allongeant son ombre immense  
 Sur le monde et sur Paris  
 Quel est ce spectre aux yeux gris  
 Qui surgit dans le silence ?  
 Fantômas, serait-ce toi  
 Qui te dresses sur les toits ?* (Quarto, p. 757)

---

1. Nous recourons aux abréviations suivantes : RO pour *Les Rayons et les ombres*, Gallimard, 1992, et *Quarto* pour les *Œuvres* de Desnos, Gallimard, 1999.

2. À propos de l'adaptation des romans au cinéma et d'une façon générale sur les rapports de Desnos avec le cinéma, examinés dans une tout autre perspective, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article : « L'écriture cinématographique de Robert Desnos », *Desnos pour l'an 2000*, Colloque de Cerisy-La-Salle, Gallimard, 2000.

Les « articles » que consacre à ce sujet l'auteur des *Rayons et les ombres*, sont en fait de magnifiques textes de prose poétique, proches à bien des égards de certains passages de *Nouvelles Hébrides* ou de *La Liberté ou l'amour !*, où se donne libre cours l'admiration quasi juvénile pour l'invincible héros du film d'aventures, auquel le spectateur tend à s'identifier, par une sorte d'« héroïsation du moi » :

*Non seulement ils disent bien mais ils sont ce qu'ils disent. Le style compte à peine. [...] L'histoire n'a pas besoin d'être nouvelle. Non. Le lecteur entre ici comme chez lui, prend la place du héros<sup>3</sup>...*

Et en toile de fond, se déploie la description d'un Paris, lui aussi multi-forme, pourvoyeur de rêve et de merveilleux :

*Et tandis qu'à travers les rues désertes d'un Paris en proie aux démenées belliqueuses nous quêtions le droit aux aventures ténébreuses de l'amour, sous un ciel déchiré par les projecteurs et les éclatements d'obus, savions-nous que, notre désir de fuite et d'évasion, nous le retrouvions à la suite de Pearl White, dans les randonnées automobiles des Mystères de New York et les luttes factices entre une police de pacotille et des bandits mirobolants ? (RO p. 84)*

Le « décor » en fait est bien plus qu'un décor. Comme dans tant d'autres textes desnosiens, Paris est pour le poète, cette ville où se lit, et se livre, comme à livre ouvert, l'histoire passée et présente, faisant de la ville l'allégorie même de la mémoire palimpseste, où se jouent des drames modernes, ici, magnifiquement théâtralisés :

*À chaque coin de rue de Paris, nous retrouvions un épisode de cette œuvre formidable, et sur le fond de nos rêves, nous revoyions le coin de Seine où, sur un ciel rouge, explose une péniche, à côté d'un journal relatant en manchette les derniers exploits de la bande à Bonnot. (Ibid.)*

Ce qu'aime Desnos dans ces films qu'il appelle « cinégraphiques » (c'est-à-dire des romans adaptés au cinéma) c'est qu'ils font appel à l'imagination du spectateur, qu'ils l'entraînent dans des contrées qui, à n'en pas douter, ont le pouvoir de le transfigurer. Ainsi l'image du double se profile-t-elle à diverses reprises, d'un double positif de nous-même, (dans l'acception également photographique du mot) que le miracle du film a fait surgir à l'issue d'une lente alchimie, et ne laisse pas de nous accompagner, au sortir de la salle, bien après la projection. L'« article »

---

3. *Mines de rien*, 1942, coll. Le temps qu'il fait, p. 163.

magnifiquement intitulé « Puissance des fantômes » donne toute la mesure de la rêverie onirique que lui inspire un tel sujet :

*Il n'est pas un jour où, à la faveur d'un souvenir, au gré d'un éclairage, à la surprise d'une musique, au hasard d'un rêve ou d'une rêverie, l'un d'eux ne surgisse devant nous [...]. Ces illusions, ces erreurs, ces apparences aussi vraies, aussi et même plus que le mode matériel auquel la civilisation européenne prétend borner la vie. Nés pour nous, par la grâce de la lumière et du celluloïd, des fantômes autoritaires s'assoient à notre côté, dans la nuit des salles de cinéma. Le film s'achève. L'électricité renaît. La vie, au sens vulgaire du mot, va-t-elle reprendre ses droits ? [...] Non. Le fantôme sort au bras du spectateur, dans une ville transformée par l'imagination. Le destin suit un autre cours. (RO, p. 115)*

Cinéma catharsis, en tout cas, telle semble bien être l'une des fonctions, et non des moindres, attribuée à ces films qui ont le pouvoir de présider en quelque sorte à nos propres destinées, et de nous faire oublier la médiocrité de notre condition.

Il faudrait dire également, car ils ne sont pas sans rapport avec les palpitantes courses-poursuites qui ont fait la gloire des *serials*, à quel point Desnos est sensible aux films de Mack Sennett, « libérateur du cinéma », de Harold Lloyd ou du Charlot des années vingt, dont « la logique à laquelle sont soumises ses péripéties est parente de celle du rêve » (RO, p. 52). Ce qui le touche profondément, c'est d'une part le recours au burlesque qui, au-delà du genre, relève d'une attitude d'une élégance suprême pour qui veut rendre « comique » le tragique de la vie dans ses « avatars », idée que résume cette formule bouleversante et décisive :

*Toutes les vies exemplaires participent de ce burlesque tragique, de cet humour lyrique, à tel point que le burlesque n'est en définitive que la forme la plus déconcertante du lyrisme. (RO, p. 97)*

Et c'est d'autre part cet humour qui exorcise le malheur et fait de Charlot un personnage pathétique mais jamais pitoyable :

*L'humour tragique de Charlot, écrit Desnos, n'est possible qu'à la faveur d'une liberté d'esprit presque absolue, mais aussi d'un pessimisme profond. Il faut beaucoup d'espoir pour rire, pleurer, s'indigner, témoigner enfin de sentiments frénétiques... L'humour, après tout, n'est peut-être qu'un refoulement de ce frénétisme causé par un désespoir essentiel. (RO, p. 186)*

## LE CINÉMA EXPRESSIONNISTE ALLEMAND : UN ROMANTISME FANTASTIQUE

Le cinéma expressionniste allemand, par ses fondements antibourgeois, son immoralisme religieux, sa fascination pour la folie, son goût pour la télépathie, ne laisse évidemment pas de séduire Desnos, stimulant ses propres fantasmes, allant comme à la rencontre de ses tendances les plus profondes. Deux films, notamment, *Le Cabinet du Docteur Caligari* et surtout *Nosferatu le Vampire* font l'objet de commentaires émerveillés : peu lui importe du reste, comme tous les surréalistes d'ailleurs, le nom des metteurs en scène (ici Wiene et Murnau) ou même le canevas narratif ; l'essentiel est ailleurs, dans cette atmosphère faite de suspense et de mystère où « la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable cessent d'être perçus contradictoirement<sup>4</sup> », dans ces images violentes et contrastées où s'exacerbe la critique contre l'autorité sous toutes ses formes, dans cette tension où « la perfection même de l'intrigue, la véracité de cette histoire de fous rendent tangible la tragédie morale de la folie dont "conscient" et "inconscient" sont les protagonistes » (RO, p. 53).

Il n'est rien dans ce cinéma qui ne corresponde à ce qui *hante*, dans le sens étymologique du terme, celui qui se dira en « relation télépathique » avec Duchamp à travers les aphorismes de *Rose Sélavy*, qui évoquera la « réalité » de ses fantômes dans *Journal d'une apparition*, ou fera l'éloge de la folie *Le Génie sans miroir*, sans parler du rêveur inspiré des sommeils hypnotiques ou du poète aux fulgurantes prémonitions. Tous les ingrédients d'un romantisme fantastique, hérité de Poe ou d'Hoffmann, auxquels Desnos ne saurait guère être étranger, sont présents dans ces films : la prégnance du rêve, la frontière fragile entre l'état de veille et celui de sommeil, la toute-puissance de l'hypnose et des états médiumniques, l'omniprésence enfin de ces automates dont Breton écrira dans le *Manifeste*, en parlant du mannequin, l'un des avatars de l'automate, qu'il est « la forme même de la sensibilité moderne ». Et en toile de fond, dans *Caligari*, le terrifiant pouvoir de suggestion que peuvent avoir les psychiatres sur les aliénés, impression accentuée par des décors qui semblent sortis tout droit du pinceau halluciné d'un Egon Schiele. Mais surtout, outre les angoissants clairs-obscurs et les admirables photographies en noir et blanc, ce qui participe du mystère envoûtant de ces films, c'est le lyrisme laconique des cartons, ces écrans dans l'écran, ces écrans en abyme, qui

---

4. Selon la célèbre définition de Breton du « point suprême ».

attirent l'œil, et condensent toute la poésie du film et son mystère. Les sous-titres, par l'incandescente magie noire des lettres inscrites dans leur rectangle blanc, scandent le rythme angoissant des images, et donnent au film sa respiration haletante et brisée. Desnos défend avec une véhémence passionnée l'importance des sous-titres, cruciale pour le cinéma. Loin d'être subordonnés à l'image filmique, encore moins d'être un mode d'expression secondaire, ils entretiennent avec elle ce que l'on pourrait appeler, nous inspirant de Breton, des rapports d'« exaltation réciproque ». Ce que nous nommerions, en fait, des intertitres font partie intégrante du film, non seulement par ce qu'ils disent mais également par ce qu'ils nous donnent à voir. Et à ce titre la calligraphie joue évidemment un rôle essentiel.

Il n'est que de rappeler à quel point l'utilisation des lettres gothiques dans *Nosferatu* concourt à l'écriture fantastique du film ; et combien, pour ne citer que ces deux exemples, la calligraphie de *L'Étoile de mer*, dans sa fantaisie libre et débridée, rejoint les images du rêve. La matérialité visuelle de l'écriture enrichit l'élément verbal d'un élément figural à part entière, ajoutant une dimension supplémentaire à cet art, muet par excellence, ainsi que Desnos, laudatif et fasciné, le qualifie maintes fois (Jean Mitry lui préférera, pour sa part, le terme de « silencieux »). On comprend donc son désenchantement devant la naissance du cinéma parlant qui, pour lui, consacre la perte irrémédiable de cette « poésie visuelle », cet art de la vue qui, par la troublante alchimie des gestes, des éclairages, des regards, et des mots enluminés est propre à révéler l'invisible au-delà du visible. Supprimer les sous-titres reviendrait, donc, pour Desnos, à mutiler le film, à lui ôter une grande partie de sa splendeur.

Il est à peine besoin de citer (nous le ferons donc pour le seul plaisir) le sous-titre rendu célèbre car il deviendra l'une des phrases cultes du surréalisme, et comme leur mot de passe : « Quand ils furent de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre », une phrase que Desnos utilisera d'ailleurs à peine transformée dans *La Liberté ou l'amour*. Comment également passer sous silence ces cartons qui ponctuent *Nosferatu* ou *Caligari*, (ce dernier sera, ne l'oublions pas, le nom « de code » dont Desnos signera ses articles dans *Le Merle*), conférant aux films, au même titre que les images, leur immense pouvoir dramatique et prophétique, prolongeant le mystère plus qu'ils ne l'explicitent : « Ce soir-là... Un jour... Pendant ce temps... Une heure avant l'aube... Combien de temps vivrai-je ? — Jusqu'à l'aube [...]. Non seulement, explique Desnos, ils ne ralentissent pas l'action, mais encore ils la précipitent de façon émouvante ». (RO, p. 53). Certains d'entre eux, par ailleurs, ne sont pas

sans faire penser, par le rythme et la force oraculaire qui s'en dégagent, à la pratique de l'écriture automatique : « La lumière fantomatique du crépuscule semblait réveiller les ombres du château ».

Quant à la musique du film, pas plus que le sous-titre, elle ne saurait être un mode d'expression secondaire par rapport à l'image, encore moins une illustration de celle-ci. Que serait en effet *Nosferatu* ou *Caligari* sans la musique lancinante des tambours et des percussions, musique abrupte, primitive, aux limites du cri, qui ajoute à l'angoisse, à des moments cruciaux du film ? Et c'est bien ce qu'en critique lucide et avisé, il attend de la musique d'un film (la question revient souvent sous sa plume), qu'elle ne soit ni une musique d'esthètes ou de « littérateurs », qu'elle ne soit surtout pas de l'art, mais une musique « de cinéma ».

La position de Desnos est d'un réel intérêt heuristique et d'une modernité absolue, lui qui n'a de cesse de démontrer l'étroite solidarité, que l'on pourrait appeler intersémiotique, entre le donner à lire, le donner à voir et le donner à entendre. C'est tout l'ensemble qui fait sens, souligne-t-il, et qui, privé d'un seul de ses éléments, serait voué à l'incomplétude.

## DE L'ÉROTISME AU CINÉMA

Le cinéma, s'en étonnera-t-on ? est pour l'auteur de *La Liberté ou l'amour*, le domaine de prédilection de l'érotisme, lequel a toujours partie liée avec la poésie, la sensualité, le rêve et le Merveilleux, souvent écrit ainsi avec une majuscule. De magnifiques pages, inspirées d'un lyrisme sauvage, évoquent le pouvoir érotique du cinéma, capable de faire dévier le cours de la vie insipide, de nous en faire oublier les « bassesses ». Pouvoir, comparable nous dit-il, à celui de l'opium et que revendique le surréalisme, même :

*Parmi les stupéfiants cérébraux (Aragon, souvenons-nous en, parlait du « stupéfiant image » à propos de l'image surréaliste) le cinéma devient alors le plus puissant : le double scénario se poursuit dans une atmosphère supérieure à celle de l'opium, tandis que [...] des faits et gestes s'illuminent brusquement comme des points de contact éblouissants (RO, p. 29)*

C'est du reste, au nom de cet immense pouvoir rédempteur du cinéma, face à la vie sordide, que Desnos ne se fera pas faute de critiquer de la façon la plus cinglante qui soit, le cinéma français des années vingt, auquel il reproche, à de rares exceptions près, son manque d'imagination, la médiocrité de ses scénarios à portée trivialement narrative, sa dépen-

dance par rapport au théâtre et son incapacité à susciter le rêve<sup>5</sup>. Toute la force de l'auteur des *Rayons et les ombres* est de conjuguer une démarche critique, sans concession ni compromission, et une attitude authentiquement lyrique :

*Ab ! s'exclamera-t-il, non sans une rêveuse nostalgie, metteurs en scène français, rendez-nous les films de 1916 et Les Vampires et Musidora... (RO, hors texte).*

La fascination de Desnos ne s'arrête pas au miracle du « celluloïd ». Elle porte aussi sur ces lieux de l'envoûtement par excellence que sont ces salles de cinémas, « vides comme des hangars et belles comme un embarcadère du rêve », et surtout celles des quartiers populaires (La Villette, Montmartre, Boulevard Saint-Denis, Boulevard de Clichy) dont l'atmosphère interlope ne laisse pas d'être hautement troublante. Ces salles pauvres, qui « dissimulent leur lèpre sous les belles affiches de films » de cinéma », (RO, p. 123), ajoutent à la tendresse fascinée de Desnos pour le pathétique de ce qui s'effondre et est promis à la démolition. L'auteur de *Mines de rien* ou d'*Écrits sur les peintres* reviendra souvent sur cette poésie bouleversante des murs décrépits, dont, à l'image de nos vies, il suffirait de gratter le plâtre pour y retrouver la splendeur ancienne. Plus ces temples de la culture populaire, avec leurs fauteuils éventrés et leurs peintures écaillées, sont éloignés du luxe doré des salles des beaux quartiers, habillées de velours écarlate, plus ils sont authentiquement inspirants. Eux seuls sont capables, aux yeux du rêveur ébloui, de susciter la rencontre élective laissée aux mains du hasard, à la faveur des ombres lumineuses. Et la salle de cinéma, dans ses ténèbres abyssales, pourrait bien être cette chambre symbolique dont parle Bachelard : « corps de songes, demeure du rêve ». Desnos évoque à maintes reprises dans un langage dont l'hyperbole ne nuit en rien à la sincérité candide et émerveillée, les figures inoubliables de ces héroïnes de cinéma, de ces femmes émouvantes et sensuelles qui, sitôt la lumière éteinte, surgissent à l'écran pour illuminer le désir :

*Figures merveilleuses de l'amour, évocations exaltantes, Pearl White multipliée à l'infini régissant sur le monde. Elle bantait toutes ces cervelles neuves, elle agitait ces sens en fusion (RO, p. 179). [...] C'étaient des femmes, de vraies femmes. (RO, hors texte)*

Les noms magiques s'égrènent, parmi d'autres : Betty Compson, Dorothy

---

5. Voir notre article, *op. cit.*, p. 50 et sq.

Mackaill, Musidora, Nazimova, enfin, dont le poète prononcera le nom lors d'une séance de sommeil, tant l'habite cette figure de « l'actrice », à mi-chemin entre le mythe et la femme. Desnos consacre de magnifiques pages à l'érotisme, pas seulement au cinéma, mais aussi « dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne » pour citer le sous-titre accompagnant le dossier sur la question, établi en 1923 pour Jacques Doucet<sup>6</sup>. Le ton est véritablement inspiré. Ainsi, s'il cite, non sans humour, la définition de l'érotisme selon le Petit Larousse, « amour maladif », c'est pour lui en substituer une autre, à la mesure de ses attentes, de ses désirs, de ses délires, de ses colères :

*L'un des facteurs les plus admirables du cinéma et l'une des causes de la haine que lui portent les imbéciles est l'érotisme. Ces hommes et ces femmes lumineux dans l'obscurité accomplissent des actions émouvantes au titre sensuel. [...] C'est dans cet érotisme cinématographique qu'il convient aujourd'hui de chercher une consolation à tout ce que la vie factice du commun peut avoir de décevant. La poésie native circule dans ces faisceaux lumineux, prête à être coupée en auréoles.* (RO, p. 29)

On le voit, l'évocation lyrique du mystère érotique est indissociable chez Desnos de la conscience indignée de « l'abjecte censure », ainsi qu'il le dira ailleurs. Les qualificatifs, du reste, ne manquent pas, « odieuse, imbécile, stupide, révolte, [besogne] de basse police », etc. En lui le poète lyrique et l'homme révolté ne font qu'un. Sa vision de l'érotisme est en effet indissociable de la dénonciation violente de la censure, qu'il n'hésite pas, à juste de titre, à qualifier de politique (RO, p. 103) ; on ne saurait oublier qu'il en fut lui-même victime, en 1928, lors de la parution de *La Liberté ou l'amour !*, ouvrage qui se vit amputer de passages jugés érotiques et... anticléricaux.

Desnos ne se fait pas faute d'opposer à l'attitude *moralisatrice* des censeurs, sa propre attitude de *moraliste*. Le distinguo, qui est de lui, est d'importance, car c'est au nom de la morale au cinéma que Desnos, en poète inspiré mais d'une plume acérée, revendique le droit (et le devoir) de défendre l'érotisme, en ce qu'il conjugue le mystère et la sensualité et découvre les infinis espaces du rêve et de l'imaginaire. On ne saurait évidemment ne pas faire le rapprochement entre le ton de certains articles du recueil *Les Rayons et les ombres* et le célèbre pamphlet « Hands off Love » (« Bas les pattes devant l'amour ») publié par les surréalistes en 1927, dans lequel ceux-ci prennent fait et cause pour Charlie Chaplin,

---

6. *Ibid.*, p. 179.

accusé de mœurs corrompues [sic] par une Amérique puritaine déchaînée. (Trois ans après on s'en souvient ce fut le scandale de *L'Âge d'Or* qui donna lieu à un manifeste célèbre, et fut interdit par la censure pendant cinquante ans).

C'est à la même époque, en 1927, que Desnos, en une sulfureuse diatribe, dénonçait l'hypocrisie de ceux qui se font gloire de saper les rêves, et d'empêcher que la vie ne suive mystérieusement son cours :

*Les impuissants, les mêmes qui proscrivent Charlot, brûlent les livres de Sade, et recèlent dans leurs âmes des luxures de boue, ont chargé le cinéma des multiples chaînes d'une censure imbécile. Nous ne verrons donc pas de femmes nues sur l'écran surgir miraculeusement dans un paysage de merveille, nous n'y verrons donc pas les gestes harmonieux et suprêmes de l'amour, mais le désir d'amour n'en souffrira aucune atteinte.* (RO, p. 90)

Et l'on reconnaît bien l'auteur licencié de *La Liberté ou l'amour!* un peu plus loin, toujours dans le même article :

*Il est déplorable que les metteurs en scène n'aient pas toute licence dans la réalisation des scénarios, et, en particulier que le nu ou le déshabillé soient sévèrement proscriés [...] Qu'on imagine donc les effets remarquables que l'on pourrait tirer de la nudité et quelles œuvres admirables pourrait réaliser au cinéma le Marquis de Sade.* (RO, p. 33)

Man Ray, pour sa part, nous raconte dans son *Autoportrait* les subterfuges auxquels il a été contraint de recourir pour éviter de montrer une femme nue dans *L'Étoile de mer*, – et ne soyons pas choqués par le prosaïsme trivial des moyens employés :

*Il fallait prévoir un ou deux points assez délicats : le nu intégral ne serait jamais agréé par la censure, et je n'aurais jamais recours aux habituelles méthodes de dissimulation partielle, qu'employaient les cinéastes en pareil cas. Il n'y aurait ni flous ni effets artistiques de silhouettes. Je préparai quelques tranches de gélatine par imprégnation et obtins un effet de verre brouillé à travers lequel la photo ressemblerait à un dessin ou à un tableau rudimentaire<sup>7</sup>.*

Par ailleurs, l'on ne peut qu'être stupéfaits par la lucidité avant-gardiste, à moins de ne la nommer prémonitoire, de celui qui ose faire ces recommandations :

*Ne pourrait-on alors fonder un cinéma privé où seraient représentés les films trop hardis pour le public ordinaire ? De tout temps les novateurs ont été gênés*

---

7. *Ibid.* p. 429.

*par leurs contemporains.* (RO, p. 33)

Nous citerons enfin, car elle résume à merveille l'attitude de défi et d'anticonformisme de celui qui n'aura jamais cessé de penser en poète, cette formule aussi partisane que péremptoire, mais aux accents décisifs : « Le film pornographique est le film poétique seul valable ». (RO, p. 195).

L'œil cinématographique de Robert Desnos, on l'aura compris, ne s'exerce pas seulement sur les écrits portant sur le cinéma, ni même sur les scénarios, qu'ils aient été tournés comme *L'Étoile de mer* ou qu'ils soient restés en l'état comme par exemple *Minuit à quatorze heures*. L'acuité du regard « irrité », comme disait Max Ernst, irrigue tous les textes, les « cimente » et fait voler en éclats la fallacieuse question des « genres ». Marie-Claire Dumas fait remarquer à juste titre<sup>8</sup> que nombre « d'historiettes » de *Deuil pour Deuil* peuvent être considérées comme des scénarios, dont la fonction est de « donner à voir » et qu'à l'inverse, nombre de scénarios sont des poèmes. On pourrait multiplier les exemples.

*L'Étoile de mer* « poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray » qui consacre l'osmose entre la chose écrite et la chose vue, nous paraît ici emblématique de l'écriture visionnaire de Desnos, dont tout porte à croire qu'il écrit ce qui « se projette en lui », et c'est comme s'il laissait les mots s'imprimer sur la plaque sensible de la rétine pour n'avoir plus qu'à les recueillir au matin du rêve.

La moisson est riche, et le résultat bouleversant. Les images qui surgissent du film, tantôt voilées, tantôt étoilées comme la vitre brisée derrière laquelle s'accroche le regard de la femme aimée, ne représentent pas le réel. À l'instar de ce qu'attend Paul Klee de la peinture, loin de reproduire le visible, elles *rendent visible*, et ce qui nous est donné à voir ici, ce sont les multiples trajets de notre activité psychique et mentale qui, sous forme de traces ténues, projettent leur ombre et leur lumière au-delà de l'écran, de l'autre côté du miroir.

UNIVERSITÉ DE NICE  
SOPHIA ANTIPOLIS

---

8. Voir la Préface de Marie-Claire Dumas dans RO, p. 13.



## DALI APRÈS BUÑUEL : LES DEUX VERSIONS DE *BABAOUO*

Alain VIRMAUX

Interrogé en 1952 sur l'apport de Salvador Dali au surréalisme, André Breton se montra implacable, on le sait, envers « Avida Dollars », mais non sans avoir dressé au préalable un bilan extrêmement positif de l'activité de Dali au tout début des années 1930 :

*Cette exploration sans retour nous a valu, pour une part, Un chien andalou et L'Âge d'or, que je continue à tenir pour les deux films surréalistes les plus accomplis, ainsi que des ouvrages lyriques de premier plan : La Femme visible, L'Amour et la Mémoire, Babaouo<sup>1</sup>.*

Cette mention de *Babaouo* – dont la publication remontait à 1932 – est d'autant plus frappante qu'elle est presque unique en son genre. Jamais livre n'a fait moins de bruit que celui-là. Ni les historiens du surréalisme (ou du cinéma), ni les commentateurs de Dali n'en ont fait vraiment cas. Ce qui est tout de même étrange, pour peu qu'on ait en mémoire la personnalité de Dali, son art consommé d'attirer l'attention sur ses faits et gestes, et la place éminente qu'autour de 1932 il avait conquise dans le groupe surréaliste et au-delà. Or la parution de *Babaouo* n'éveilla pratiquement aucun écho ; elle fit un « flop », comme on dirait aujourd'hui, et les raisons d'un tel échec sont mal discernables. Souvenons-nous que le scandale de *L'Âge d'or* est encore tout récent : après l'interdiction du film, fin 1930, un tract surréaliste véhément lui est consacré en janvier 1931. On pouvait imaginer qu'un an plus tard, l'émotion collective suscitée par cette affaire ne serait pas retombée. Dali avait d'ailleurs eu la rouerie de présenter son *Babaouo*, non comme un livre, ni comme un scénario, mais comme un film et – qui plus est – comme « un film surréaliste » (sous-titre du petit volume). En somme, le dernier volet d'une sorte de trilogie surréaliste, dont les deux premiers éléments auraient été *Un chien andalou* et *L'Âge d'or*. Pour Dali, la visée était moins d'exploiter un filon fructueux que de revendiquer après coup un rôle déterminant – et beaucoup trop

---

1. André Breton, *Entretiens « 1932-1952 »*, rééd. coll. Idées/Gallimard 1969, p. 158.

occulté à son goût – dans la naissance et la renommée de deux films déjà mythiques.

Il se sentait d'autant plus porté à un tel geste qu'il était en effet devenu un des personnages clés du mouvement surréaliste. Son discours théorique et son activisme échevelé lui avaient conféré un statut privilégié, un peu semblable à ce que fut brièvement le rôle d'Artaud en 1925. Le Dali de cette période bouillonne d'idées. Il est exactement l'homme dont Breton a besoin à ce moment-là. Car le surréalisme traverse alors une crise aiguë et – pire – se retrouve dans une impasse. Pour en sortir, Breton souhaite l'arrivée d'une relève, l'apparition d'une nouvelle génération iconoclaste, qui dépasse les schémas originels (récits de rêves, automatisme), désormais guettés par les poncifs. Il voit en Dali – qui arrive à Paris fin 1929 – un de ceux qui pourront relancer avec éclat un mouvement quelque peu « encalminé ».

Bien plus tard, après la seconde guerre mondiale, Dali sera si constamment brocardé, dénoncé, piétiné par le groupe – il y aura même, en décembre 1960, un tract collectif dirigé contre lui<sup>2</sup> – qu'on éprouve aujourd'hui des difficultés à imaginer l'engouement extrême dont il fut quelques années l'objet au sein du groupe. En novembre 1929, pour présenter la « première exposition Dali », Breton écrit un texte dithyrambique<sup>3</sup>. La nouvelle recrue est traitée en « nouveau Rimbaud » ; mot emprunté à un commentateur, qui le justifie ainsi dans un essai récent :

*Les termes utilisés par Breton dans sa préface à Dali sortent du vocabulaire habituel de la critique d'art. Dali est moins considéré comme un artiste que comme un nouveau prophète<sup>4</sup>.*

Selon le même essayiste, le Breton de 1930 « est prêt à tout accepter de Dali ». Cette emprise est telle que le groupe tolérera longtemps de lui des embardées idéologiques qui n'auraient été pardonnées à personne d'autre. Grisé par son audience et sa grandissante renommée, Dali choque profondément ses amis en célébrant Hitler avec insistance et, lors d'une séance orageuse, en février 1934, il échappe de peu à

---

2. Tract « We don't EAR it that way » (approximativement : « Nous ne l'entendons pas de cette oreille »), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Losfeld (Terrain Vague) 1982, tome II, pp. 209 et 397.

3. Le texte d'A. Breton « Première exposition Dali » (novembre 1929) se trouve dans *Point du jour*, coll. Idées/Gallimard 1970, p. 67, ainsi que dans les *Œuvres complètes* de Breton, tome II, p. 308, Gallimard/Pléiade 1992.

4. Jean-Louis Gaillemain, *Désirs inassouvis du purisme au surréalisme 1925-1935*, éd. Le Passage, Paris-New York 2002, p. 150 (ouvrage tiré d'une thèse soutenue en 2001).

l'excommunication<sup>5</sup>. Il ne s'amende pas pour autant et se rallie bruyamment à Franco en pleine guerre civile espagnole. Cette fois, la rupture avec les surréalistes était inéluctable : elle intervient en janvier 1939. Un point de chronologie vaut d'être souligné : quelques mois seulement avant cette exclusion définitive, Breton faisait encore un éloge vibrant de Dali en opposant son attitude à celle de Buñuel. Où et quand ? Au Mexique, à la faveur de la célèbre rencontre de 1938 entre Breton et Trotsky. Rencontre qui éclipsa en partie les autres aspects de ce séjour. Chargé d'une mission « culturelle », Breton prononça à Mexico plusieurs conférences et déclarations, dont l'une – 17 mai 1938 – pour présenter le film *Un chien andalou*. Il y déplorait que Buñuel, après *L'Âge d'or*, se soit orienté « dans une autre direction, qui implique sa soumission aux ordres d'un parti », tandis que Dali, « irréductible, par contre, à toute discipline étrangère au surréalisme, ne s'est en rien laissé dévier de la voie dans laquelle il s'était engagé avec Buñuel<sup>6</sup> ».

Le divorce Buñuel-Dali remontait en fait à 1932. Divorce souvent analysé et disséqué. La meilleure exégèse de cette rupture entre les deux anciens amis, on la trouvera dans la présentation et les notes extrêmement fouillées de *L'Âge d'or / Correspondance Luis Buñuel — Charles de Noailles*<sup>7</sup>. Pour faire simple, il serait tentant de conclure que le différend entre les deux hommes était surtout d'ordre idéologique. Voir telle lettre particulièrement violente de Dali à Buñuel – datée par les commentateurs de mars 1932 – où le peintre reproche âprement au cinéaste d'avoir vendu le surréalisme à l'obscurantisme communiste et à « la littérature prolétarienne de merde<sup>8</sup> ». C'est l'époque où Buñuel s'emploie à tirer de *L'Âge d'or* une nouvelle version expurgée et « ouvriériste » : version intitulée *Dans les eaux glacées du calcul égoïste*, que Breton devait vivement lui reprocher et qui n'a d'ailleurs jamais été retrouvée. Peu après, le 6 mai 1932, Buñuel adresse à Breton une lettre courtoise où il déclare

---

5. On trouvera un récit pittoresque, et un peu tendancieux, de l'orageuse séance du 5 février 1934 dans le livre de Georges Hugnet, *Pleins et déliés*, « témoignages et souvenirs 1926-1972 », éd. Guy Authier, pp. 251-264 : « Petite contribution à la vie secrète de Salvador Dali » (texte initialement publié en 1954 dans *Le Figaro littéraire*).

6. A. Breton, « Présentation d'*Un chien andalou* », *Conférences de Mexico* (1938), *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1263-1267, Gallimard/Pléiade, 1992.

7. *L'Âge d'or* : Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles, « Lettres et documents 1929-1976 », textes présentés et annotés par Jean-Michel Bouhours et Nathalie Schoeller, n° hors série/*Archives des Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, éd. Centre Georges Pompidou, 1993, *passim*.

8. Fragment de la lettre de Dali à Buñuel (mars 1932) cité par Roman Gubern et Paul Hammond, « Buñuel, *De L'Union libre au Front rouge* », *Positif*, avril 2001, pp. 63-67, n° 482.

démissionner du groupe surréaliste<sup>9</sup>. En somme, un bilan simple pourrait être dressé pour cette année 1932. Deux camps se sont formés : ceux qui restent aux côtés de Breton, comme Dali, et ceux qui avec Aragon se tournent vers le parti communiste, comme Buñuel.

Mais un tel schéma serait réducteur. Le conflit entre les deux signataires d'*Un chien andalou* ne se résume pas à une fracture politique, si voyante et réelle qu'elle ait été. Par-delà les dissentiments de toute nature, s'installe peu à peu un conflit tout aussi acéré, encore que banal dans l'univers du cinéma : celui de la propriété artistique. Trois lettres amères de Dali – datables de 1934, nous dit-on<sup>10</sup> – expriment clairement sa frustration : il y proteste contre l'absence de son nom sur les affiches et dans les annonces de *L'Âge d'or*, dont il revendique avec éclat la co-paternité. « Car je suis aussi *auteur* », écrit-il à Buñuel, en soulignant le mot et en brandissant la menace d'un procès. Il n'y eut pas de procès, mais la blessure resta profonde.

Les commentateurs les plus avertis, espagnols ou français, sont unanimes à constater l'apparition d'une faille dès 1930. L'extrême complicité qui avait prévalu pour l'écriture d'*Un chien andalou* – fondée sur l'automatisme psychique – n'était plus au rendez-vous l'année suivante, lors de la préparation de *L'Âge d'or*. Était-ce à cause de la présence de Gala, comme l'a laissé entendre Buñuel ? Toujours est-il que ce dernier, après quelques entretiens stériles avec Dali qui mirent seulement en évidence l'étendue de leurs désaccords, se réfugia à Hyères, chez les Noailles, pour écrire seul le scénario<sup>11</sup>. Les ponts n'étaient pourtant pas encore rompus. Dali continua à envoyer par lettres une foule de suggestions à Buñuel, qui en conserva quelques-unes, et le nom de Dali fut maintenu au générique, au titre de co-scénariste. Au vu du film terminé, critiques et historiens soulignèrent que la part de Dali y était beaucoup moins importante que dans *Un chien andalou*, et se limitait à quelques idées seulement. Le peintre n'en continua pas moins à écrire dans ses lettres « mon film » au sujet de *L'Âge d'or*. Par la suite, il développa un discours ambigu où il revendiquait avec force son rôle créateur, tout en contestant vivement les orientations de l'œuvre définitive, et notamment un anticléricalisme appuyé qu'il imputait au seul Buñuel. Cette curieuse schizophré-

---

9. La lettre envoyée par Buñuel à Breton pour annoncer sa démission du groupe surréaliste (6 mai 1932) a été publiée par Paul-Louis Thirard, « Colloque à Pordenone », *Positif*, mai 2000, pp. 64-65, n° 471. Publication et article commentés l'année suivante dans la même revue par Roman Gubern et Paul Hammond (voir note précédente).

10. Cf. note 7.

11. Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, éd. Robert Laffont 1982, p. 139 ; rééd. Ramsay Poche Cinéma.

nie – condamner un film, tout en le déclarant sien – n’est pas pour nous surprendre. On en avait eu un autre et riche exemple, deux ans plus tôt, avec le très vif affrontement – scandale surréaliste à l’appui – qui avait opposé Antonin Artaud à Germaine Dulac autour du film *La Coquille et le Clergyman*. Nous avons déjà eu l’occasion de montrer<sup>12</sup> que les divergences apparentes entre le scénariste et la réalisatrice masquaient en fait le vieil antagonisme sur la propriété artistique d’un film. Antagonisme qui avait encore quelques beaux jours devant lui.

Dali, donc, ulcéré de voir aller à Buñuel l’essentiel de la renommée de *L’Âge d’or*, refusa d’en rester là. À défaut de faire un procès à son vieux complice, il écrivit et publia *Babaouo*, qui parut aux éditions des Cahiers Libres en juillet 1932. Des exemplaires furent envoyés à ses proches. À Breton, évidemment ; à Raymond Roussel (nous allons y revenir), mais aussi à Buñuel. Lequel fit écho à cet envoi dans une lettre du 18 août 1932 à Charles de Noailles : « Dali et Gala (...) m’ont envoyé Babahouo (sic) dont certains passages me semblent amusantes (sic). La partie théorique est plutôt bizarre<sup>13</sup> ». En mentionnant « la partie théorique », Buñuel vise sans doute un préambule intitulé « Abrégé d’une histoire critique du cinéma ». Texte assez court (une dizaine de pages) où Dali réhabilite certains films alors méprisés, les mélodrames italiens et les burlesques du premier âge. Attitude pionnière et qui illustre sa conception « antiartistique » du cinéma, telle qu’elle avait été formulée en 1927 par le jeune Dali dans la *Gaceta literaria*<sup>14</sup>.

Curieusement, ce préambule critique semble avoir davantage retenu l’attention que le scénario qui lui faisait suite. Jean-Michel Bouhours en a souligné l’intérêt en y voyant la préfiguration d’une « théorie développée plus tard, notamment par Isidore Isou<sup>15</sup> ». Auparavant, Petr Kral avait écrit que cet « Abrégé » constitue « une contribution majeure au problème du cinéma du point de vue surréaliste », tout en se bornant à dire du scénario que c’était « un chef-d’œuvre de mystification poétique<sup>16</sup> ».

---

12. A. et O. Virmaux, *Artaud/Dulac : La Coquille et le Clergyman*, « Essai d’élucidation d’une querelle mythique », éd. Paris Expérimental, 1999.

13. Cf. note 7.

14. Les écrits de jeunesse de Dali sur le cinéma (parus entre 1927 et 1929 dans la *Gaceta Literaria* et dans *L’Amic de les arts*) ont été recueillis dans : S. Dali, *Où 1* (« *La révolution paranoïa-que-critique* »), éd. Denoël/Gonthier, 1971, rééd. Denoël poche. Deux de ces écrits ont été par ailleurs reproduits dans le catalogue de l’exposition Dali organisée en 1979 par le MNAM (Centre Pompidou).

15. Cf. note 7.

16. Petr Kral, art. « Babaouo » du *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, éd. P.U.F., 1982, p. 44.

Plus tôt encore, Jacques B. Brunius déclarait en 1958, pour une revue anglaise, avoir tout oublié de *Babaouo* et ne l'avoir jamais jugé important, mais s'être souvent référé en vingt-cinq ans à la « préface » du scénario et à son contenu théorique<sup>17</sup>. Frappante convergence des réactions. Tout se passe comme si *Babaouo* n'apportait rien de vraiment neuf, et comme si l'intérêt de sa publication reposait seulement, pour les commentateurs, sur un bref préambule qui, lui, surprenait et laissait une trace dans les esprits.

Le scénario aurait dû pourtant séduire. Plusieurs obsessions daliniennes s'y retrouvaient. Ainsi « les montres molles » ou « les œufs sur le plat (sans le plat) ». Le peintre réintroduisait aussi dans *Babaouo* divers thèmes repris de ses toiles de 1932. J. M. Bouhours a repéré « dans la scène du théâtre, des éléments de la *Naissance des désirs liquides* » et, dans la ronde des cyclistes portant une pierre ou un pain sur la tête, « une adaptation cinématographique des *Plaisirs illuminés* de 1929<sup>18</sup> ». La publication de *Babaouo* donne la mesure de l'amertume éprouvée par son auteur, et de sa volonté de reprendre l'ascendant dans un domaine, le cinéma, d'où il s'estimait injustement évincé. À maintes reprises, il tenta de faire réaliser son scénario de 1932, et ceux qu'il écrivit ensuite reprirent la même thématique. Dans *Girafes on a horseback salad* (1937), qu'il prépara pour les frères Marx, il reprenait entre autres les thèmes des girafes en feu (*L'Âge d'or*) et de la joueuse de harpe (*Babaouo*). Il n'eut pas plus de succès avec un projet pour Walt Disney, *Destino*<sup>19</sup>. Sa seule incursion concrète dans le cinéma reste sa contribution à un Hitchcock (*Spellbound/La Maison du Dr Edwardes*, 1945), pour les décors d'une séance onirique qui ne suscitèrent pas l'enthousiasme<sup>20</sup>.

---

17. Jacques B. Brunius, « Ideas for films », *Film*, n° 18, nov.-déc. 1958.

18. Jean-Michel Bouhours, présentation de « Babaouo », *Anthologie du cinéma invisible* de Christian Janicot, éd. J. M. Place/Arte, 1995, p. 178.

19. Même phénomène pour *Destino* que pour *Babaouo*. Le projet conçu par Dalí en 1946, et laissé en déshérence par un Walt Disney dérouté, a finalement donné naissance à un film au bout de plus d'un demi-siècle. À l'initiative de Roy Disney (neveu de Walt), un court-métrage réalisé par Dominique Monfery a réanimé les dessins et concepts créés par Dalí : *Destino* a été projeté en ouverture au Festival du film d'animation, à Annecy, les 2 et 3 juin 2003.

20. Mentionnons une dernière rencontre manquée de Dalí avec les gens de cinéma. À l'occasion du film *Bel-Ami* (*The Private Affairs of Bel-Ami*, 1947), librement adapté de Maupassant. Albert Lewin, réalisateur estimable (*Dorian Gray*, 1945, *Pandora*, 1951), avait fait appel à Darius Milhaud pour la musique, et choisi de montrer – seule image en couleurs d'un film en noir et blanc – une toile dont le thème était « La Tentation de Saint Antoine » et pour laquelle il avait mis en compétition plusieurs peintres, Ernst et Dalí, entre autres. C'est l'œuvre de Max Ernst qui fut retenue. Infortune chronique de Dalí avec l'écran.

Dali ne se découragea pas pour autant. En 1978, près d'un demi-siècle plus tard, il fit rééditer à Barcelone son *Babaouo* de 1932, dans une édition bilingue franco-espagnole<sup>21</sup>. Édition modeste, au format de poche, mais agrémentée de sept bois gravés de Dali, ainsi que d'un collage gouache en couverture. Celle-ci portait en outre, de la main même de l'auteur, la mention qui figurait déjà en sous-titre dans l'édition originale, mais adornée cette fois d'un point d'exclamation : « C'est un film surréaliste ! ». Là n'est pas la seule adjonction, et le reste du petit volume mérite l'attention.

Premier élément nouveau : un ou une « prière d'insérer », sous double signature, « Babaouo et Salvador Dali ». L'identification est intéressante, comme si Babaouo était « l'image molle » de Dali<sup>22</sup>. Le texte en est court (une page) et exprime un mépris hautain et ironique pour « la jalousie des faux amis », avec citations à l'appui de Marc Aurèle et de Sacha Guitry.

Deuxième élément nouveau : un « Prologue » également très bref, et signé du seul Dali. On y apprend que Gala – déjà mentionnée dans la prière d'insérer comme étant la seule personne dont l'opinion importe – a retrouvé une carte de Raymond Roussel, expédiée en 1932 pour remercier de l'envoi de *Babaouo*. Or, ajoute Dali, « je viens de produire un film, *Impressions de la Haute Mongolie*, en hommage à Raymond Roussel », et ce film a été primé à un festival londonien de télévision. L'annonce de cette récompense (un « Masque d'or ») entraîne un basculement dans une envolée prophétique :

*Le temps est venu où le film Babaouo (...) obtiendra les plus grandes queues de public pour le voir. Je promets sa première mondiale au Théâtre Musée de Figueras.*

Troisième élément nouveau : la carte de Raymond Roussel, effectivement reproduite en fac-similé intégral et minutieux, enveloppe comprise. Elle est insérée entre les pages de cette réédition barcelonaise, comme une sorte de relique ou de « bonus ». C'est une modeste carte de visite, datée du 4 novembre 1932 et ne contenant évidemment que quelques lignes. Brièveté qui permet de les reproduire :

*Mille fois merci, mon cher confrère, pour votre aimable envoi et pour votre précieuse dédicace, qui semble me prouver que vous connaissez déjà mes Nouvelles Impressions d'Afrique, ce dont je suis très fier. C'est avec beaucoup de curiosité et beaucoup de sympathie confraternelle que je vais lire Babaouo. Vo-*

---

21. Salvador Dali, *Babaouo* (« C'est un film surréaliste ! »), DASA Ediciones, Editorial Labor, Barcelona, 1978, colección Maldoror.

22. Expression empruntée au cinéaste Manuel Cusso-Ferrer, réalisateur de *Babaouo*.

tre bien reconnaissant Raymond Roussel.

Aucun mystère ici. On est en présence d'un simple exercice de courtoisie mondaine, sous la forme d'un banal accusé de réception. Sans aucun éloge du livre reçu, que le destinataire reconnaît n'avoir pas encore lu. En revanche, il se flatte de ce que Dali semble faire écho à son plus récent ouvrage, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, paru lui aussi en 1932. De son côté, dans son « Prologue » de 1978, Dali ne craint pas d'affirmer que Roussel aura aimé son *Babaouo* à coup sûr (« inévitablement »), et que cette certitude lui procure la plus grande joie (« la mayor alegría »). On pourrait ne voir, dans ce mince échange, que la stérile rencontre de deux « ego » démesurés, qui se congratulent en aveugles, chacun n'étant attentif qu'à son œuvre propre et ignorant royalement celle du « confrère ».

Une telle vision ne serait pas absolument fautive, mais ne prendrait pas en compte toutes les données. Dali éprouvait pour Roussel – qui lui paraissait être de sa race – une admiration qui n'était pas que de façade. On en trouvera la preuve, non pas seulement dans le film cité, *Impressions de la Haute Mongolie*<sup>23</sup>, mais dans un trait encore plus révélateur. L'« Abrégé d'une histoire critique du cinéma », qui précède le scénario *Babaouo*, contenait dès 1932 une référence admirative à Roussel : faisant l'éloge du film des frères Marx, *Animal Crackers* (1930), Dali écrivait qu'une telle œuvre atteignait « à la véritable et palpable consternation lyrique qu'en moi quelques passages de Raymond Roussel provoquent efficacement ». Rappelons que Roussel – qui disparut assez mystérieusement en 1933 – fut salué avec constance par le groupe surréaliste, dès le premier manifeste de Breton. Reste qu'en brandissant a posteriori cette unique caution, purement formelle et guère probante, Dali donne idée de la déception causée jadis par le quasi total silence qui avait accueilli son *Babaouo*<sup>24</sup>.

En regard des ajouts, une modification est à signaler dans la réédition barcelonaise. À l'origine, le scénario s'achevait sur la mort de *Babaouo*, mais ce n'était pas le terme du volume. Suivaient encore quelques pages, intitulées « GUILLAUME TELL, ballet portugais ». Titre accompagné de

---

23. Selon M. Cusso-Ferrer (cf. note 20), le film *Impressions de la Haute Mongolie*, inspiré et produit par Dali, aurait été réalisé en 1975 par José M. Baquer.

24. On s'est demandé d'où avait pu être tiré le nom de « *Babaouo* ». Évoquons une piste possible. Gaston Leroux (l'auteur du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra*, disparu en 1927) avait intitulé *Balao* un de ses innombrables romans. Il fut porté à l'écran en 1912 par Victorin Jasset, et ce pouvait être une des illustrations possibles de ce cinéma « antiartistique » qu'avait prôné le jeune Dali (cf. note 14) et qu'il défendra encore dans son « Abrégé d'une histoire critique du cinéma », en manière de préface à *Babaouo*.

cette mention : « Extrait du film précédent ». Or, dans l'édition bilingue de 1978, ces quelques pages finales se trouvent bien reproduites, mais le titre introducteur – « Guillaume Tell » etc. – a disparu. Ce qui peut sembler n'avoir aucune espèce d'importance. On ne trouvait, en effet, dans ce « ballet portugais », aucune allusion à Guillaume Tell<sup>25</sup>, pas plus qu'on ne voit de chien andalou dans le film qui porte ce titre. Ces pages complémentaires étaient bien considérées par Dalí comme partie intégrante de son scénario. Même s'il n'y ressuscite pas *Babaouo*, il y reprend les mêmes thèmes visuels (cyclistes avec pain sur la tête...) et les mêmes leitmotivs musicaux. La mention de Guillaume Tell a donc été évacuée par lui sans difficulté.

Ce n'est pas encore tout. L'édition barcelonaise proposait – in fine – une ultime pièce nouvelle : deux pages de notes, non traduites en français. Au total, six notes, dont cinq concernent les films cités liminairement dans l'« Abrégé d'une histoire critique du cinéma » (*Les Mystères de New York*, *Animal Crackers* etc.). Ces notes ne sont pas de la main de Dalí. Elles sont attribuées par l'éditeur à un certain Esteban Rimbau Sauri, qui serait également responsable des traductions (pour la prière d'insérer et le prologue). L'apparition de ces « NOTAS » peut surprendre. Pourquoi a-t-il paru soudain nécessaire de proposer au lecteur les génériques détaillés de la poignée de films cités dans l'« Abrégé » ? On nous explique que c'est pour éclairer le texte, pour compléter l'information. En fait, la visée réelle de cette adjonction inattendue sautera vite aux yeux des lecteurs un peu attentifs.

Ils découvriront que les deux dernières notes portent sur (nous y voilà !) *Un chien andalou* et *L'Âge d'or*. Tout porte à croire que la rédaction de ces notes – présentées comme purement factuelles – vise à établir le point suivant : Buñuel, ici donné comme le seul « directeur » d'*Un chien andalou*, doit partager cette responsabilité pour *L'Âge d'or* dont les « directores » seraient : « Luis Buñuel y Salvador Dalí ». Indication qui n'a évidemment pu être donnée sous cette forme qu'avec au moins le consentement de ce dernier. Ainsi récrit-on l'histoire. Menu truquage, à l'extrême fin du volume<sup>26</sup>, qui rappelle la permanence de la blessure. Malgré sa réussite matérielle, sa richesse « colossale », sa gloire quasi plané-

---

25. « Guillaume Tell » est le titre d'un tableau célèbre de Dalí (1930), acquis par Breton et qui figure aujourd'hui au MNAM (Centre Pompidou), tout près du fameux mur-atelier de Breton. C'est un thème sur lequel Dalí est souvent revenu, notamment avec l'« Étude pour l'Énigme de Guillaume Tell » (1933).

26. N'insistons pas sur le fait que ce *Babaouo* de 1978 a été édité avec peu de rigueur et de nombreuses coquilles, surtout dans les « Notes » finales : « Maureuil » pour Mareuil, « Modet » pour Modot, « Labarquesque » (*sic*) pour Laberdesque, etc.

taire, Dali ne s'est jamais consolé de s'être senti dépouillé de la copaternité de *L'Âge d'or* et de n'être pas parvenu à redresser la barre avec son *Babaouo*, perçu comme un insupportable fiasco.

Après sa mort, le scénario a été porté finalement à l'écran en 1998 par Manuel Cusso-Ferrer. Si le film n'a pas attiré des foules immenses – comme Dali l'avait vaticiné – il a été présenté déjà un peu partout à travers le monde. Notamment à Paris en 2002, dans le cadre de la grande exposition du Centre Pompidou sur « la Révolution surréaliste ». Auteur de plusieurs courts-métrages de recherche, en particulier sur Gaudí (1984), le cinéaste a tenté de rester fidèle à l'esprit de Dali, sans s'imposer de suivre le texte à la lettre. Il nous donne à voir les images délirantes du peintre comme les fameux « œufs sur le plat (sans le plat) », ou bien la lente ronde, autour d'un piano à queue, des cyclistes coiffés d'un pain. Mais là où Dali les imaginait porteurs de « la célèbre petite pèlerine blanche » – « célèbre » parce que rappelant celle que portait le cycliste d'*Un chien andalou* – Manuel Cusso-Ferrer les montre appareillés d'une longue traîne blanche. On l'approuve d'avoir préféré une image plus directement suggestive à une simple référence pour cinéphiles. Il a en outre pris le parti d'exploiter les toutes dernières pages du scénario, celles qui portaient initialement le titre « Guillaume Tell », avec (entre autres) la joueuse de harpe qui se déchaîne rageusement contre son instrument. En puisant parfois dans d'autres œuvres de Dali, le cinéaste a réussi à créer un film insolite et à imposer un pari qui n'était pas gagné d'avance.

Ce film estimable contribuera-t-il à redresser l'image très décriée du « divin » Dali ? Car si sa notoriété mondaine demeure considérable, il n'en va pas de même du jugement porté sur lui par une bonne part du milieu intellectuel et artistique. Longtemps, il sera la cible d'un tir nourri d'anathèmes, émanant surtout des surréalistes et de leurs proches. Peu à peu, cependant, cette campagne acharnée perdit de sa virulence. Dès avant la mort du peintre, quelques voix s'élevèrent, jusqu'au sein du surréalisme, pour proposer une réévaluation du personnage et de son œuvre. Petr Kral, principalement, invitait à lui rendre justice et à lui assurer une place dans le siècle, par-delà les outrances et les scories<sup>27</sup>. Et nous avons vu que Breton lui-même, sans rien rabattre de sa sévérité envers l'homme de Figueras, n'avait pas craint – en 1952 – de reconnaître avec franchise l'influence inouïe qu'il avait dans les années trente exercée sur le groupe<sup>28</sup>. En dépit de quoi, Dali ne cessa de passer pour un pitre définitif et assez

---

27. Cf. note 16.

28. Cf. note 1.

méprisable, aux yeux notamment des admirateurs de Buñuel. Leurs arguments n'étant pas tout à fait négligeables, choisissons de clore cette enquête en la focalisant sur la mise en pièces d'une amitié qui avait été aussi fervente que féconde.

De cette mise en pièces, Dali fut le principal artisan, et il y montra une âpreté assez peu défendable. On sait déjà qu'il dénonça sans ménagements « l'anticléricalisme primaire » de son ex-partenaire, qui aurait ainsi dénaturé *L'Âge d'or*, et que cette révélation – dans *La Vie secrète de Salvador Dali*, publiée aux États-Unis en 1942 – valut à Buñuel de perdre son travail au « Museum of Modern Art » de New York. Mais Dali ne s'en tint pas là. Plus tard, il déclara, avec une malveillance obstinée, que Buñuel lui avait rendu, avec ses films d'après *L'Âge d'or*, « l'inestimable service de révéler au public à qui revenait le côté génial et à qui le côté primaire » d'*Un chien andalou* et de *L'Âge d'or*<sup>29</sup>. Ce propos venimeux portait en lui-même sa propre condamnation.

Le plus singulier, dans cette histoire d'amitié fracassée, est qu'elle comporte un épilogue peu connu. En préparant son adaptation de *Babaouo*, le cinéaste Manuel Cusso-Ferrer retrouva trace – dans un legs Buñuel acquis, dit-il, par le Centre d'Art de la reine Sofia (Madrid) – de curieux et tardifs échanges de télégrammes entre les deux anciens compagnons, et il les a reproduits<sup>30</sup>. Forcément brefs, ils restent très caractéristiques, malgré l'âge, de la personnalité de chacun :

*Cher Buñuel,*

*Chaque dix ans, je t'envoie une lettre dans laquelle tu n'es pas d'accord, mais j'insiste, cette nuit, j'ai conçu un film que nous pouvons réaliser en dix jours, pas à propos du démon philosophique mais de notre cher diabolin. Si tu en as envie, passe me voir au Château de Pubol.*

*Amicalement. Dali.*

Réponse de l'intéressé :

*J'ai reçu tes deux câbles. Fantastique idée sur film, mais je me suis retiré du cinéma il y a cinq ans et je ne sors pratiquement plus de chez moi. Dommage.*

*Amicalement. Buñuel.*

Les dates seraient illisibles, nous dit-on. Mais le moment est repérable. Buñuel précisant s'être retiré du cinéma depuis cinq ans, et son dernier film datant de 1977 (*Cet obscur objet du désir*), l'échange doit se situer au début des années quatre-vingt, peut-être en 1982, soit un an avant la dis-

---

29. Cf. note 18.

30. Manuel Cusso-Ferrer, « Journal de tournage de *Babaouo* », *Zeuxis* « Films sur l'art », n° 8, automne 2002, pp. 27-28.

parution de Buñuel (1983), qui précédera de six ans celle de Dali (1989).  
Leur tout dernier dialogue se passe, croyons-nous, de commentaire.

## LA RÉCEPTION DE BUSTER KEATON DANS LE SURREALISME ESPAGNOL

Uta FELTEN

*La equivalencia surrealista, en cinema, se encuentra únicamente en esos films. Mucho más surrealista que los de Man Ray. (Luis Buñuel)*

*Si le cinéma américain a saisi une fois ce statut de l'image-rêve, ce fut dans les conditions du burlesque de Buster Keaton, en vertu de son affinité naturelle avec le surréalisme. (Gilles Deleuze)*

« Al teatro iba poco. El cine era lo que me pasionaba » – avoue Rafael Alberti dans ses *Memorias*<sup>1</sup>. Le poète Alberti n'est qu'un exemple de la cinéphilie de la *generación del 27*. Ce sont surtout les possibilités du mouvement et l'illusion des images qui créent la fascination pour ce nouveau média qu'est le cinéma. Francisco Ayala décrit en 1929 dans *Indagación al cinema* sa fascination pour l'art de l'illusion que révèle le cinéma. Le cinéma lui apparaît comme une machinerie magique et divine qui peut transformer n'importe quoi en n'importe quoi : « El cine consigue este divino escamoteo, que es la imagen con limpieza única. Convierte – sin esfuerzo – una copa en un rosa de cristal. La rosa en una mano ; la mano, en un pájaro [...] »<sup>2</sup>.

Ramón Gómez de la Serna peut être considéré comme l'un des fondateurs du discours cinématographique en littérature. Son roman *Cinelandia*<sup>3</sup> de 1923, *satire critique* du cinéma hollywoodien, présente

---

1. Rafael Alberti, *La Arboleda perdida*, Buenos Aires 1959, p. 285.

2. Francisco Ayala, *Indagación al cinema*, Madrid 1929, pp. 35-36.

3. Cf. Cyril Brian Morris, *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, Oxford 1980, p. 19 : « In his novel *Cinelandia* (1923) Ramón Gómez de la Serna put the full weight of his wit and investiveness into his sardonic assault on Hollywood. Using the satirist's

toute une série de structures caractéristiques du style cinématographique, comme par exemple la fragmentation, le changement de perspective et des flash-back. Valle-Inclán, qui s'est exprimé avec beaucoup d'enthousiasme au sujet du nouveau média, expérimente déjà dans son théâtre ces techniques cinématographiques, alors que la possibilité d'un renouveau esthétique du propre discours par le média film n'est pas prise en considération par la *generación del 98*, ou encore – comme dans le cas de Miguel Unamuno – est radicalement refusée : « La literatura nada tiene que hacer con el cinematógrafo [...] »<sup>4</sup>. Tout autre est la réaction de la *generación del 27* et de Luis Buñuel envers le nouveau média qu'est le cinéma. Ils se sentent comme en témoigne le célèbre slogan de Rafael Alberti – « Yo nací – respetadme ! con el cine<sup>5</sup> » – nés avec le cinéma, ils s'identifient à lui : « Todos los jóvenes sentimos el cinema. Es nuestro. El es un poco nuestro<sup>6</sup> ». De nombreux propos d'artistes, de théoriciens et de critiques sont significatifs de cette cinéphilie généralisée, de l'accueil enthousiaste du nouveau média cinéma dans le cadre de la *generación del 27*. Un rôle déterminant dans la transmission du nouveau média et de sa discussion esthétique est joué par *La Gaceta Literaria*, journal édité par Giménez Caballero publié depuis 1927 et s'intéressant à l'esthétique filmique et « intermédiaire », ainsi que par les activités du *Cineclub español* fondé par le directeur de la publication ; et en partie aussi grâce aux programmes culturels de la *Residencia de estudiantes*, où Federico García Lorca, Luis Buñuel et Salvador Dalí se rencontrèrent<sup>7</sup>. Dans les années 20 et 30, *La Residencia de Estudiantes* qui fut créée en 1910 par la *Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* appartenait à l'un des centres culturels et scientifiques de pointe en Espagne. En tant que centre culturel, la *Residencia* proposa un forum de dialogues à des scientifiques contemporains, aux philosophes, aux peintres, aux architectes, aux intellectuels, aux écrivains et aux

---

classic tools of hyperbole, caricature and grotesque deformation, he created a world as false, as absurd as the one he parodied ».

4. Unamuno, « La literatura y el cine », dans : *Obras completas*, vol. XI, Madrid 1958, p. 535.

5. Rafael Alberti, *Poesía (1924-1944)*, Buenos Aires 1946, p. 121.

6. Ernesto Giménez. Caballero, « Unas palabras de justificación », dans : *La Gaceta Literaria*, p. 43, premier octobre de 1928.

7. Au sujet de l'époque de la *Residencia* voir les chapitres « La Residencia de Estudiantes : Vidas convergentes » dans : Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí : El enigma sin fin*, Barcelona 1988. Concernant le rôle de la *Gaceta Literaria* et le *Cineclub español* voir les recherches de Mechthild Albert : « Luis Buñuel und die Gaceta Literaria », dans : Volker Roloff/Ursula Link-Heer (éd.), *Luis Buñuel. Film-Literatur-Intermedialität*, Darmstadt 1994, pp. 13-33.

compositeurs. Einstein, Bergson, Max Jacob, Gropius, Valéry et Strawinsky furent les plus célèbres des invités qui y venaient à l'époque pour donner des conférences et des séminaires. C'est en tant que « plateforme de l'avant-garde espagnole » et en tant que « produit esthétique intermédial » par excellence que *La Gaceta Literaria* est représentative la réception enthousiaste du nouveau média : « À côté d'autres objectifs relatifs à la politique culturelle, *La Gaceta Literaria* s'est surtout montrée pionnière en ce qui concerne le nouveau média qu'est le film<sup>8</sup> ». Le rôle clé du journal en ce qui concerne son orientation « intermédiaire » est attribué à Luis Buñuel. Grâce à Giménez, il sera chargé du travail rédactionnel et dirigera à partir de 1927 la page cinéma du journal. Juan Pisqueras à l'exemple de Giménez Caballero fonde en 1932 la revue de cinéma *Nuestro Cinema*, revue plutôt engagée sociopolitiquement. *La Gaceta Literaria* est par contre plus intéressante comme objet d'étude pour reconstruire les activités du *Cineclub español* et dans sa fonction d'établir un dialogue « intermédial » entre les nouveaux et les anciens médias :

*La Gaceta Literaria was not, of course, the only magazine attentive to the cinema, but what distinguished it [...] was its role as the organ of the Cineclub español, which was founded in 1928 by the magazine's director Ernesto Giménez Caballero<sup>9</sup>.*

Significative quant à ces efforts pour une orientation « intermédiaire » – c'est-à-dire un dialogue créatif entre les anciens médias (la musique, la peinture et la littérature) et le nouveau média qu'est le film – est la rédaction d'un hors-série, *El séptimo arte cinema 1928* de la *Gaceta Literaria*, avec la collaboration rédactionnelle de Buñuel qui paraît le 12 octobre à l'occasion du *Primer Congreso Nacional de Cinematografía*<sup>10</sup>. Guillermo de Torre y proclame dans son article « Cinema y novísima literatura » l'interaction fructueuse entre le média film et le média littérature en insistant sur la possibilité d'un renouveau esthétique de la poésie par le film. Il désigne le rapport du film et de la littérature comme un « corriente osmósica de influencias y sugestiones » et voit dans le film un « generador » de la « poesía novísima<sup>11</sup> ». En dehors de la *Gaceta literaria* qui encourage le dialogue créateur entre les médias, on peut

---

8. *Ibid.*, p. 16.

9. Cf. Morris, p. 11.

10. Concernant ces données cf. Albert, p. 19.

11. *Ibid.*

considérer les manifestations du *Cineclub español*, fondé en octobre 1928 par Giménez Caballero, comme un autre exemple notable de la pratique intermédiaire des surréalistes espagnols. Le *Cineclub español* devient à l'époque un véritable forum de dialogue critique et ludique avec le nouveau média. Il propose aux surréalistes espagnols Federico García Lorca, Luis Buñuel et Salvador Dalí, la possibilité d'adopter le canon filmique des années trente – *Entr'acte* de René Clair, *L'Étoile de mer* de Man Ray ainsi que les films muets burlesques de Buster Keaton et Charlie Chaplin. En tant que forum d'un dialogue intermédiaire entre le film, le théâtre, la poésie et la peinture, le *Cineclub español* est représentatif des différentes formes dialogiques entre les médias traditionnels et le nouveau média cinéma. Alors que le directeur de la publication de la revue *Nuestro Cine* Juan Pisqueras exige une discussion critique et théorique sévère concernant le média film :

*[...] es necesario darse cuenta que al cineclub — no debe — acudirse con la única y exclusiva disposición de divertirse, de entretenerse solamente. Las finalidades que el Cineclub persigue son muy otras. Es el deseo de una valoración actual y de una revisión de lo que le anima<sup>12</sup>.*

Les artistes Lorca, Buñuel, Dalí et Albertí cherchent à utiliser les représentations des films du *Cineclub* comme un instrument ludique pour leur propre production esthétique et les transforment en un véritable « happening intermédiaire », un dialogue ludique et créatif entre leurs propres médias que sont le théâtre, la littérature, la peinture et la poésie et le nouveau média film. L'événement intermédiaire par excellence, c'est la fameuse sixième section du *Cineclub* dédiée aux comiques du cinéma muet américain tels que Buster Keaton, Chaplin et Harry Langdon. À l'occasion de cet hommage au film muet burlesque, Rafael Albertí récite les poèmes cinématographiques, *Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca* et *Harry Langdon hace el amor a una niña*, issus de son volume de poésies burlesques *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*<sup>13</sup>. Dalí crée un collage surréaliste et burlesque dont le titre est *El casamiento de Buster Keaton*<sup>14</sup>. La même année García Lorca écrit sa farce cinématographique

---

12. Juan Pisqueras, « Boletín del cineclub », dans : *La Gaceta literaria* 72, 15 décembre 1929.

13. Rafael Albertí, *Sobre los ángeles y yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid 1981.

14. Cf. Ana Beristain (éd.), *Dalí joven* (Exposition au musée Reina Sofía de Madrid, 18.10.94- 16.01.95), Madrid 1994.

*El paseo de Buster Keaton* qui paraîtra trois ans plus tard dans la revue *Gallo*. Luis Buñuel qui travaille comme critique de films à la *Gaceta Literaria* et propose une introduction dédiée au film muet burlesque américain de la sixième section du *Cineclub* : « Lo cómico en el cinema<sup>15</sup> ». C'est surtout la réception du film muet comique américain (Keaton, Chaplin et Langdon) qui dans le cadre de la *generación del 27* initie Buñuel et Lorca à un dialogue productif entre les médias filmiques et poétiques. Buñuel lui-même considère les films comiques américains de Buster Keaton, Harry Langdon et Charlie Chaplin comme les plus beaux poèmes que le cinéma ait engendrés :

*A mi juicio, el mejor y más interesante programa del Cineclub es éste. [...] Ese sería el programa de cine más representativo del cine mismo y más puro que todas las tentativas de vanguardia que se han hecho. [...] Los mejores poemas que ha hecho el cine. [...] Creo que esa sesión va a ser algo definitivo, y cosa absurda no se ha hecho aún en ningún Cineclub ni cine ordinario del mundo. La gente es tan idiota, y tiene tantos prejuicios, que creen que Fausta y Potenkim, etc. son superiores a esas bufonías, que no son tales, y que yo les llamaría la nueva poesía. La equivalencia surrealista, en cinema, se encuentra únicamente en esos films. Mucho más surrealistas que los de Man Ray<sup>16</sup>.*

C'est lors de cet événement intermédial et multimédial qu'est la sixième section du *Cineclub* que Lorca et Buñuel voient pour la première fois les célèbres films muets des comiques américains. Les films de Buster Keaton ont droit à un statut privilégié. Buster Keaton deviendra une figure culte pour les surréalistes. Cette « Keatonphilie » va de pair avec une « Chaplinphobie », qui ressort clairement lors d'une interview de Salvador Dalí en 1929 avec Buñuel dans *L'Amic de les Arts*. À la question lequel des deux comiques préférez-vous – Chaplin ou Buster Keaton – Buñuel répond :

*Carlot (Chaplin) ya no hace reír más que los intelectuales. Los niños se aburren con él. Pero en recuerdo de los tiempos en que pretendía ser más que un payaso, tengamos para él un piadoso merde. Y no volvamos ya nunca a verle<sup>17</sup>.*

---

15. Luis Buñuel, « Lo cómico en el cine », dans : *La Gaceta Literaria* 56, 15 avril 1929.

16. *Ibid.*

17. Luis Buñuel dans *L'Amic de les Arts*, 31 mars 1929.

L'accueil chaleureux de Keaton et le rejet de Chaplin sont considérés dans le cercle des surréalistes et de la *generación del 27* comme allant de soi. Alors que la figure de Chaplin signifie dans la réception habituelle le comique naturel, l'identification avec le spectateur et, bien-sûr, le divertissement, Buster Keaton représente à l'inverse l'étrangeté radicale, un caractère artificiel, une non-identification avec le spectateur ; il incarne ainsi l'esprit subversif. Les commentaires qu'on peut lire dans la *Gaceta literaria* permettent également de saisir l'approche dichotomique qui est faite des deux comiques. Pour André Beucler, Keaton et Chaplin sont les représentants de deux genres filmiques différents :

*El mundo es, hoy en día, un gran film cómico. Pero hay dos grandes géneros, uno del cual es ocupado por Charlot (Charlie Chaplin), este es el género de lo cómico natural, que se entiende sin esfuerzo. [...] Y después hay otro género que es el que proviene del desenvolvimiento de un tema absurdo [...] como en Buster Keaton. [...] Keaton se mueve en lo absurdo; es el hombre frío que no es gracioso en el primer momento. [...] Buster Keaton es una idea, el leitmotiv del escenario, en el cual él se emplea; es un personaje que no debe existir más que entre el comienzo y la terminación de un film. [...] Es un truco dotado de movimiento. [...] Charles Chaplin tiene el sentido del natural [...] Buster Keaton se hace y deshace con el film<sup>18</sup>.*

Dans la nouvelle recherche filmique, on souligne souvent cette subversion inhérente aux films de Keaton et le comique naturel de Chaplin. Dans ce contexte, Karl Prümm remarque :

*Le jeu de Buster Keaton est une énigme insoluble. [...] Il est fondamentalement trop radical pour simplement divertir. Il stimule la pensée, déclenche des sentiments contradictoires qui ne peuvent s'harmoniser. [...] Keaton représente toujours l'autre, une étrangeté élémentaire que les films ne peuvent résoudre. [...] Un jeu, qui enfonce efficacement toutes les règles, doit perturber profondément. Même si nous regardons fascinés les films de Buster Keaton, nous ne pouvons échapper à une inquiétude. [...] Il se détourne [...] du quotidien<sup>19</sup>.*

C'est justement cette subversion, cette radicalisation et cette singularité des films de Buster Keaton qui fascinent les surréalistes et dans laquelle ils reconnaissent un système de référence qu'est celui de

---

18. André Beucler, « Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd », dans *La Gaceta Literaria* 43, número especial El séptimo arte, premier octobre 1928.

19. Karl Prümm, « Der schöne Monade », dans : Helga Balach/Wolfgang Jacobsen (éd), *Buster Keaton*, Berlin 1995.

leur propre esthétique. Ce qui suit va montrer quels procédés et quelles structures Lorca et Buñuel reprennent aux anciens films burlesques et aux films de Buster Keaton. Le recours des surréalistes aux anciens films burlesques européens et aux films de Buster Keaton se limite aux trois procédés principaux suivants :

1. Le recours au mouvement
2. Le recours aux numéros classiques venant du comique des vieux films burlesques.
3. Le recours à la méthode de la série causale insolite.

La représentation du mouvement et de la vitesse relève d'un emprunt élémentaire aux anciens films burlesques. On se plaît à faire appel à d'anciens numéros de variétés et de cirque, comme par exemple des acrobaties à vélo, attraper des mouches, numéros qui eux-mêmes relèvent principalement de la tradition des *Lazzi*, de la bouffonnerie propre à la *Commedia dell'arte* :

*Le cinéma aime des corps accélérés. Tant dans le film grotesque que dans le film d'action. La vitesse jumelée à l'acrobatie est une tradition ancienne du cirque qui entre dans la phase passagère vers le film. Dans les anciens films burlesques, on peut observer comment les gens s'approprient en objet balistique. Exemple classique : patins à roulettes et patins à glace<sup>20</sup>.*

De même pour les surréalistes espagnols, c'est le jeu burlesque avec les possibilités de mouvement ainsi que le montage de séquences hétérogènes qui constituent la fascination du film muet. Dans la farce cinématographique de Federico Garcia Lorca *El paseo de Buster Keaton*, c'est justement le mouvement qui présente le « movens » de l'action :

*En El paseo de Buster Keaton lo que interesa al dramaturgo no es una trama sino el movimiento, los gestos y la manipulación de las formas en el espacio. Como objetos en movimiento, los vehículos tienen una importancia especial : la bicicleta que monta Keaton sirve no solamente para llevar al cómico, sino también para relevar la capacidad esencial del cine – la de mostrar el movimiento<sup>21</sup>.*

C'est dans ce contexte que *El Paseo de Buster Keaton* peut être interprété comme une expérience « métamédiale » concernant les possibilités du

---

20. Thomas Brandlmeier, « Lachkultur des Fin de siècle », dans Helga Balach/Wolfgang Jacobsen (éd.), *Slapstick & Co. Frühe Filmkomödie*, Berlin 1995, p. 60.

21. Virginia Higginbotham, « Lorca y el cine », dans *Garcia Lorca Review*, 6 (1978), pp. 87-88.

film dans le domaine du mouvement. La mise en scène de toutes les possibilités du mouvement – comme rouler à bicyclette, poursuivre et être poursuivi, course rapide ou course au ralenti, ramper, hausser les épaules etc. – vise à une transformation du texte en un ballet de danse burlesque.

*(Buster Keaton cae al suelo. La bicicleta se le escapa. Corre detrás de dos grandes mariposas grises. Va como loco a medio milímetro del suelo.) [...] (Buster Keaton se encoge de hombros y levanta el pie derecho.) [...] (Buster Keaton cierra lentamente los ojos y levanta el pie izquierdo)<sup>22</sup>.*

On peut citer *Tontolino ruba una bicicletta* de 1910<sup>23</sup>, datant des débuts du film burlesque italien, comme l'un des films de référence pour la mise en scène de ces numéros de bicyclette. Dans *Un chien andalou* de Buñuel et Dalí, le comique inhérent au numéro de bicyclette est intensifié par un montage choc surréaliste : d'une fenêtre, une jeune fille observe un cycliste dans la rue. C'est par indolence, et comme il est indiqué dans le script, sans pouvoir s'y opposer, qu'il tombe avec son vélo dans le caniveau boueux. Dans la séquence suivante, un policier remet à la jeune fille une main sectionnée se trouvant sur la route ; elle va soigneusement la placer dans l'écrin que le cycliste avait avec lui. Un peu plus tard, la jeune fille se fait écraser par une voiture et est mutilée. Cet exemple montre le plaisir que trouvent les surréalistes à pervertir des numéros issus du comique du début du film burlesque. Un autre numéro célèbre du comique de la fin de siècle auquel recourent les cinéastes surréalistes espagnols, est celui de la destruction de la maison bourgeoise : « Détruire la maison est [...] l'apothéose du comique<sup>24</sup> ». Parmi les metteurs en scène les plus connus du début du cinéma burlesque italien qui rejouent avec succès la « destruction de la maison bourgeoise », on peut citer *Il natale di Cretinetti* de 1910, *Fricot ha freddo* de 1913 et *Bonifacio Muratore* de 1912. *Il natale di Cretinetti* est la mise en scène burlesque d'une fête de Noël :

*[...] des invités sont conviés à une grande fête de Noël. Cretinetti transporte une grosse branche de sapin de bar en bar, celle-ci prend feu sans qu'il ne se doute de rien. Avec cette branche en feu, il s'approche dangereusement de la maison,*

---

22. Federico García Lorca, *Obras completas II. Teatro, Cine, Música*, 1990, pp. 278-79.

23. *Tontolino ruba una bicicletta* est un exemple typique du cinéma d'attraction. Voir dans ce contexte Brandlmeier, p. 52.

24. *Ibid.*, p. 38.

où se trouvent déjà des invités en liesse [...]»<sup>25</sup>.

La mise en scène de la destruction de la maison dans *Fricot ha freddo* qui aboutit également à un ravage incendiaire est aussi de nature anarchiste : ici, l'acteur principal brûle ses meubles pour se réchauffer auprès d'un feu de camp, pendant que les étages de la maison brûlent un à un. Dans *L'Âge d'or* et dans *Un chien andalou*, Buñuel pousse plus loin encore le comique subversif de ce numéro du début du cinéma burlesque italien en le transformant en un choc intermédial, qui peut se traduire par des répliques anarchistes face au discours de l'Éducation et de la Culture. Ainsi, dans *L'Âge d'or*, la destruction de l'idéal culturel bourgeois est présenté comme un choc intermédial dans lequel le niveau visuel et acoustique du film sont mis volontairement en opposition. Au niveau acoustique du film sont présentés, sur le ton pathétique d'un guide touristique, les aspects divers et pittoresques de la grande ville, sous-entendue la ville de Rome, alors qu'au niveau de l'image on voit un protagoniste à l'allure barbare occupé à saccager un violon sur un air de la quatrième symphonie de Félix Mendelssohn-Bartholdy<sup>26</sup>. Une autre référence filmique au numéro de destruction du début du film burlesque se trouve dans les séquences finales de *L'Âge d'or*. Ici, on voit – ainsi que dans *Il natale di Cretinetti* – le protagoniste en pleine action anarchiste : on le voit jeter par la fenêtre un sapin en feu, un gigantesque instrument agricole, un archevêque, une girafe et des plumes. Cette suite incongrue, illogique et fantastique comme sapin, instrument aratoire, archevêque et plumes que le protagoniste jette par la fenêtre renvoie à l'encyclopédie chinoise citée dans la préface des *Mots et les choses* de Michel Foucault qui nous présente une classification monstrueuse d'animaux qui désoriente violemment notre manière de penser :

a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin, l) et etcetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches<sup>27</sup>.

---

25. *Ibid.*, p. 32.

26. Cf. dans ce contexte Volker Roloff qui lit *L'Âge d'or* comme une critique radicale des traditions culturelles et historiques (Volker Roloff, « Surrealistische Reisen im Film und in der Literatur. De L'âge d'or jusqu'aux Impressions de la Haute Mongolie : Hommage à Raymond Roussel », dans *Lendemain* 81 (1996), pp. 32-43.)

27. Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966, p. 7.

Cette énumération monstrueuse, qui se trouve originairement dans l'encyclopédie chinoise citée dans l'essai de Jorge Luis Borges *El idioma analítico de John Wilkins*, crée comme la série incongrue dans *L'Âge d'or* un non-lieu s'opposant à tout type d'ordre logique, il s'agit d'une hétérotopie, un lieu sans lieu, au-delà de la pensée discursive :

*La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste au contraire en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner. [...] où pourraient-ils jamais se rencontrer, sauf dans la voix immatérielle qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui la transcrit ? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage ? [...] La gêne qui fait rire [...] est apparentée sans doute au profond malaise de ceux dont le langage est ruiné : avoir perdu le « commun » du lieu et du nom<sup>28</sup>.*

Dans *Un chien andalou*, Buñuel combine, en recourant au numéro comique du film burlesque, la méthode subversive de l'énumération incongrue avec un procédé essentiel des films de Buster Keaton que Gilles Deleuze a décrit comme série causale insolite :

*C'est par une série de décrochages que ces causalités opèrent : proches de celles de Keaton, certaines machines de Tinguley enfilent plusieurs structures, chacune comportant un élément qui n'est pas fonctionnel, mais qui le devient dans la suivante (la grand-mère qui pédale dans l'auto ne fait pas avancer le véhicule, mais déclenche un appareil à scier du bois)<sup>29</sup>.*

Un exemple typique de telle série causale insolite nous est fourni comme le souligne Deleuze par le film *The High sign* de Buster Keaton :

*The High Sign propose un abrégé de série causale insolite : une machine à tir où le héros appuie du pied sur un levier caché, si bien qu'un système de fils et de poulies fait tomber un os, qu'un chien veut atteindre en tirant sur une corde, de manière à faire résonner la cloche de la cible (il suffit d'un chat pour détraquer la machine)<sup>30</sup>.*

La fameuse séquence du *Chien andalou* dans laquelle le protagoniste tire soudainement sur une corde à laquelle sont suspendus des morceaux de bouchons, un melon, deux moines et un magnifique piano rempli de cadavres d'ânes et d'excréments constitue une référence intermédiaire à la série causale insolite des films de Buster Keaton. La violence subversive-

---

28. *Ibid.*, pp. 8-10.

29. Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma II*, 1983, p. 241.

30. *Ibid.*, p. 241.

anarchiste de cette scène n'est pas vraiment due à la destruction de la maison bourgeoise :

*La muchacha, pegada al muro, mira espantada, los manejos de su agresor. Este avanza hacia ella haciendo un gran esfuerzo, arrastrando lo que sigue o las sogas. Vemos pasar un corcho, después una sandía, después dos hermanos de las Escuelas Cristianas y finalmente dos magníficos pianos de cola. Los pianos están cargados de carroñas de burros. Las patas, las colas de los asnos muertos, así como sus excrementos, llenan la caja de armonía. Cuando uno de los pianos pasa ante el objetivo, vemos una gran cabeza de asno sobre el teclado<sup>31</sup>.*

Elle réside plutôt dans la signification hétérotopique de la série en question. L'incongru et l'insolite de la série – morceaux de bouchon, melon, moines, piano à queue, cadavres d'ânes, excréments – vont à l'encontre de tout ordre logique et subvertissent nos normes et notre système de penser. La série crée des hétérotopies, des lieux sans lieux, des espaces libres et nous amène au delà des soi-disant lieux communs sur lesquels se basent les configurations du discours. Foucault insiste sur l'effet inquiétant, gênant et en même temps comique de ces hétérotopies :

*Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, — celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses<sup>32</sup>.*

Le malaise, le rire ou l'inquiétude, réactions possibles des spectateurs à la vue de ces hétérotopies, sont eux-mêmes reflétés dans le film des surréalistes espagnols qui rendent hommage à l'étrangeté du cinéma de Buster Keaton.

UNIVERSITÉ DE SIEGEN

---

31. Luis Buñuel, « Guión de Un perro andaluz », dans *Nuestro Cine* 92 (1969), 21.

32. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, 9.



## LA RÈGLE DU JEU (1939) – UNE FANTASIE SURREALISTE DE JEAN RENOIR ?

Isabel MAURER QUEIPO

À première vue, une lecture surréaliste d'un film de Jean Renoir peut sembler étrange à un public habitué à le considérer comme réaliste. Mais le sous-titre que Jean Gaborit et Jacques Maréchal ont donné à la version restaurée du film — « fantaisie dramatique » — incite déjà à repenser un film aussi ambigu que *La Règle du jeu*<sup>1</sup>. Précisément dans la catégorisation se trouve une faiblesse face à l'analyse d'un film auparavant si connu — ou peut-être pas. À cet égard O'Shaughnessy souligne le mélange ludique de genres chez Renoir surtout dans ce film et dans *Diary of a chambermaid* :

*The Diary returns us to the aesthetic complexity of La Règle du jeu, mingling elements of vaudeville, light pastoral, melodrama and sinister gothic to produce a challenging and difficult film. It collapses the novel's multiple episodes into one story, adapting it for an American audience and responding, albeit implicitly, to the French experience of the Second World War. With its deliberately incongruous and disturbing mix of elements, it could be described as a violent farce or sadistic fantasy. The action centres on a familiar story of masters and exploited servants<sup>2</sup>.*

Il mentionne précisément les deux films qui ont des parallèles frappants avec des films du grand surréaliste Luis Buñuel : *L'Âge d'or* (1930), *Le Journal d'une femme de chambre* (1964)<sup>3</sup> et *El ángel exterminador* (1962). Ce que nous verrons en détail ultérieurement.

Dans la plupart des études sur les films de Renoir, on souligne d'abord leur caractère réaliste<sup>4</sup>, on parle surtout d'un « réalisme à la

---

1. Cf. à ce propos : Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, 1962. Particulièrement le chapitre « La Règle du jeu », pp. 83-111.

2. M. O'Shaughnessy, *Jean Renoir*, Manchester 2000, p. 173.

3. Cf. *The Diary of a Chambermaid* de Jean Renoir (1946) et Isabel Maurer Queipo, « Tagebücher zweier Kammerzofen Renoir und Buñuel zwischen Literatur, Film und Schauspiel », dans Michael Lommel/Volker Roloff (ed.), *Jean Renoirs Theater/Filme*, München [2003].

4. Cf. à ce propos : Jean-Pierre Damour, *Jean Renoir La Règle du jeu, 40 questions 40 réponses 4 études*, 1999, p. 72. Surtout le chapitre « Le réalisme de *La Règle du jeu* », pp. 72-76. Cf. aussi Pierre Guislain, *La Règle du jeu Jean Renoir*, 1990. (« [...] Renoir décide de rompre avec la tradi-

française », encore appelé « réalisme poétique<sup>5</sup> » comme « une des formules essentielles de la création cinématographique<sup>6</sup> » ou d'un réalisme extérieur ou intérieur : « *La Règle du jeu* est à mi-chemin du réalisme extérieur (*La Chienne*) et du réalisme intérieur (*Le Carrosse d'or*)<sup>7</sup> ».

*Alliant, selon Bazin, « le comble du réalisme » et « le comble de la fantaisie », tous les films de Renoir jouent délibérément sur le conflit [« sans solution »] entre réalisme extérieur et réalisme intérieur<sup>8</sup>.*

C'est justement ce mélange entre réalisme et fantaisie, ce « mi-chemin du naturalisme et du mysticisme<sup>9</sup> », ce jeu avec les genres qui produit l'atmosphère surréaliste : *La Règle du jeu* sert d'exemple pour une réalité fantastique et surréelle, souvent inaperçue, particulièrement subtile et subversive, qui se dévoile dans des scénarios irritants — comiques mais tragiques, carnavalesques mais cruels, enfin dans plusieurs détails de caractère surréaliste qui apparaissent étroitement unis.

Dans *La Règle du jeu*, Renoir peint une image de la haute bourgeoisie et de ses domestiques à la veille de la guerre, leurs parties de campagne, leurs fêtes décadentes dans le château de la Colinière, leurs parties de chasse. Dès le début du film, Renoir commence d'abord à mener le spectateur vers une ambiance réaliste, presque naturaliste. À côté de l'aspect politique — la veille de la seconde guerre mondiale — il nous présente ce cadre très pittoresque — ici l'influence de son père Auguste se fait sentir<sup>10</sup> — auquel il mêle des traits de caractère moralistes à l'aide des noms, de la musique, du style, des tableaux naturalistes, des décors naturels de la banlieue — présentés naturellement de façon non

---

tion naturaliste et de renouer avec « l'esprit classique » en tournant *La Règle du jeu*, [...] » *Ibid.*, p. 24.) Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, 1962, particulièrement le chapitre « Le réalisme poétique », pp. 27-80. Le réalisme poétique des films renoiriens comme essai de transfiguration subjective et poétique de la réalité influencera profondément les cinéastes européens comme Ingmar Bergman et Luchino Visconti, préfigurant les traits de caractère et l'esthétique du néoréalisme et de la Nouvelle Vague.

5. Guislain, p. 24.

6. Cf. Cauliez.

7. *Ibid.*, p. 84. « Il tenta aussi, par un brusque “coup de barre”, de s'évader du “vérisme”. Il aborda un genre “plus classique et plus poétique” ». *Ibid.*, p. 83.

8. Guislain, p. 72.

9. Cauliez, p. 86.

10. Surtout l'impressionnisme de son père (la nature, les femmes, les situations quotidiennes de la société) mais aussi le mouvement avant-gardiste du surréalisme ont bien influencé l'art (du réalisme poétique) chez Renoir. Cf. aussi *Charleston* (1927), film, avec des empreintes surréalistes comme l'onirisme, le voyage ou l'exotisme, où un argonaute noir découvre les restes d'une ville dans laquelle un indigène danse le charleston.

moralisante, car, après tout, son spectacle social ne prétend pas être une étude de mœurs.

Ce répertoire moraliste<sup>11</sup> qui fait allusion à une large tradition de moralistes français comme La Bruyère, Chamfort, La Chesnaye, La Rochefoucauld et Marmontel et qui s'exprime déjà — avec un petit clin d'œil peut-être — dans les noms des protagonistes du film sera élargi par d'autres références intertextuelles ou plutôt « intermédiales » prises dans le domaine de la musique (Mozart, Monsigny, Saint-Saëns, Johann Strauss) ou du théâtre (Musset, Beaumarchais)<sup>12</sup>. Renoir renforce subtilement l'atmosphère réaliste en faisant également allusion à des personnages existants. Tout indique vraiment une étude de mœurs. Mais on va vite découvrir que l'atmosphère ludique change et qu'elle devient inquiétante.

Si on considère que la dissimulation et la mascarade font partie des tactiques moralistes<sup>13</sup>, on peut déjà noter l'intérêt marqué des surréalistes pour les mascarades, pour les jeux de travesti, d'identification, et pour la simulation et la dissimulation. Ce *simulatio artis* devient aussi chez Renoir la condition de la communication amoureuse, sociale et politique<sup>14</sup>. Ainsi, l'intrigue, marquant l'inconstance amoureuse et les chassés-croisés de la

---

11. Cf. Uta Felten, « “Si l'amour porte des ailes, n'est-ce pas pour voltiger ?” », *Moralistische Blicke auf die Theatralität der Liebeskommunikation in Renoirs La Règle du jeu* », dans Michael Lommel/Volker Roloff (ed.), *Jean Renoirs Theater/Filme*, München [2003], pp. 112-119.

12. Ainsi Renoir fait une référence explicite à des personnages réels : Corneille (Marceau, le braconnier citera le *Cid* cirant les chaussures), Mme d'Épinay et Octave, hommage aux grands auteurs Octave Mirbeau et Alfred de Musset (et son protagoniste Octave dans *Les Caprices de Marianne*), Nicolas de La Chesnaye (et ses discours ingénieux pour la tempérance dans la pièce moraliste la *Condamnation de Banquet*, 1507). On pourrait également nommer le théologien français réformé Pierre Jurieu, car il reflète aussi certaines idées renoiriennes de la libre conscience, de la souveraineté du peuple, contre l'hypocrisie (cf. P. Jurieu, *Histoire critique des dogmes et des cultes, bons & mauvais, qui ont été dans l'Eglise depuis Adam jusqu'à Jésus-Christ, où l'on trouve l'origine de toutes les idolâtries de l'ancien paganisme, expliquées par rapport à celles des juifs*, 1704). D'autres sources d'inspiration sont peut-être Chamfort (on cite dans le film cette phrase savante et bien connue : « L'amour, tel qu'il existe dans la société, c'est l'échange des deux fantaisies et le contact des deux épidermes. », cf. Chamfort, *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, 1968, 133, N° 359) et Beaumarchais (*Le Mariage de Figaro*).

13. Felten, p. 113.

14. Dans ce sens-là, Felten explique aussi que le topos de la communication non seulement amoureuse, mais aussi sociale se fonde en général sur un art de la simulation, et fait partie des topoi standard de l'anthropologie moraliste. Elle ajoute que dans les textes connus des moralistes italiens, espagnols et français comme *Le Prince* de Machiavel, *l'Oráculo manual* de Gracián, les *Maximes* de La Rochefoucauld, les *Caractères* de La Bruyère et les tractats de conversation du Chevalier de Méré se trouvent un grand nombre de recettes pour pratiquer l'art de la simulation. Cf. Felten, 113.

société — parfaitement représentée déjà dans les pièces de Marivaux — et le mensonge dominant le scénario et seront parmi les leitmotifs les plus importants. Le mensonge, comme constante du film, n'est pas seulement un caractère typiquement féminin — on pense aux mascarades subversives d'une Marquise de Merteuil<sup>15</sup> — mais est ici le fait de tout le monde. Tout le monde ment dans la haute bourgeoisie et chez les domestiques, qui forment un monde parallèle à celui de la bourgeoisie. Ils ont des comportements et des mœurs similaires : chacun joue son rôle entre sincérité et mensonge, selon des règles déterminées : « Le mensonge est un vêtement très lourd à porter », dira Christine de la Chesnaye. Selon Cauliez, ce sont « les petits mensonges de la vie en société » sur lesquels est fondé le chassé-croisé du film<sup>16</sup>. Et si on ne ment pas, si on ne suit pas les règles du jeu, on perd : si Christine, comme elle le dit elle-même, ne réagit pas (envers André Jurieu) selon le désir du peuple, on la prendra pour « une Vamp, un ennemi du peuple et du progrès général » car « elle est une dame de la société et cette société a des règles très strictes. »

Précisément ce progrès technique offre une autre impression « réaliste » de cette société des années trente fascinée par les inventions techniques : dès la première scène, les spectateurs sont confrontés à toutes les formes de progrès techniques : l'avion, la voiture, la radio, le téléphone<sup>17</sup>. Aux détails techniques s'ajoute l'arsenal romantique symbolisé par l'exotisme et les divers automates, véritables statues de négresses et instruments bizarres.

La forte fascination pour d'autres mondes (l'extravagant) contrastant avec l'excès technique — on pense à l'affection des surréalistes pour l'ethnographie<sup>18</sup>, les pays exotiques, la mécanisation présentée surtout dans la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup> — est souvent montrée d'une manière ambiguë : l'amante du marquis, semblable à une statue exotique, se présente dans un kimono. Dans le royaume exotique du

---

15. Cf. l'étude actuelle sur l'œuvre de Choderlos de Laclos de Kirsten von Hagen, *Intermediale Liebschaften Mehrfachadaptationen von Choderlos de Laclos* Les Liaisons dangereuses, Stauffenburg 2002.

16. Cauliez, p. 87.

17. Les films, dans lesquels apparaissent des téléphones blancs, symbolisent surtout la décadence de la haute bourgeoisie, mais aussi le chimérique, le grotesque, l'illusion de la vie. Le téléphone blanc est une référence ironique au cinéma d'illusion italien surtout fasciste de cette époque-là.

18. Jackie fait ses études d'ethnologie précolombienne.

19. On pense surtout à la fascination des surréalistes pour les contes fantastiques d'E.T.A. Hoffmann, comme *Die Elexire des Teufels* (1815/16).

marquis, elle apparaît comme un de ses jouets. C'est surtout le Marquis de la Chesnaye qui vit dans un univers artificiel, surréel, habité par des fauvettes qui chantent toutes les vingt secondes, des poupées dansantes, des boîtes à musique, des machineries gigantesques comme le magnifique limonaire de foire qu'il montre pendant la fête grotesque à la fin du film<sup>20</sup>. Mais il y a aussi des aspects angoissants, aspects également surréalistes qui témoignent d'une perte inquiétante d'émotions, de réalité : l'occupation du marquis (sa collection de machineries) n'est ni « normale », ni sympathique. Selon Uta Felten, le marquis incarne la solitude, une espèce autoérotique qui transfère ses nostalgies et ses désirs amoureux aux poupées mécaniques<sup>21</sup>. Il devient lui-même une pièce dans cette collection bizarre ; dans ce jeu lugubre, il se transforme — comme d'autres protagonistes — en automate, en marionnette. À cet égard, les protagonistes agissent comme des machines parlantes, ils citent mécaniquement les discours amoureux et sociaux du répertoire culturel (peut-être du théâtre) et changent de codes selon la situation<sup>22</sup>.

Cet enchaînement inquiétant entre l'homme et la machine aura sa variante dans l'hybridation entre l'homme et la nature, dans cette régression aux états chthoniques des pulsions, de l'infantilisme. On le ressent surtout pendant la partie de chasse. L'amalgame de l'homme avec la nature, représenté en particulier dans la peinture surréaliste (ici surtout femme nature) de Max Ernst, Dalí et Magritte, est ici symbolisé par les images parallèles des écureuils et du couple (Robert/Geneviève). De plus, Renoir comme « entomologiste filmant ces animaux sauvages un peu particuliers que sont les acteurs » joue avec les possibilités qu'offre la cinématographie à cette époque-là :

*Grâce à son « optique si fine » et son effet de « télé loupe », explique un personnage, ce merveilleux instrument permet d'examiner l'animal sans l'intimider et de vivre ainsi « toute sa vie intime ». Dans un de ses textes, Renoir comparait son travail à celui d'un entomologiste filmant ces animaux sauvages un peu particuliers que sont les acteurs. S'il a suffisamment d'adresse et un peu de talent, le metteur en scène peut réussir, dit-il, à leur faire oublier la présence des appareils, des lampes et de microphones et « faire sur eux un documentaire comme il en ferait dans la nature sur un animal<sup>23</sup> ».*

---

20. Le film ressemble à un cabinet de curiosités qui nous rappelle les *objets trouvés*, arbitrairement mêlés, et les *ready made* de Marcel Duchamp.

21. Cf. Felten, p. 117.

22. Cf., Felten, p. 115.

23. Guislain, pp. 45-46.

La chasse devient alors symbole d'un instinct originaire, des pulsions qui contrastent, dans ce jeu macabre, avec le progrès, les automates, les automatismes. Ce qui paraît être une simple chasse devient de plus en plus angoissant et sinistre, tout en maintenant son caractère carnavalesque. C'est précisément ici qu'entre en scène le monde surréaliste de Luis Buñuel.

Dans *L'Âge d'Or* (1930), qui offre une autre version grotesque de la vie mondaine, Buñuel nous présente une scène qui sert de prétexte à la chasse dans *La Règle du jeu* : un petit enfant joue avec le chasseur, lui jette la cigarette, court dans le pré et salue gaiement encore le chasseur. Celui-ci prend son fusil, vise l'enfant et lui tire dessus. Déjà mort, il le frappe encore une fois comme un lapin frémissant. Dans *La Règle du jeu*, le public est confronté d'emblée à une scène apparemment réaliste, une simple partie de chasse. Mais ces scènes de chasse macabre, qui peuvent être lues comme une métaphore anticipant la guerre à venir, comme une « prémonition ludique de la guerre » (la partie de chasse, la « danse macabre », etc.)<sup>24</sup>, fonctionnent, selon Bazin, comme un motif dramatique moral<sup>25</sup>. Mais le scénario cruel, le massacre des lapins, devient irritant, non seulement à cause de la suite rapide des images (on chasse une dizaine de ces petits animaux pendant une minute), mais à cause de cette fonction d'anticipation qui sera affirmée à la fin du film, où « Jurieu-le-pur, comme le Coelio des *Caprices de Marianne*, trouvera la mort, victime d'une méprise. Dans la séquence de la chasse, il boulera comme le lapin sous le coup de fusil<sup>26</sup> ». La proximité avec *L'Âge d'or*, « le film le plus représentatif du surréalisme<sup>27</sup> », devient évidente. Enfin, le discours théâtral de M. de la Chesnaye dans l'escalier du château fait de l'assassinat une simple erreur.

*Robert : « Messieurs, il s'agit d'un déplorable accident et rien de plus !... Mon garde Schumacher a cru voir un braconnier, et il a tiré comme c'était son droit. La fatalité a voulu qu'André Jurieu soit victime de cette erreur<sup>28</sup>... »*

Les apparences sont sauvées et un des bourgeois remarque sarcastiquement qu'on a trouvé une nouvelle définition du mot accident de chasse...

---

24. Cauliez, p. 83. Cf. aussi le chapitre « La Règle du jeu », pp. 83-111.

25. Cf. André Bazin, *Jean Renoir*, München/Wien, 1977, p. 58.

26. Célia Bertin, *Jean Renoir*, 1986, p. 205.

27. Béhar-Carassou, *Le Surréalisme textes et débats*, Le Livre de poche, p. 451.

28. Guislain, p. 134.

L'assimilation de Jurieu (comme l'enfant chez Buñuel) à un lapin renforce encore une fois l'amalgame ludique mais critique de la sociologie avec la zoologie. Mais la mort de Jurieu n'est-elle pas encore plus cruelle, plus inquiétante que la mort du petit enfant, compte tenu du fait qu'on connaît les codes, c'est-à-dire que l'un des films est classé comme surréaliste et l'autre comme réaliste ? La version de Renoir n'est-elle pas plus choquante ? Renoir nous montre que la cruauté se mêle insidieusement à la vie quotidienne, en nous présentant clairement ce mélange (existant mais nié) de barbarie et de culture ?

Continuellement, l'atmosphère réaliste est rompue par de telles situations et de tels éléments irritants et surréels. Ces détails, remplis de sens et de tension, fonctionnent souvent comme moyens en ce qui concerne le contenu du film et la dramaturgie. Selon Bazin, les boîtes à musique, la peau d'ours (le costume d'Octave pour la fête), l'agonie des lapins, et le jeu de cache-cache dans les couloirs du château sont des réalités primaires, des centres à partir desquels les spirales dramatiques de la scène prennent forme<sup>29</sup>. Chaque détail fait ainsi allusion à un autre, l'annonce, le reflète, le remplace, le complète : comme la chasse et la scène célèbre de la danse macabre — burlesque mais lugubre — qui indiquent le décès à venir du pilote Jurieu.

*C'est également la représentation de La danse macabre qui annonce la tragédie ultérieure : la mort envahit la salle elle-même ; les ombres portées par les rares lumières de la mise en scène théâtrale préfigurent celles du dernier plan après le meurtre de Jurieux<sup>30</sup>.*

Après le carnage des lapins, s'ensuit une fête joyeuse qui pourrait être une « Histoire purement vaudevillesque<sup>31</sup> ». Renoir nous invite d'abord à participer à un jeu gai et joyeux — impression trompeuse. Le bal costumé, le show travesti et l'artifice remplacent maintenant la nature, les paysages pittoresques de la partie de chasse. Les premières scènes font bien allusion aux films muets de Buster Keaton et Charlie Chaplin — encensés par les surréalistes<sup>32</sup> — qui soulignent l'esthétique burlesque et grotesque articulant l'absurdité de la vie. Tout le monde cherche ou poursuit quelque chose ou quelqu'un. Ainsi les bourgeois en pyjama se

---

29. Cf. Bazin, p. 58.

30. J.-P. Damour, *La Règle du jeu*, 1999, p. 80.

31. Cf. Guislain, « Histoire purement vaudevillesque », pp. 86-88.

32. Cf. Uta Felten, *Traum und Körper bei Federico García Lorca Intermediale Inszenierungen*, Tübingen, 1998. Cf. surtout le chapitre sur les films de Buster Keaton où l'on trouve une allusion à l'esthétique surréaliste, pp. 27-34.

rencontrent sans arrêt dans le couloir et cherchent leurs chaussures au cours de cette succession vertigineuse d'entrées et de sorties ; l'un joue de la trompette, un autre feint de faire de l'escrime. Plus tard, Christine flirtera avec Saint-Aubin, Jackie avec Jurieux, Jurieux se battra avec Saint-Aubin à cause de Christine, Robert avec Jurieux également à cause de Christine, Lisette flirtera avec Marceau qui sera poursuivi par Schumacher. C'est principalement le braconnier Marceau qui imite l'art du « slapstick » surtout dans les scènes de poursuites entre lui et Schumacher, le garde-chasse jaloux. Mais ce qui semble tout d'abord n'être qu'une poursuite burlesque faisant partie de la fête devient une chasse sérieuse. Au moment où Schumacher essaie de tirer sur Marceau avec un vrai pistolet, l'atmosphère devient encore une fois menaçante. Paradoxalement, ce seront les deux ennemis, à la manière de Pat et Patachon — le braconnier tricheur et le garde-chasse sincère, le concurrent et le mari trompé — qui, à la fin du film, apparaîtront comme les meilleurs amis et complices comme si rien ne s'était passé.

Au cours de ce show bizarre, trois danses significatives sont représentées : la danse tyrolienne et la danse des barbus chantant, « Nous avons l'évé le pied », (chanson qui était pour certains une forte provocation face à la guerre à venir) et la danse macabre avec des squelettes portant des parapluies. Le piano joue seul et le limonier ne fonctionne plus juste au moment où la chasse de Marceau et le chassé-croisé commencent. Le chaos, fait de hasards et malentendus, atteint son comble dans la double méprise, le double échange de costumes qui nous renvoie au troisième acte du *Mariage de Figaro*<sup>33</sup>. Lisette donne sa pèlerine à Christine qui rencontre Octave, alors que Schumacher la confond avec Lisette et veut tuer Octave. Octave retourne au château, rencontre Jurieux auquel il donne son manteau. Jurieux va rejoindre Christine et sera tué par Schumacher comme un simple animal.

Les versions de Renoir et Buñuel se lient de plus en plus dans un univers commun plein de perspectives et d'images subtiles et subversives situé entre réalité et surréalité, entre amour et cruauté, entre mensonge et sincérité : « C'est l'artifice qui dit le vrai, la théâtralité de l'existence qui expose, à nu, les angoisses et les besoins fondamentaux de l'être humain<sup>34</sup> ». En opposition avec l'opinion publique, Renoir offre alors un microcosme réaliste mais qui reste lié au monde surréel de Buñuel, qui

---

33. Cf. Felten, p. 117.

34. Damour, p. 79.

mène les spectateurs et les protagonistes dans un monde irritant, où ils ne peuvent plus distinguer le jeu du sérieux, l'illusion de la vérité :

[...] *like la Chesnay and the others, she [Christine] is unable to make distinctions between life and art or life and illusion. [...] Like the guests who think that the indoor chase and shooting are a part of the festivities, Christine does not know what is an act and what is reality*<sup>35</sup>.

En 1962, Buñuel présente *El Angel exterminador* qui sera une troisième version d'une satire pleine de cet humour noir — inventé par Breton et les surréalistes<sup>36</sup> — sur la société de ce temps, remplie d'hypocrisie et de mensonges. Ainsi les deux auteurs nous dévoilent ironiquement la mentalité du spectacle social comme une construction suivant des règles concrètes, déterminées par une société patriarcale. Selon M. Lapierre, ce qui frappe chez Renoir, c'est l'hybridation des règles qui passent d'un réalisme poétique à un surréalisme subtil et subversif.

*Dans la vie, le burlesque s'amalgame avec le tragique, le bouffon avec l'héroïque. Le grand mérite de La Règle du jeu est d'avoir réussi cette synthèse de genre que l'on croyait inconciliable*<sup>37</sup>.

En résumé, tous ces éléments indiquent bien une esthétique surréaliste : l'arsenal des figures exotiques, des scènes burlesques qui rappellent les films de Buster Keaton et de Charlie Chaplin, des scènes de chasse d'animaux et d'hommes, des mises en parallèle ludiques d'éléments apparemment contraires et disparates : homme/nature, homme/technique, cruauté/amour, sincérité/mensonge. Renoir montre avec un plaisir surréaliste pour la technique, le mécanique, l'exotique, les mascarades, les intrigues, les danses macabres, l'amour fou, l'humour noir, l'absurdité de la vie, le fatalisme, le hasard, la tricherie.

Enfin, Renoir nous amène à une relecture de ses films, à une révision sceptique des catégorisations et à nous demander — comme le dit un des bourgeois dans *La Règle du jeu* — ce qui est encore naturel à notre époque !

UNIVERSITÉ DE SIEGEN

---

35. P. R. Perebinosoff, « Theatricals in Jean Renoir's *The Rules of the Game* and *Grand Illusion* », dans *Literature/Film Quarterly*, vol. 5, n° 1, 1977, p. 52.

36. Cf. Chénieux-Gendron, surtout le chapitre « L'humour noir », pp. 122-129. Cf. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, 1940.

37. Marcel Lapierre cité dans R. Viry-Babel, *Jean Renoir — Le jeu du règle*, 1986, p. 117



## L'ÂME ANARCHISTE DU CINÉMA SURREALISTE

Isabelle MARINONE

Au début des années 20, le cinéma, loin d'être considéré comme un art, est dévalorisé par la bourgeoisie, traité comme un spectacle vulgaire, en opposition au théâtre. Le mouvement surréaliste, naissant dans la révolte anarchiste, s'attache à la cinématographie que méprise la bonne société, suivant ainsi les premiers historiens et critiques du cinéma, tels Louis Delluc et Jean Mitry, alors versés dans une défense active de l'écran comme art à part entière<sup>1</sup>. Delluc participe au *Bonnet rouge* au début de sa carrière journalistique en 1917 avec le père de Jean Vigo, Miguel Almereyda, tandis que Mitry fait paraître ses critiques de films dans *Le Libertaire* en 1924. André Breton connaît bien cette presse anarchiste du moment et sait s'enrichir des théories libertaires qui y sont diffusées<sup>2</sup>. Le cinéma est en vogue chez ces jeunes intellectuels révoltés, qui encouragent les nombreuses recherches plastiques dadaïstes de Picabia à Duchamp, de Man Ray à Raoul Hausmann, en passant par Hans Richter. Tous travaillent le détournement des règles cinématographiques dans un esprit de renouveau artistique qui s'accompagne d'un point de vue politique radical.

Les militants anarchistes s'intéressent eux aussi au 7<sup>e</sup> art, en découvrant sa puissance éducative depuis le début des années 10 grâce notamment à Gustave Cauvin, ils développent nombre de projets autour du film, à la fois dans les écoles de Francisco Ferrer ainsi que dans les Universités populaires. L'un des exemples majeurs est celui du Cinéma du Peuple en 1913, précurseur du cinéma social de Vigo, réalisant des vues pour le public ouvrier. La coopérative anarchiste offre aux surréalistes et au cinéma, Musidora, qui, avant *Les Vampires* de Feuillade, jouera la femme exploitée dans *Les Misères de l'aiguille*<sup>3</sup>. Au début des

---

1. Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976, p. 13 : « La curiosité des écrans se situait [...] dans le droit fil du dandysme, dans la mesure exacte où le cinéma était honni des gens de goût. »

2. Ulrich Vogt, « Osiris anarchiste. Le miroir noir du surréalisme. », *Mélusine* n° V, *Politique-Polémique*, 1983, p. 142.

3. Patrick Cazals, *Musidora la dixième muse*, Henri Veyrier, 1978, p. 19.

années folles, les anarchistes attirent de jeunes artistes comme Marcel Duchamp, qui se taxe volontiers d'«anar-tiste» dans un excès de provocation, et pratique les arts incohérents à la Alfred Ko-S'inn-Hus<sup>4</sup>. D'autres, à la suite de l'inventeur du Ready made, comme Man Ray et Hans Richter, sortent directement de «l'école moderne» anarchiste de New York. Formation comportant des cours d'art plastique et de cinéma, qui selon le témoignage de Man Ray, n'est pas sans avoir influencé les deux créateurs dans leurs réalisations futures. Selon l'artiste américain :

*Le centre avait été fondé, en souvenir de l'exécution de l'anarchiste espagnol, Francisco Ferrer, par des sympathisants de ce dernier. (...) Tous les cours étaient gratuits, quelques écrivains et peintres connus servaient bénévolement de professeurs. En fait, tout y était libre (...) l'on désapprouvait la plupart des conventions imposées par la société<sup>5</sup>.*

Après cette formation artistique marquée politiquement, il part en France où il retrouve Richter :

*Je suis tombé dans le troupeau des révolutionnaires, des dadaïstes. (...) Je leur ai montré quelques-uns de mes travaux et ils ont trouvé qu'ils étaient exactement du genre pour lequel ils combattaient<sup>6</sup>.*

Le cinéma, pur, intégral et abstrait, se développe et intéresse plus particulièrement Hans Richter. Les motifs filmés, les objets libérés de toute signification rationnelle, ne laissent apparaître que leur valeur plastique. Il est le premier à rompre avec le film comme scénario, bien avant Fernand Léger. Cette révolution cinématographique sera reprise par tous les avant-gardistes de cette période, Henri Chomette en tête, défini par Georges Chaperot comme «un spécialiste du renversement des valeurs morales», avec des productions comme *Jeux des reflets et de la vitesse*. Man Ray dans *Retour à la raison* de 1923, applique ces pratiques dadaïstes tout en y intégrant un aspect surréaliste, celui du détournement d'idées par des images symboliques, comme feront les frères Chomette, notamment René Clair dans *Paris qui dort* et *Entr'acte* en 1924. Clair, lui aussi familier des courants libertaires, est l'ami, tout comme Albert Valentin, de l'anarchiste May Picqueray, et le parrain de son fils<sup>7</sup>. Au fil

---

4. En 1919, Marcel Duchamp orne d'une barbe et d'une moustache le visage de la Joconde. Auparavant, Alfred Ko-S'inn-Hus avait en 1886, exposé, sous les traits d'un barbu vénérable et manchot, «Le mari de la Vénus de Milo» dit «Demi-lot». (Émile Goudeau, «L'Incohérence», *Revue illustrée*, le 15 mars 1887).

5. Man Ray, *Autoportrait*, Robert Laffont, 1964, p. 29.

6. Man Ray, *Ce que je suis et autres textes*, Hoebeke, 1998, p. 24.

7. May Picqueray, *May la réfractaire*, Marcel Jullian, 1979, p. 146.

de cette amitié, Valentin et Clair se sont sans doute imprégnés d'un ton, d'une certaine vision du monde, que l'on retrouve dans leur réalisation commune en 1932, *À nous la liberté*, film non-surréaliste dans les formes, mais qui garde une âme anarchiste, contestant ouvertement le capitalisme et prônant surtout le vagabondage et la désobéissance civile. René Crevel et Paul Eluard ne s'y tromperont pas lorsque, de leur point de vue communiste, ils taxeront ce film de contre-révolutionnaire<sup>8</sup>.

Si les premiers films surréalistes portent en eux les acquisitions nihilistes de Dada, ils reprennent surtout les conceptions esthétiques libertaires, florissantes dans les mouvements antérieurs des Incohérents, des Hydropathes et autres Fumistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. *Entr'acte*, par exemple, présente la séquence très célèbre de l'enterrement de Rolf de Maré conduite par un chameau. Cette scène emblématique du film de Clair rappelle le faux enterrement organisé au Chat Noir par son fondateur Rodolphe Salis<sup>9</sup>. Selon André Velter, le cabaretier anarchiste après avoir convié tous ses amis et clients à son enterrement, était sorti comme un diable de son cercueil en forme de contrebasse. René Clair connaissait-il les bouffonneries de cet original hydropathe ? Étonnante similitude qui reste à confirmer factuellement. Cette dernière ne paraît pas surprenante quand on connaît l'attachement de Breton et de son groupe pour le théâtre de Jarry et les farces d'Allais : il ne serait donc pas improbable que Clair se soit inspiré de Salis. Le lien, tant idéologique qu'esthétique, entre calembours et jeux de mots, entre farces et humour noir, n'en reste pas moins évident. Il n'y a qu'à écouter ce que le chef des surréalistes dit des Hydropathes<sup>10</sup> :

*Il ne s'agit de rien moins que d'éprouver une activité terroriste de l'esprit, aux prétextes innombrables, qui mette en évidence chez les êtres le conformisme moyen usé jusqu'à la corde, et débusque en eux la bête sociale extraordinairement bornée et la barcèle en la dépaysant du cadre de ses intérêts sordides, peu à peu.*

et le comparer à cette définition du mouvement surréaliste, du 17 janvier 1925 :

*On ne se rappellera jamais trop que le surréalisme, loin d'être une nouvelle forme poétique, se veut un moyen de libération totale de l'esprit.*

---

8. René Crevel et Paul Eluard, « Un film commercial », *Le Surréalisme ASDLR*, n° 4, décembre 1931, p. 5.

9. André Velter, *Les Poètes du Chat noir*, Gallimard, 1996, p. 29.

10. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, 1940, p. 45.

en rapprochant ces deux définitions de la conception esthétique anarchiste de Gérard de Lacaze-Duthiers<sup>11</sup> :

*L'anarchie exige des esprits complètement transformés.*

« Activité terroriste de l'esprit », « libération totale de l'esprit », « esprits transformés », toutes ces formules correspondent à la philosophie libertaire développée par Charles Malato, philosophie se centrant sur la modification de l'Homme et sa possibilité de subvertir des idées<sup>12</sup>. Les Hydropathes et les surréalistes revendiqueront ce pouvoir, comme le diront Élysée Reclus puis Gaston Bachelard, ils ont la « faculté de l'irréel<sup>13</sup> », la capacité d'inaugurer par l'imagination des mondes nouveaux, d'élaborer des changements dans la réalité. Benjamin Péret voit cette transformation du réel dans l'art cinématographique sous deux aspects, à la fois comme un moyen d'engendrer le merveilleux en le mettant à portée de main, et comme une onde de choc contre les semeurs de calme et de quiétude de l'âme<sup>14</sup>. Ce merveilleux, tant mis en exergue par Kyrrou, Péret, Benayoun et Goldfayn dans leur *Âge du cinéma* qui, en 1951 correspond à la seconde période « anarchiste » du mouvement, rejoint la position de Proudhon, sa fascination pour l'inventivité infinie de l'univers, qu'il compare volontiers à un laboratoire de magie<sup>15</sup>.

Avant les surréalistes, les Hydropathes donneront à la cinématographie un de leurs « magiciens », Émile Cohl. Formé par le caricaturiste libertaire André Gill, il se tourne en 1908 vers le film, et réalise *Fantasmagorie*<sup>16</sup> la même année, premier dessin animé officiel de l'histoire du cinéma. Cohl, dans la tradition Incohérente, joue avec les images en les métamorphosant. Il fait passer un personnage dessiné en un personnage réel et inversement, c'est le cas notamment du *Songe d'un garçon de café*. Le jeune homme se transforme en bouteille, en tonneau et même en hommes politiques du moment. Ces métamorphoses rappellent les images surréalistes de certains films, comme dans *Un chien andalou*, où deux

---

11. Gérard de Lacaze-Duthiers, *Au tournant de la route / Regards sur la société*, Librairie Félix Alcan, 1914, p. 180.

12. Charles Malato, *Philosophie de l'anarchie*, Stock, 1897, p. 103.

13. Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, PUF, 1961, p. 17.

14. Benjamin Péret, « Contre le cinéma commercial », *L'âge du cinéma* n° 1, mars 1951, p. 5

15. Pierre-Joseph Proudhon, *Système des contradictions économiques ou philosophie de la misère*, *Œuvres Complètes*, t. I, Librairie des sciences politiques et sociales Marcel Rivière et Cie, 1923, p. 44.

16. Donald Crafton, *Émile Cohl, caricature and film*, Oxford, Princeton University Press, 1990, p. 346.

plans identiques se succèdent dans un faux raccord, celui de la femme sur le canapé suivi de la vache sur un divan.

Chez les surréalistes les modifications sont plus directes, les étapes de transition inexistantes, contrairement à la technique de Cohl. Jean-George Auriol<sup>17</sup> d'abord, puis Henri Langlois, témoignent de cette influence. Selon le fondateur de la Cinémathèque française « Zecca et Cohl ont précédé tout le mouvement contemporain de l'art, dont la synthèse fut le surréalisme<sup>18</sup> ». L'œuvre de Cohl, selon son petit-fils Pierre Courtet-Cohl, conserve un esprit libertaire sans être anarchiste et se trouve à la source de celles d'Otto Messmer, Len Lye, Norman Mc Laren, Tex Avery, Chuck Jones mais aussi Roland Topor, qui reprendront à leur tour la vieille tradition incohérente, sans oublier les Svankmajer qui font l'objet du récent film des surréalistes Bertrand Schmitt et Michel Leclerc. Cohl peut être considéré comme un surréaliste avant l'heure. Cette âme anarchiste, Jean Vigo la poursuivra notamment dans *Zéro de conduite* en 1933<sup>19</sup>, lors de la séquence d'animation de la permanence, rendant ainsi hommage au père du dessin animé.

La libération de l'esprit tant recherchée par les surréalistes n'intervient pas seulement dans la transformation concrète de l'animation filmique. Elle se retrouve aussi, parfois, comme une motivation qui traverse des familles entières. C'est le cas de la famille Auriol : d'abord le père, George Auriol, responsable des publications du journal *Le Chat noir* et vivant les moments forts de Goudeau et Jouy, puis son fils, Jean-George, fondateur de *Jabiru* et de *La Revue du cinéma*, assistant au travail de Desnos, Man Ray et André Sauvage. Jean-George Auriol en pleine période surréelle, côtoie notamment Sauvage, qui bien que n'appartenant pas au groupe, rassemble et inspire nombre de surréalistes comme Man Ray, Desnos, ou Max Jacob. Il réalise *Fugue* en 1928, poésie filmique aux accents surréalistes, puis *Études sur Paris*, qui donnera aux Prévert l'idée de *Paris Express*<sup>20</sup>.

---

17. Jean-George Auriol, «Émile Cohl», *La Revue du cinéma*, n° 6 du 1<sup>er</sup> janvier 1930, p. 19.

18. « Témoignages », *Études cinématographiques*, n° 38-39, 1<sup>er</sup> trimestre 1965, p. 41.

19. La séquence en question se trouve à la moitié du film environ (qui dure 47 minutes). Le surveillant Huguet, interprété par Jean Dasté, dessine, durant la permanence, des personnages qui s'animent. La référence à Émile Cohl est évidente, car le style du dessin et les transformations incohérentes sont identiques. Jean Vigo avait aussi des amis surréalistes comme les frères Prévert. Dans *L'Atalante* en 1934, une main coupée dans un bocal découvert par Juliette (Dita Parlo) dans la séquence de la cabine du père Jules (Michel Simon), se rapproche de *L'Étoile de mer* de Man Ray sur un scénario de Robert Desnos : une étoile de mer dans un bocal, mais aussi de *La Coquille et le clergyman* de Germaine Dulac en 1928, avec une tête dans une sphère. (Jean Vigo, *Œuvre de cinéma*, Lherminier, 1985, p. 156-157 et Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976, p. 90 et 264-265).

20. Sauvage avant les Frères Prévert réalise *Études sur Paris* en 1928, dont certaines

André Sauvage, dandy indépendant, partage à l'époque avec son acteur, Michel Simon, ainsi qu'avec ses amis, Desnos<sup>21</sup> et Man Ray, un anarchisme individualiste à la Han Ryner. Tous influencés par le symbolisme, ces décadents du XX<sup>e</sup> siècle, issus d'une famille d'artistes ou d'esprit libertaire, se réfèrent à l'univers insolite du Maldoror. Man Ray l'avoue : « Quand j'ai lu Lautréamont, j'ai été fasciné par la juxtaposition des objets<sup>22</sup> ». Contrairement aux Hydropathes qui pratiquent la dérision sans se cacher, les surréalistes justifient ce goût du détournement, de l'assemblage insolite d'objets, par l'attrait de l'inconscient et de l'onirisme, leur permettant ainsi de disloquer les mythes sociaux, en cassant, en déconstruisant les préjugés sans les aborder frontalement. Louis Chavance, connu pour ses positions libertaires, l'explique dans un article de 1931 sur *L'Âge d'or* : « bien des gens acceptent le rêve comme un amortissement intérieur de la révolte<sup>23</sup> ». Luis Buñuel en avait fait bon usage pour *Un chien andalou*, niant ainsi tout lien symbolique, toute idée autre que celle du rêve<sup>24</sup>. À ce jeu de camouflage personne n'est dupe, le cinéaste lui-même sera obligé d'admettre que *L'Âge d'or* « laisse libre cours à la révolte contre l'ordre établi ». Comme l'analyse cet autre surréaliste du cinéma, Jacques-Bernard Brunius, dans son essai *En marge du cinéma français* :

*L'Âge d'or, film moral plutôt que poétique, est clairement une offensive contre l'éthique de la civilisation et des sociétés où nous vivons, en face de laquelle il prend la défense d'un grand amour interdit. (...) L'irrationalité apparente de l'agression ne fit d'ailleurs pas illusion à ceux qui s'y sentirent attaqués.*

Léon Moussinac, quant à lui, écrit que :

*Jamais encore, au cinéma, et avec une telle vigueur, un tel mépris des convenances, la société bourgeoise et ses accessoires, la police, l'armée, la famille, voire l'État, n'ont reçu une telle volée de coups de pied au derrière.*

Les surréalistes, dans le manifeste publié à l'occasion du film, désignent la lutte contre la religion comme une révolte contre la société dans son ensemble, combat pour faire sauter ces obstacles majeurs à la transformation de l'homme, prôné par le mouvement et les libertaires. La très célèbre séquence des Majorquins présentant le couple enlacé par terre,

---

séquences seront copiées dans *Paris-Express*.

21. Ulrich Vogt, « Osiris anarchiste. Le miroir noir du surréalisme », *op. cit.*, p. 143.

22. « Témoignages », *Études cinématographiques*, *op. cit.*, p. 46.

23. Louis Chavance, « Les influences de *L'Âge d'or* », *La Revue du cinéma* du 1<sup>er</sup> janvier 1931, p. 49.

24. Luis Buñuel, *Entretien avec Max Aub*, Pierre Belfond, 1984, p. 59

poussant des cris d'amour et couvrant le discours inaugural du gouverneur, en est un bon exemple. Durant la totalité de *L'Âge d'or* cet amour détruit les préjugés, les contraintes et les lois. Le passage de l'amour à la révolte se fait sans heurts pour les amants, car l'amour en soi révolutionne et détruit les bien-pensants. Proposition que l'on retrouve chez Jean Vigo, avec les deux jeunes mariés de *L'Atalante*. La révolte prise ici comme une nécessité, rejoint les théories anarchistes selon lesquelles la lutte constante pour la liberté reste primordiale.

La provocation et l'humour noir chez le réalisateur espagnol s'affichent de manière trop évidente pour que ses images puissent appartenir à une idéologie communiste. Selon Christiane Blot et André Labarrène le cinéma surréaliste, s'il détruit les conventions en essayant de transformer de fond en comble la réalité visible, ne cherche pas pour autant à rendre concrète une révolution sociale, la lutte des classes<sup>25</sup>. Ce que précise Artaud en 1925, en considérant que l'objectif des surréalistes réside dans la création d'un mouvement de l'esprit et non dans un ordre physique et apparent des choses<sup>26</sup>. De la même manière que chez les anarchistes, il s'agit de développer l'esprit de l'Homme avant même de commencer à penser à une quelconque révolte effective.

Tout comme Vigo, Buñuel avoue parfois clairement ses sympathies pour les anarchistes, comme dans son livre *Mon dernier soupir*<sup>27</sup> :

*Je parle de la Bande à Bonnot, que j'ai adorée, d'Ascaso et de Durruti, qui choisissaient très soigneusement leurs victimes, des anarchistes français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de tous ceux qui ont voulu faire sauter, en sautant avec lui, un monde qui leur semblait indigne de survivre. Je les comprends, je les ai souvent admirés.*

Son autre film *Las Hurdes* (1932) a d'ailleurs été produit par un libérateur espagnol, Ramon Acin, simple professeur de dessin. Le cinéaste raconte :

*J'ai pu filmer « Las Hurdes » grâce à Ramon Acin, un anarchiste de Huesca, professeur de dessin qui, un jour, dans un café de Saragosse me dit : Luis, si un jour je gagne à la loterie, je te paierai un film. Il gagna cent mille pesetas à la loterie et m'en donna vingt mille pour faire le film<sup>28</sup>.*

---

25. « Témoignages », *Études cinématographiques*, *op. cit.*, p. 264.

26. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1970, p. 183.

27. Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, 1994, p. 152.

28. Tomas Perez Turrent et José de La Colina, *Conversations avec Luis Buñuel*, Cahiers du cinéma, 1993.

Cruauté, recherche de la violence, dissolution des valeurs morales, provocation, apparaissent comme des éléments empruntés directement à Lautréamont, et que l'on retrouve non seulement chez Buñuel mais aussi chez Artaud, dans plusieurs de ses scénarios, notamment dans *La Révolte* ainsi que dans *La Coquille et le Clergyman* en 1928. Dans son œuvre, les forces noires, et le travail alchimique et occulte, s'allient aux préoccupations érotiques, thèmes, là encore, à rapprocher du symbolisme<sup>29</sup>. Le « travail pur de la pensée » qui lui est cher s'attache à des thématiques comme l'armée, l'Église, la bourgeoisie. Les deux formes autoritaires du sabre et du goupillon, ridiculisées dans *La Coquille*, s'entre-déchirent pour obtenir les faveurs d'une jeune bourgeoise. Les représentants de Dieu sur terre, perçus comme des valets vicieux, illustrent une société réglée sur des codes moraux hypocrites. Là encore, la vraie quête du clergyman est évidemment l'amour, qui ne peut s'épanouir qu'à la condition d'anéantir tout obstacle moral et social, toute forme autoritaire contraignante. Idée commune aux surréalistes et aux anarchistes, comme Sébastien Faure :

*Pour supprimer la misère, l'oppression, la douleur, il faut arriver à l'élimination complète du principe d'autorité d'une part, à l'affirmation intégrale du principe de liberté d'autre part, voilà l'Idéal*<sup>30</sup>.

En dehors d'Artaud et de Buñuel, Brunius réalise quelques films en tant que surréaliste<sup>31</sup> mettant en pratique ce principe de liberté, c'est notamment le cas de *Records 37* et de *Autour d'une évasion*<sup>32</sup>. Cette dernière production filmique, sortie en 1934, porte sur un thème anarchiste, celui de Dieudonné le bagnard, qui fut d'abord un projet de Jean Vigo en 1933 : le cinéaste voulait s'attacher à l'histoire de cet homme, accusé d'appartenir à la tragique Bande à Bonnot, qui fut jugé puis condamné à mort en février 1913. Sa culpabilité n'ayant pas été établie, cette peine fut commuée en travaux forcés à perpétuité, à Cayenne. La réalisation du

---

29. « On était symboliste en littérature et anarchiste en politique » note l'historien Jean Maitron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, 1880-1914*, Gallimard, 1951, p. 140. Lorsque la police saisit en 1894 la liste des abonnés de *La Révolte* (journal anarchiste), elle y découvre les noms de Mallarmé, Leconte de l'Isle, Remy de Gourmont, Pissaro, Signac, Huysmans.

30. Sébastien Faure, *L'Encyclopédie anarchiste*, t. IV, La Librairie Internationale, 1932, p. 2497.

31. « Leur révolte était la mienne. [...] Le surréalisme m'a aidé à cristalliser et à formuler ma propre conception du monde et ma conduite dans la vie. » Jean-Pierre Pagliano, *Brunius*, Lausanne, L'âge d'homme, 1987, p. 29.

32. « Un certain marquis de Silvagni, ancien légionnaire parti au Venezuela, rapporte à Paris les éléments d'un documentaire sur les bagnes de Guyane. Incapable d'en assumer lui-même le montage, il livre la pellicule à Jacques Bernard Brunius. De ce matériau informe, Brunius fait un curieux film, *Autour d'une évasion* ». Jean-Pierre Pagliano, *id.*, *ibid.* p. 43.

film envisagé par le fils d'Almeryda<sup>33</sup> en été 1933, ne verra jamais le jour faute de producteur. Brunius, en compagnie de Cesare Silvagni, reprend le scénario, et le tourne sous le titre *Autour d'une évasion* avec le bagnard dans son propre rôle<sup>34</sup>.

L'âme anarchiste se trouve aussi bien dans les formes surréalistes de transformations, de métamorphoses, que dans le contenu des films. Buñuel, Artaud et Clair ne sont pas les seuls exemples à relever. Jean Painlevé dans *Mathusalem* en 1925, à la suite d'*Entracte*, reprend les idées Incohérentes de la séquence de l'enterrement, suivie cette fois par des trottinettes, avec l'aide d'Artaud en évêque. Jacques-Bernard Brunius selon Auriol, dans *Elle est bicimidine* en 1927, reproduit certaines recherches incisives de Richter dans *Inflation*, tout comme Marcel Duchamp avec *Anémic cinéma* en 1926. Vigo adopte la Seine et ses marginaux mis en valeur par André Sauvage et les Prévert, qui sera remis au goût du jour dans *Paris n'existe pas* de Robert Benayoun. Ado Kyrou s'intéresse, quant à lui, à Artaud et son individualisme libertaire, en réalisant *Le Moine...* Ces nombreux liens expriment combien une telle *anima* n'est pas due au hasard, mais correspond bien à une continuité philosophique depuis la fin du XIXe siècle.

## LA RUPTURE COMME MISE EN PRATIQUE DE L'ÂME ANARCHISTE

L'œil de veau tranché par la lame de rasoir du *Chien andalou* est aussi l'œil du spectateur. Un changement radical s'annonce, une cassure avec l'axe classique de vision. Comme le dit Artaud « le cinéma implique un renversement total des valeurs, un bouleversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique<sup>35</sup> ». À l'image des théories de Max Stirner, cette écriture automatique visuelle s'intéresse à l'homme, à son individualité propre. Ce cinéma passe de l'homme vu dans son extériorité, à l'homme vu dans son intériorité. Apparaît alors un univers totalement inconnu, qui semble suivre sa propre logique, indépendante de tout ordre, de toute loi connus<sup>36</sup>. Utilisant la transformation et la mobilité des

---

33. Jean Vigo est le fils de Miguel Almeryda et d'Emilie Clero, tous deux militants anarchistes. Voir : Jean Vigo, *Œuvre de cinéma*, Lherminier, 1985, p. 25.

34. *Id.*, *ibid.*, p. 195-196.

35. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1961, p. 73.

36. Georges Ribemont-Dessaignes, *Man Ray*, Nice, Centre National des arts plastiques, 1984, p. 26 : « Vive Man Ray qui a toujours songé à tuer la plastique pour créer un univers régi par ses lois propres, ou mieux encore par des lois à transformation, ce qui revient à nier l'existence même de toute loi. »

objets, des acteurs, le film surréaliste est entièrement ouvert, tout comme l'homme, l'individu que veulent faire ressortir les libertaires. Michel Beaujour exprime la même idée en expliquant que le cinéma surréaliste a pour but de produire un « nouvel homme<sup>37</sup> ». Cette rupture désapprend au spectateur à ne concevoir qu'une seule forme d'image, de réflexion sur le monde. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Jean-Louis Bédouin s'est penché sur l'anthropologie avec *L'Invention du monde* en 1952, revisitant l'homme « naturel » :

*Pour nous, ce que nous appelons le monde n'est-il pas en définitive comparable à une gemme taillée, dont chaque facette serait constituée par une des innombrables cultures que nous révèle l'ethnographie ? À ce propos, les distinctions hiérarchiques établies par la civilisation occidentale, tout imbue de ses conquêtes techniques, doivent être bouleversées de fond en comble, car elles l'on conduit à fausser la vérité<sup>38</sup>.*

Cette position reprend les propositions « sauvagistes » des anarchistes de 1900, qui dans *L'Âge d'or* (journal de cette organisation), revendiquaient une vie d'anachorètes, au plus proche de la nature<sup>39</sup>. Ce « nouvel » homme, pour vivre comme il l'entend doit pratiquer un autre mode de vie, et pour ce faire, il ne peut qu'inventer, qu'imaginer d'autres possibles. Si les anarchistes essayent d'atteindre cet état grâce à leurs théories, les surréalistes quant à eux vont le trouver dans leurs œuvres, et en particulier, dans leurs films.

Leur cinéma ne révolutionne pas, il subvertit. Il ne renverse pas les images classiques, il les brise pour en installer de nouvelles. Y compris dans le montage : il n'y a ni fondu enchaîné, ni surimpression, pour amener la séquence suivante. Buñuel préfère briser et éliminer la première image, souvent liée à l'autorité, à la contrainte, pour en imposer une autre, celle de l'amour, du désir de liberté. Le 7<sup>e</sup> art apporte le mouvement, il bouge, il se transforme sans cesse, il n'accepte aucune permanence. L'inconscient, l'onirique, le magique de ce type de production rejoignent l'idée d'Élie Faure, qui voyait dans le cinéma une architecture en mouvement pouvant transformer profondément l'esprit de l'homme, en référence aux constructions gothiques liées à l'organisation médiévale prélibertaire<sup>40</sup>. Le film surréaliste, inconscient d'un créateur ou de plusieurs, projeté sur un écran, déconstruit ses propres images moralisatrices

---

37. « Surréalisme et cinéma », *Études cinématographiques*, op. cit., p. 59.

38. Benjamin Peret, *Œuvres complètes*, t. VI, Gallimard, 1970, p. 281.

39. *Le Naturien* n° 1 à 4, *L'ordre naturel* de novembre 1905, *L'Âge d'or* de 1900.

40. Élie Faure, *Fonction du cinéma, de la cinéplastie à son destin social (1921-1937)*, Plon, 1953.

et laisse surgir ses visions primordiales, archétypiques. Transformer, développer l'individu, c'est le souci majeur des anarchistes, bien avant le changement de société. Selon un des leurs, Fernand Pelloutier, « la culture de soi-même » reste la quête primordiale, rappelant ainsi les préoccupations alchimiques des surréalistes.

Dans l'absolu, surréalistes et anarchistes partagent l'idée que la satisfaction des besoins intérieurs de l'homme fait l'objet d'une lutte aussi impérative que la transformation des structures sociales et, contrairement aux marxistes, la recherche active de la seconde ne doit pas s'accompagner du sacrifice de la première. L'individu prime sur le collectif.

À l'instar de Buñuel, Artaud pense la révolution comme révolution de la culture :

*Pour moi, il n'y a pas de révolution sans révolution dans la culture, c'est-à-dire dans notre façon universelle, notre façon, à nous tous, de comprendre la vie et de poser le problème de la vie. Déposséder ceux qui possèdent est bien, mais il me paraît mieux d'ôter à chaque homme le goût de la propriété. (...) Pour faire mûrir la culture il faudrait fermer les écoles, brûler les musées, détruire les livres<sup>41</sup>.*

Les films surréalistes, à eux seuls, détruisent tous les mythes sociaux admis par la société entière. Plus rien ne tient face à ces images oniriques qui se permettent tout puisqu'elles sont du domaine de l'irréel. Prétexte idéal pour faire passer les idées les plus extrêmes. La loi, la civilisation, le capitalisme, le patriarcat se désagrègent pour être remplacés par le désordre, l'archaïsme, l'association, le rêve. Tout ce qui relève du domaine de l'homme primordial et de l'amour. La liberté que propose l'anarchie fait peur car elle est totale, retournant tout sur son passage. Le cinéma surréaliste a su employer cette liberté et révéler « l'œuvre d'imagination » que représente l'anarchisme<sup>42</sup>. Ado Kyrou, Jacques-Bernard Brunius, Jean-Louis Bédouin, entre autres cinéastes surréalo-anarchistes<sup>43</sup>, poursuivront cette démarche dans leurs propres films. Les deux moyens de connaissance du surréalisme, la liberté et l'amour, empruntant la poésie de

---

41. Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, Gallimard, 1971, pp. 27 et 131.

42. Alain Pessin, *La Rêverie anarchiste : 1848-1914*, Librairie des Méridiens, 1982, p. 23.

43. Voir le Manifeste du 12 octobre 1951 dans *Le Libertaire* : « Surréalistes, nous n'avons cessé de vouer à la trinité : Etat-travail-religion une exécration qui nous a souvent amenés à nous rencontrer avec les camarades de la Fédération anarchiste. [...] La lutte pour le remplacement des structures sociales et l'activité déployée par le surréalisme pour transformer les structures mentales, loin de s'exclure, sont complémentaires. Leur jonction doit hâter la venue d'un âge libéré de toute hiérarchie et de toute contrainte ».

l'image filmique pour ouvrir d'autres possibles aux yeux du monde, se retrouvent dans ce texte manifeste d'Aurélien Dauguet :

*Tout reste à conquérir pour la libération de l'homme à tous les plans de sa vie économique, sociale, individuelle, affective et sensible. Le cinéma est pour nous un des innombrables moyens qui permettent ce complet retournement de soi-même, ce merveilleux voyage par les nuits ensoleillées de la poésie, de l'amour, et de la liberté pour atteindre l'aube rouge et noire de la surréalité<sup>44</sup>.*

En dehors de ce manifeste et de quelques éléments dans les articles de la revue *L'Âge du cinéma*, le surréalisme n'a produit aucun écrit, connu, concernant le lien direct entre l'anarchisme et lui, au sein du cinéma. Sans doute, ne considérerait-il pas que la chose fût à préciser, puisqu'elle était déjà visible dans le cadre littéraire<sup>45</sup>. Il suffit de voir leurs films pour comprendre qu'il n'y a aucun rapport entre eux et la conception communiste du cinéma. Le réalisme de l'école russe et celui, en France, d'un Renoir ou d'un Carné, ne correspond en rien à la folie des images, à la provocation sans limites du mouvement.

Aujourd'hui, les institutions cinématographiques et culturelles se sont approprié le surréalisme et son cinéma, lui faisant une place parmi ses monuments, solution excellente pour désamorcer la puissance subversive de ces œuvres. Mettant en exergue la poésie et l'onirisme, les idées libertaires quant à elles, passent pour secondaires et sont évoquées sous couvert d'une « jeunesse », d'une « adolescence » surréaliste un peu excessive, discréditant ainsi la précision des intentions politiques du mouvement.

Le surréalisme, comme le dadaïsme et l'Incohérence avant lui, ne serait rien sans cette âme anarchiste qui, à travers la magie des photogrammes, laisse le spectre d'une lumière noire dans l'espace cinématographique.

UNIVERSITÉ PARIS I  
PANTHÉON-SORBONNE

---

44. Aurélien Dauguet, « La lanterne magique », *Ciné-club L'âge d'or*, 1968. (manifeste inaugural du ciné-club).

45. Référence aux écrits symbolistes de Lautréamont, à la poésie libertaire de Rimbaud, au théâtre incohérent de Jarry, etc., mais aussi aux textes de Breton, et surtout aux articles dans la presse anarchiste.

## L'ESTHÉTIQUE SURRÉALISTE DANS LA CHUTE DE LA MAISON USHER DE EPSTEIN ET POE

Nanette RIBLER-PIPKA

Edgar Allan Poe a écrit des contes fantastiques, inventé le genre policier et inspiré les poètes symbolistes en France — mais il n'est sûrement pas un écrivain surréaliste. Pourquoi alors chercher une esthétique surréaliste dans *La Chute de la maison Usher* adapté par Jean Epstein ? Parce que Luis Buñuel était l'assistant du metteur en scène ou parce que Marguerite Gance y a joué le rôle de Madeline ? Non, il faut analyser le film lui-même sans avoir de préjugés contre des époques stylistiques ou des noms connus. D'autre part, Buñuel quitte Epstein après une querelle et nie toute collaboration à propos de ce film. Quant au mouvement des surréalistes en général, si Epstein approuve la connexion entre le rêve et l'image cinématographique, il leur reproche cependant de fuir dans l'espace clos de l'Art.

*...ils [les surréalistes] ne pourraient créer [...] qu'une littérature, une peinture, une sculpture, toutes hermétiques, à très faible rayon d'action directe, très peu capable d'arracher immédiatement la masse des esprits à l'orthodoxie rationaliste<sup>1</sup>.*

Aux yeux d'Epstein, le surréalisme s'adresse uniquement aux intellectuels. Le résultat est une « Avant-garde » qui n'influence, à l'époque, que les artistes internationaux. Les surréalistes désirent pourtant dépasser les limites de l'art et changer la perception de la réalité<sup>2</sup>. Epstein décrit comment obtenir ce but, qu'il utilise lui-même, mais qu'il ne trouve pas chez les surréalistes :

---

1. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, Seghers, 1975, p. 235.

2. André Breton écrit dans son *Manifeste du surréalisme* : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité » A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1962, p. 24. Jacqueline Chenieux-Gendron constate à ce propos : « L'acte de surréalisme [...] offre cette qualité de manifester toujours son lien originnaire avec l'imagination. [...] La poésie, l'art doivent échapper aux spécialistes, ou aux talents dûment répertoriés par la critique et par le marché. » *Le Surréalisme*, PUF, 1984, pp. 218-19.

*Pour troubler la raisonnante ignorance d'un peuple civilisé, pour faire sortir de son lit logique la paranoïa d'une foule, dressée à s'oublier elle-même dans la vénération d'un déterminisme extérieur, il aurait fallu des objets surréalistes de la taille du dynamisme et de la mystérieuse extravagance des comètes d'autrefois, aujourd'hui apparemment incorporées à l'ordre mathématique<sup>3</sup>.*

Beaucoup de « comètes d'autrefois » sont repérables dans *La Chute de la maison Usher*. Leur effet est renforcé par la technique cinématographique, mais déjà les contes de Poe troublent les lecteurs.

Epstein croit un peu naïvement que les images cinématographiques « trouvent tout de suite une résonance dans la mentalité du spectateur<sup>4</sup> ». Cette résonance qu'il compare avec celle du rêve n'est pas vraiment justifiable, parce que le spectateur ne se rend pas compte de l'effet que le cinéma produit sur lui. En outre, on ne sait pas non plus si la littérature résonne ainsi dans la conscience du spectateur. Edgar Allan Poe se sert de la synesthésie pour stimuler tous les sens des lecteurs. Cela encourage Epstein à mettre en scène plusieurs contes de Poe et à accentuer leur force imaginative dans son film *La Chute de la maison Usher*. Chez Poe on trouve déjà quelques éléments surréalistes. L'idée principale d'une majorité de ses contes est la simultanéité de la vie et de la mort, sujet surréaliste qui d'ailleurs fascine Epstein. En comparant la mort chez Poe avec le rêve, Epstein pose encore une fois la question de la perception.

*Tous ces morts ne sont morts que légèrement. Madeline et Roderick sentent qu'ils vont mourir comme nous sentons le sommeil nous gagner. Puis Roderick guette les bruits au seuil du tombeau, comme nous guettons à la porte d'une chambre qu'un hôte nocturne et fatigué, s'éveille<sup>5</sup>.*

Malgré toutes les différences entre Epstein, Poe et les surréalistes, *La Chute de la maison Usher* est un film surréaliste. Epstein n'utilise pas seulement une technique d'avant-garde, mais il traite aussi un sujet fortement surréaliste. Dans le film et le conte, Roderick Usher est caractérisé par son hypersensibilité. Il vit dans une « surréalité » et perçoit plus de choses et autrement que son ami (le narrateur du conte). Epstein unit dans ce personnage le Roderick du conte *La Chute de la maison Usher* et l'artiste du conte *Le Portrait ovale*. Contrairement à cette perception sensible et artistique, Epstein exagère dans le personnage de l'ami de Roderick l'insensibilité de la perception scientifique<sup>6</sup>. L'ami est presque sourd, uti-

3. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, Seghers, 1975, p. 237.

4. *Ibid.*, p. 238.

5. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Seghers, 1974, p. 188.

6. Dans le scénario pour une version sonore de 1951 qu'il ne pouvait pas réaliser, Epstein

lise un grotesque cornet acoustique et s'aide d'une loupe pour voir, mais il représente dans le conte l'observateur scientifique qui permet à Roderick de s'assurer qu'il ne se passe rien de surnaturel. L'ami croit à la réalité visible, mais il ne voit pas le clin d'œil du portrait et ne perçoit pas l'atmosphère bizarre de la maison. Par contre, le spectateur du film a la même perspective que Roderick qui voit vraiment les métamorphoses de Madeline et « entend » le battement que fait cette dernière contre le couvercle du cercueil. Grâce à cette contradiction entre la perception « normale » de l'ami et les images surréalistes, le spectateur peut réfléchir sur sa propre insensibilité et son logocentrisme.

Plusieurs détails du film font partie de cette réflexion sur la perception de la réalité. Ce sont des caractéristiques d'une esthétique surréaliste que l'on retrouve dans les œuvres surréalistes et spécialement dans les films de Buñuel et Dalí.

## LES MÉTAMORPHOSES DE MADELINE

Tantôt elle est une femme vivante qui souffre d'être peinte par son mari Roderick. Tantôt elle est transformée en un portrait clignant des yeux et torturant son mari qui souffre d'être ainsi observé. Le médecin d'Usher dit à propos du portrait : « C'est là qu'elle est vivante ! ». Seul l'ami ne remarque rien de troublant. Une autre fois Madeline devient une statue de pierre pendant qu'elle pose pour Roderick et après être tombée par faiblesse, elle semble morte, mais Roderick et l'ami ne remarquent pas le cadavre à côté d'eux parce qu'ils sont fascinés par le portrait où Madeline paraît plus vivante que dans la réalité. Quand l'orage annonce le retour de Madeline, la caméra montre dans un coin noir, tout à coup illuminé par un éclair : on aperçoit peint sur le mur un visage féminin qui observe la scène. Ce dessin est aussi une allusion à la Madeline dans le portrait qui est en même temps présent et absent.

C'est là un principe des beaux-arts qu'Epstein élargit au cinéma. La reproduction artistique de Madeline a pour effet de la remplacer par le tableau : elle est vivante dans le tableau, mais son corps souffre, meurt et reste comme cadavre dans le cercueil. Contrairement à une métamorphose irréversible, Madeline est avant sa mort quelquefois vivante dans le tableau, mais a disparu de la vie. Après sa mort, elle a la force de se libérer du tombeau pour persécuter Usher. Epstein réalise ces effets à l'aide des surimpressions qui donnent une apparence transparente au corps de

---

appelle cet ami de Roderick « Allan ». C'est sûrement une allusion ironique à l'auteur Edgar Allan Poe et son narrateur à la première personne.

Madeline. Dans quelques scènes, elle ressemble à l'hallucination d'un rêve — notamment à la fin du film, quand elle revient du tombeau avec le voile blanc d'une vierge innocente. On ne sait pas si Madeline est vivante ou morte, mais son spectre persécute son meurtrier, son mari. Cette scène est la réalisation de la vision de Roderick. Il sait que sa femme va venir pour le punir et il dit d'une manière clairvoyante à son ami ignorant : « Nous l'avons mise vivante dans la tombe ». Dans le scénario d'une version sonore qu'il n'a jamais réalisée, Epstein renforce cette exclamation d'Usher : « Elle est là derrière cette porte !<sup>7</sup> »

## DES MAINS FRAGMENTÉES DONNANT LA MORT

Ce sont surtout les mains de Roderick qui fonctionnent comme le motif principal du film. Mais, au début, quand il essaie d'échauffer ses mains et, peu après, quand il paie pour chercher un cocher, on voit également, en gros plan, les mains gantées de l'ami. Avant que la caméra montre les personnages de l'ami et d'Usher, on ne voit que les mains des deux hommes en gros plan. Usher, caractérisé comme un être nerveux et tyrannique, ne peut pas contrôler ses mains. Il les plie nerveusement peut-être pour s'empêcher de peindre sa femme, mais il ne réussit pas et finalement prend la palette. Il semble que ses mains soient douées de vie, elles sont, comme les objets surréalistes, incontrôlables par la raison. Dans *La Chute de la maison Usher*, les mains de Roderick sont un fragment du corps humain troublant et effrayant, semblable aux mains filmées par Buñuel et Dalí dans *Un chien andalou* (1929) ou dans beaucoup d'autres films de Buñuel. Epstein ne coupe pas vraiment la main du corps, mais la caméra fait cette coupure quand elle les filme en gros plan. L'indépendance et l'étrangeté de ses mains s'expriment aussi dans le tableau de Magritte *Le Soupçon mystérieux* (1928) auquel Buñuel se réfère dans *Un chien andalou*. Comme objet indépendant, la main peut changer sa forme ou faire des choses inquiétantes. Chez Buñuel-Dalí, la main est combinée avec des insectes ou est déformée. Chez Epstein, les mains de Roderick sont jeunes quand il peint, mais vieilles et ridées quand il joue de la guitare. À l'aide des découpages rapides, Epstein fait un parallèle entre les rides des mains et l'eau ridant ; entre les doigts écartés et les arbres osseux dans le paysage sombre autour de la maison Usher. Les mains, comme fragment du corps humain, et les détails du paysage ont le même caractère funèbre d'un rêve. Ce n'est pas encore une chaîne

---

7. Cf. J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, p. 330.

d'association surréaliste parce qu'on peut lier les éléments logiquement, mais la réunion d'objets différents, qui produisent une certaine atmosphère sans être liés narrativement, ressemble quand même à une telle chaîne.

Les mains d'Usher qui se transforment et qui le forcent à peindre peuvent créer et détruire en même temps. Un écriteau du film explique :

*Le pinceau de Roderick était comme une baguette magique. À chaque coup le portrait s'animait d'avantage, mais Madeline pâlissait plus, la jeune femme semblait donner à l'image peinte les forces qu'elle perdait.*

La main, le pinceau, la baguette magique ne sont que des métaphores pour exprimer la force de l'imagination de Roderick. C'est la vision d'un artiste, d'un rêveur qui fait revivre Madeline dans le tableau. Usher tue sa femme et crée un tableau vivant dans son imagination, dans une surréalité qui est fermée à la perception insensible de l'ami, mais ouverte aux yeux des spectateurs.

On peut comparer la main dans *Le Soupçon mystérieux* de Magritte et dans *Un chien andalou* de Buñuel et la toile dans *La Chute de la maison Usher* avec l'écran cinématographique. Ce sont tous des lieux de notre imagination : le personnage chez Magritte et Buñuel voit dans sa main des images de son rêve, par exemple les fourmis qui grimpent d'un trou dans sa main. C'est la même situation lorsque le spectateur voit les images sur l'écran ou sur la toile. Epstein remplace la toile du peintre par la lentille de la caméra. Roderick semble peindre directement sur la lentille ou sur l'écran cinématographique. La toile devient transparente et la caméra est mise derrière la toile. En tout cas, la toile et la caméra ne se distinguent plus. Étant donné que Madeline existe dans le tableau aussi bien que dans la vie, on peut dire que la caméra prend la perspective de Madeline dans le tableau. Le spectateur voit le pinceau s'avancer et perçoit cet acte menaçant de la même manière que Madeline. Ce changement de perspectives présente la possibilité de percevoir plus que la vraie réalité. En outre, il témoigne de la multiplicité des réalités, c'est-à-dire qu'il n'y a pas la réalité, mais que la réalité est dépendante de l'observateur.

## **LES OBJETS SIMPLES**

Même l'objet le plus « normal » et « ennuyeux » peut fonctionner comme objet surréaliste parce qu'il excite l'imagination et se transforme pendant cet acte. C'est un signe d'une esthétique surréaliste discuté par

plusieurs artistes et théoriciens, par exemple par Arthur Harfaux et Maurice Henry :

*...mais tous les objets, sans exception, doivent nous retenir, même la cuiller à manger le potage [...]. Les considérations poétiques, sentimentales, symboliques seront écartées sans pitié. Il n'y a pas lieu, en particulier, d'éviter les objets à signification évidente [...] il suffira d'oublier, en répondant aux questions, cette signification, [...] la perception de l'objet donne naissance à une hallucination qui engendre elle-même l'expression<sup>8</sup>.*

Chez E. A. Poe, en général, les objets simples et innocents deviennent vivants et effrayants pour le narrateur. La décoration des chambres, le paysage et les bruits supportent l'horreur du personnage parce qu'il a une certaine hallucination. Epstein souligne encore cet effet en filmant des objets simples en gros plan afin de leur donner une nouvelle apparence et de les transformer. Les séquences choisies par Epstein transforment elles-mêmes les objets. Au début du film, on voit un visiteur de l'auberge où l'ami d'Usher cherche un cocher qui semble tout à fait « normal » dans la première séquence et qui a des yeux tout blancs dans la séquence suivante parce qu'il lui manque les pupilles. Les objets dans la maison Usher avec son architecture bizarre se transforment aussi. Les rideaux, les bougies, les outils des chevaliers et les livres dans le rayon bougent pendant la phase créative de Roderick, puis ils restent immobiles après la mort de Madeline et bougent de nouveau pour annoncer son retour. Epstein utilise le ralenti ou l'accélééré afin d'animer ces objets simples. À l'aide de ces moyens, il crée « l'image-temps » selon Deleuze : « Les perceptions optiques de choses, paysages ou meubles, se prolongent en gestes infiniment étirés qui dépersonnalisent le mouvement<sup>9</sup> », parce qu'on ne perçoit plus la cause qui a initié ce mouvement. Les pages du livre semblent se feuilleter elles-mêmes. Ce n'est plus le vent ou des personnages qui font bouger les objets, mais l'origine du mouvement se cache dans les objets mêmes où, d'après Poe, l'imagination forte peut faire bouger les choses. Avec ce changement de temps ou cette visualisation du temps<sup>10</sup>, Epstein crée « ces mondes qui paraissent inimaginables<sup>11</sup> ». Aux yeux des

---

8. Arthur Harfaux et Maurice Henry, dans Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme*, Le Livre de poche, 1984, pp. 235-36.

9. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Minuit, 1985, p. 81.

10. Cf. Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, p. 105. Aumont affirme que Roderick ne peut pas peindre sa femme (elle se trouve déjà dans le portrait), mais qu'« il peint le Temps ».

11. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, p. 90.

surréalistes, ces mondes inimaginables font partie d'une surréalité qui est aussi présente dans la vie que la réalité visible.

En gros plan, la palette du peintre ressemble au paysage funèbre. Les taches de couleurs sont méconnaissables, elles sont transformées en lac ou en borbier devant la maison. Tous ces objets-là sont encore logiquement liés à l'action et à la narration du film, mais les images pendant l'enterrement de Madeline sont les plus surréalistes. Epstein se sert de surimpressions pour évoquer un parallélisme entre les arbres et les grandes bougies blanches. Les hommes portent le cercueil et les bougies agrandies forment une allée transparente. La caméra imite les mouvements chancelants des hommes et montre les arbres d'en bas. C'est la perspective de Madeline, la seule qui peut voir les arbres d'en bas parce qu'elle se trouve dans le cercueil. Après avoir traversé un lac, ils arrivent au caveau caché sous des végétations immenses représentées par une peinture murale dans le tombeau. Cette végétation et la peinture murale rappellent les tableaux (pré)surréalistes d'Henri Rousseau<sup>12</sup>.

Le marteau est, à l'instar des bougies, un objet simple qui change sa signification « normale ». Utilisé pour clouer le cercueil, il est un symbole de meurtre cruel et, comme le pinceau, l'arme qui tue Madeline encore et encore. Roderick ne réussit pas à empêcher le médecin de clouer le cercueil, bien qu'il sache parfaitement que Madeline n'est pas morte. Quand Usher et son ami sortent du caveau, la caméra montre l'image d'un cadavre momifié. Deux crapauds sont en train de s'accoupler sur les yeux du cadavre. L'image des deux hommes à la sortie du caveau et l'image des deux crapauds sur les yeux se ressemblent énormément. Il s'agit d'une métamorphose effrayante : Roderick s'appuie sur son ami et un des crapauds est assis sur l'autre — les deux couples obtiennent leur force créative de la mort. Le tableau de Roderick s'anime parce que Madeline meurt et les crapauds utilisent un cadavre comme nid. La combinaison des animaux (mal aimés) et du corps humain est un motif connu chez les surréalistes et particulièrement chez Buñuel. Il montre les escargots sur la jambe d'une jeune fille morte (*Journal d'une femme de chambre*), les fourmis dans la main (*Un chien andalou*) et aussi les crapauds (*Simon du désert*). Même les beaux animaux comme le grand-duc ou le hibou sont transformés en figures funèbres dans *La Chute de la maison Usher*. Un grand-duc blanc observe Usher et son ami d'un arbre. La couleur blanche de l'oiseau se reflète dans les branches de l'arbre et cette image fait penser à

---

12. Cf. Volker Roloff, « Surreale Urwälder in Europa und Lateinamerika – im Zwischenraum der Bilder und Texte », in Martina Dobbe (éd.), *Winter-Bilder*, Siegen [2003 en préparation].

une araignée dans sa toile. Le blanc n'est plus la couleur de l'innocence, mais le voile blanc de Madeline et l'oiseau blanc indiquent la mort et le danger pour Roderick. Epstein compose les images du marteau clouant le cercueil, des hommes sortant du caveau, des crapauds sur le cadavre et du grand-duc blanc dans l'arbre comme une série de photos changeantes. À cause des séquences qu'il choisit et des surimpressions du marteau, les images forment les associations d'un rêve et sont liées fortement. Tous ces objets simples, le marteau, les bougies, les crapauds, l'oiseau et la végétation ont un effet inquiétant à cause de la présentation, de la perception et de la combinaison des objets. Même dans le conte de Poe *La Chute de la maison Usher*, le narrateur souligne cet effet :

*While the objects around me [...] were but matters to which, or to such as which, I had been accustomed from infancy – while I hesitated not to acknowledge how familiar was all this – I still wondered to find how unfamiliar were these fancies which ordinary images were stirring up*<sup>13</sup>.

Dans la perception d'un rêveur<sup>14</sup> les objets se transforment. Ils semblent vivants, ils pensent, ils ont une âme, ils sont capables d'agir et, dans le cas d'Usher, ils vengent les souffrances de Madeline. Le peintre tue sa femme parce qu'il la fait revivre dans le tableau, mais ce n'est pas seulement le portrait qui est vivant. Selon la poétique d'Epstein l'art cinématographique produit la « photogénie » qui se définit comme « tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique<sup>15</sup> ». Oliver Fahle explique la photogénie comme la transformation cinématographique des objets et des procès de la nature qui sont normalement fixés et assurés par l'ordre logique, mais qui se transforment à l'écran aux objets inquiétants<sup>16</sup>. C'est justement cette transformation qui est décrite par les surréalistes.

---

13. Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*, dans : E.A. Poe, *Selected Tales*, London, Penguin, 1994, p. 79. Traduction : « Alors que les objets m'entourant — alors que les sculptures des plafonds, les sombres tapisseries des murs, la noirceur d'ébène des planchers, et les trophées d'armoires fantasmagoriques qui cliquetaient pendant que je marchais à grands pas, n'étaient que des questions auxquelles, ou semblables auxquelles, j'avais été accoutumé pendant mon enfance — alors que je n'hésitais pas à ignorer combien familier m'était tout ceci — encore je m'émerveillai de découvrir combien peu familières étaient les visions que les images ordinaires étaient en train de produire ».

14. Le narrateur dans le conte ne sait pas s'il rêve ou pas : « Shaking off from my spirit what must have been a dream... » ; « I listened, as if in a dream, ... » (*ibid.*, p. 78 ; p. 83)

15. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Seghers, 1974, p. 137.

16. Cf. O. Fahle, *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz 2000, p. 160.

Epstein donne forme aux rêves, à la peur et à tous les phantasmes qui sont normalement irréprésentables et individuels, sauf pour Poe et les surréalistes. Avec la peinture murale dans le caveau, mais aussi dans la maison, il se réfère directement à la peinture surréaliste. Mais ce que Poe et les peintres surréalistes ne peuvent que suggérer pour inspirer les spectateurs, Epstein le filme en gros plan. Jacques Aumont reproche à Epstein « de croire que le mouvement achevé d'une machine, même 'intelligente', remplacerait une fois pour toutes le mouvement inachevé, donc puissant, du tableau<sup>17</sup> ». D'autre part, Aumont conclut que « la photogénie d'Epstein [...] ne laisse rien au spectateur<sup>18</sup> ». Le portrait n'est pas seulement vivant dans l'imagination de Roderick, mais Epstein pose l'actrice (Marguerite Gance) elle-même dans le cadre du portrait. L'incertitude, dans laquelle se trouve le spectateur concernant la mort de Madeline, est peut-être minimalisée parce qu'il voit vraiment les métamorphoses subies par l'héroïne. Si les tableaux de Dalí, de Magritte et des autres surréalistes montrent également les métamorphoses, les mondes inimaginables, ils laissent quand même planer le doute. Certes le film d'Epstein vise à attirer la foule, mais il veut aussi troubler les spectateurs. Ce sont les objets surréalistes dans *La Chute de la maison Usher* qui dépassent l'ordre logique. L'incertitude ne s'exprime pas dans le portrait peint, parce qu'on voit une personne dans le cadre au lieu de la peinture. Ce n'est plus l'incertitude d'un tableau toujours inachevé, mais c'est le film lui-même qui reste inachevé dans les séquences montrant (quelquefois en de rapides découpages) une série de photos qui ne sont pas liées logiquement ou narrativement. Dans ces séquences, le film semble incomplet parce qu'on a l'impression qu'il manque quelque chose entre les photo séquences singulières. Il y manque le fleuve narratif qui explique une séquence par la précédente. Le cinéma surréaliste refuse rigoureusement la structure narrative. À la différence d'un tel radicalisme le film d'Epstein raconte une histoire, mais l'effrayant et l'inquiétant du film ne s'explique pas seulement par un conte obscur de Poe. Epstein ne s'intéresse pas à l'horreur chez Poe, mais aux perspectives diverses qui peuvent changer notre perception « normale » de la mort et de la réalité. Ni le film d'Epstein ni les contes de Poe n'étaient acceptés comme œuvres surréalistes par les surréalistes, mais ils ont sûrement inspiré les surréalistes, et particulièrement Buñuel, même s'il ne se l'avouait pas. Finalement, les dernières séquences du film *La Chute de la maison Usher*

---

17. Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Séguier, 1996, p. 108.

18. *Ibid.*

peignent un tableau surréaliste : les étoiles dans le ciel noir forment une figure indéfinissable (peut-être un arbre, un corps humain ou la maison Usher). Toutes les formes naturelles du paysage se décomposent dans ce tableau surréaliste.

*UNIVERSITÉ DE SIEGEN*

## LE MONTAGE SURREALISTE DU FEU CHEZ DAVID LYNCH : UNE HYPOTHÈSE SÉMIO- ANTHROPOLOGIQUE

Stefano MONTES

À l'instar de certains courants modernes, le surréalisme a exprimé un renouvellement social et politique qui a dépassé les limites d'une simple poésie littéraire. Au-delà de sa portée artistique et de sa puissance politique et sociale, le surréalisme se définit aussi par son parcours théorique, parcours comportant une conception philosophique plus profonde et radicalement novatrice de la réalité. Dans son élan de renouvellement, le surréalisme ne se limitait pas au questionnement artistique, mais se dessinait en tant que mouvement de pensée transcendant son propre temps : une nouvelle « philosophie de l'existence » qui s'appliquait à redéfinir les catégories conceptuelles de la culture occidentale. Par conséquent, on ne peut qu'être d'accord avec Duplessis qui considérait le surréalisme comme

*une des formes de cet élan qui a traversé à toutes les époques et dans tous les pays les êtres d'élite qui ont voulu s'affranchir de leurs limites. Il s'oppose à la philosophie occidentale classique autant qu'à une conception négative et désespérée de l'existence. Il se rattache aux grands mouvements de la pensée qui échappent à toute classification historique<sup>1</sup>.*

De ce point de vue, bien que le surréalisme ait eu une existence historique bien précise, certains de ses principes théoriques trouvent encore place dans la littérature et dans le cinéma d'aujourd'hui, ainsi que dans la conception de la vie et de la pensée contemporaines. Cela permet de se libérer d'une « vision littéraire » du surréalisme selon laquelle l'appartenance au « genre » est située historiquement.

Partager cette opinion permet en outre de s'affranchir de la contrainte d'une définition statique du cinéma surréaliste et souligner par contre le « principe génératif et dynamique » qui imprégnait la philosophie du mouvement. Inversement, on se débattrait inéluctablement à rechercher

---

1. Y. Duplessis, *Le Surréalisme*, « Que sais-je » [1950], PUF, 2000, p. 123.

d'authentiques traits surréalistes et à délimiter et assigner ces traits exclusivement aux films de l'époque. Notons à ce sujet et à titre d'exemple l'hypothèse de Jameux :

*Il y a peu, très peu de films authentiquement et consciemment surréalistes. J'entends, de films qui, créés dans des conditions de liberté totale, marquent le refus du réalisme bourbier, mettent l'imagination au service de la conquête de l'irrationnel, se réclament enfin ouvertement du surréalisme. Les films de Buñuel, en premier lieu L'Âge d'or, Un chien andalou, El, La Vie criminelle d'Archibald de La Cruz, Viridiana, Simon du désert, L'Ange exterminateur, sont des films totalement surréalistes<sup>2</sup>.*

Ces affirmations de Jameux peuvent être mises en regard avec celles d'autres critiques selon lesquels, par exemple, *Un chien andalou* n'est pas assez représentatif du cinéma surréaliste.

Plus généralement, l'« authentique », l'« appartenance historique » et la « sélection de certains traits » (et toujours ceux-là) définissent souvent le cinéma surréaliste : cela peut se révéler nécessaire s'il s'agit de saisir de mieux en mieux (et de l'intérieur) la valeur poétique de certains auteurs et de résumer une commune tradition de pensée. Dans ma contribution, toutefois, plutôt que de focaliser mon attention sur la tradition et sur la période historique, je voudrais m'intéresser à un réalisateur de cinéma qui adopte certaines caractéristiques surréalistes et se les approprie en les transfigurant sur le plan du style et du contenu : David Lynch.

Son cinéma en effet ne se définit pas par la fidélité au passé et par l'adhésion à des règles abstraites, mais par la référence à des composantes surréalistes qui sont assimilées et transposées de manière originale. Dans cet exposé, je n'entends pas définir l'appartenance d'un réalisateur à un genre : je veux procéder à une opération comparative en me focalisant sur un « objet » spécifique du surréalisme. Plus particulièrement, l'opération consiste à découper une « figure » élémentaire et à en parcourir la puissance sémantique, à en mesurer le principe générateur dans le déploiement narratif et à en évaluer la possibilité de traduction intersémiotique offerte par la représentation cinématographique.

Souligner le montage<sup>3</sup> du feu dans les films de Lynch ne signifie pas diminuer l'importance d'autres éléments qui font appel à l'imaginaire

---

2. Ch. Jameux, « Conférence », *Le Surréalisme*, entretiens dirigés par F. Alquié, Mouton, 1968, p. 419.

3. À la manière d'Eisenstein, plutôt que dans un seul sens technique, j'entends le montage comme une véritable manière de composer qui produit les règles de l'organisation des parties d'une oeuvre ou d'une figure comme le feu.

surréaliste et à l'utilisation de sa conception de la réalité et du monde (l'intermittence du récit filmique, l'apparent déliement de l'ensemble des scènes, l'adhérence entre la réalité et la dimension du rêve, le recours dans la construction narrative de l'image à d'autres éléments primordiaux comme l'air et l'eau). Je montrerai les parallélismes avec la pensée onirique surréaliste en m'interrogeant sur la manière dont la réalité et le rêve sont reliés par un élément de la poétique surréaliste souvent négligé : le feu.

Dans son œuvre, Breton affirme la force de cet élément et construit thèmes et intrigue souvent en jouant sur sa composition figurative. À titre d'exemple, on rappelle ici un passage significatif de *Nadja*, dans lequel apparaissent l'eau et le feu, le liquide et le solide, le fleuve et la lumière ; en définitive, se manifeste une « poétique des contraires » construite à partir du montage d'éléments primordiaux :

*Elle s'arrête encore, s'accoude à la rampe de pierre d'où son regard et le mien plongent dans le fleuve à cette heure étincelant de lumières : « Cette main, cette main sur la Seine, pourquoi cette main qui flambe sur l'eau ? C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose. Mais que veut dire cette main ? Comment l'interprètes-tu ? [...] Mais qu'est-ce que cela veut dire pour toi : le feu sur l'eau, une main de feu sur l'eau ? (Plaisantant :) Bien sûr ce n'est pas la fortune : le feu et l'eau, c'est la même chose ; le feu et l'or c'est tout différent<sup>4</sup> ».*

Toutefois, si le feu est présent dans la poétique surréaliste, il faut se demander comment Lynch se l'approprie pour exprimer sa propre conception du cinéma et du réel. Les films dans lesquels j'entends montrer le « parcours du feu » sont *Elephant man*, *Dune* et *Blue Velvet*<sup>5</sup>.

Je voudrais commencer précisément par analyser *Elephant man* parce que, bien qu'il y ait une intrigue plus linéaire par rapport à celle d'autres films de Lynch, il est empreint d'une atmosphère de rêve, où prédominent des scènes nocturnes et le thème de la « diversité ».

Dans le choix même d'un sujet filmique où le personnage principal est représenté par un être monstrueux extérieurement mais gentil et doux intérieurement, se manifeste la poétique raffinée de Lynch : le latent et le manifeste, l'intérieur et l'extérieur, l'apparence et l'essence, le jour et la nuit sont les traits opposés que Lynch tend à concilier dans un film, où la diversité est souvent individuellement acceptée et socialement refusée,

---

4. André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1964, pp. 98-99.

5. Mes réflexions ne concernent pas les films de Lynch tels que *Fire walk with me* et *Lost highway* où le feu est présent de manière plus marquée et dont l'analyse aurait demandé d'autres développements.

montrée tout de même cruellement et sans voiles. On peut sans doute affirmer que, dans ce film, Lynch décide de partir de ces oppositions inconciliables, de les développer dans un tissu syntagmatique, d'en montrer les contradictions logiques et historiques, en les insérant dans une époque différente de la nôtre : l'époque victorienne.

En effet, *Elephant man* raconte l'histoire d'un homme difforme qui arrive à être accepté, grâce à sa sensibilité et aux soins d'un médecin, dans une Angleterre sombre et pauvre. La sévère logique des contraires et la tendance à leur conciliation dans le devenir de la narration s'associent à une utilisation fonctionnelle et originale du feu. Par exemple, l'explosion initiale et l'implosion finale d'un nuage (donc, du feu dans son aspect « ponctuel ») servent d'encadrement au film. Les scènes du début et de la fin sont symétriquement et inversement reliées : la naissance de Merrick (l'homme éléphant) est précédée par un plan où la photo de sa mère est accompagnée par un nuage en expansion ; la mort de Merrick, à la fin du film, est suivie par une séquence où l'on montre la photo de la mère tandis qu'une voix off assure que « rien ne meurt » et un nuage se rétrécit jusqu'à disparaître. On peut en conclure que l'explosion du début représente une double « figure » : la naissance de Merrick et le départ de la narration filmique. De même, l'implosion peut être corrélée à la fin de la narration et à la mort de Merrick.

Toutefois, avec originalité et un fort effet d'étrangeté, cette association est renversée par la voix off qui, en affirmant que rien ne meurt, déconstruit le sens de la fin et remet en jeu le devenir des « oppositions ». En d'autres termes, l'effet d'encadrement dû à l'explosion du début et de l'implosion de la fin, c'est-à-dire leur polarité symétrique et paradigmatique, est adoucie par leur mise en récit syntagmatique. La nature statique du « tableau » et le dynamisme des « séquences filmiques » sont affirmés et déconstruits, ainsi que les autres oppositions sémantiques utilisées dans le film : intérieur/extérieur, paraître/être, jour/nuit, normalité/déviance, répugnance/attraction. En outre, le jeu d'oppositions sémantiques et d'associations syntaxiques s'étend aussi à l'alternance des fonds enchaînés et s'appuie sur le contraste entre les scènes lentes et les scènes rapides.

Le feu acquiert toutefois une fonction différente quand il « prévient » le spectateur qu'il y aura un déplacement temporel dans la narration : par exemple, dans la scène initiale, tout de suite après les vagissements de la naissance, l'ellipse temporelle qui transporte le spectateur dans le cirque où se trouve Merrick déjà adulte est précédée par une flamme rapide qui deviendra caractéristique des autres films de Lynch. Plus généralement,

dans *Elephant man*, bien qu'il occupe une place minimale par rapport aux autres films de Lynch, le feu rend palpable l'ambiance victorienne et surréelle. Un exemple est celui de la visite du chirurgien à Merrick : le contraste des clairs-obscur et le passage de la lumière diffusée par des réverbères à gaz sont caractéristiques de la tonalité générale du film. En outre, le passage de la lumière à l'ombre crée une attente : la curiosité du spectateur est aiguisée par la lumière, le feu de réverbères à gaz et la lenteur des actions des personnages (et de Merrick en particulier). L'attente du spectateur ne sera satisfaite que plus tard, au moment où l'homme éléphant montrera son visage à l'hôpital.

La vie de Merrick suit le cycle semi-symbolique du jour et de la nuit : avec la lumière on retrouve les soins du médecin charitable et empressé, avec l'obscurité les sévices et les plaisanteries du gardien sournois ; pendant le jour on assiste à la vie joyeuse de Merrick, tandis que le soir est associé à des scènes qui concernent aussi la vie malheureuse des classes subalternes. Les récurrentes images nocturnes de désolation et de misère sont celles des usines, des cheminées, du système d'éclairage et du feu et de la fumée qui les accompagnent.

Dans *Dune*, film de science-fiction, on retrouve deux éléments naturels : Arrakis est une planète désertique mais importante : on y extrait les « épices » qui donnent la connaissance ; Caladan est par contre riche en eau, également précieuse pour la vie. Paul, élevé à Caladan, vengera son père tué par les ennemis et conduira la révolte des Fremens à Arrakis contre les Harkonnens qui détiennent le pouvoir. Bien qu'il soit présent dans peu de séquences filmiques, le feu a ici une fonction spécifique : l'annulation et le renversement de la dimension spatio-temporelle. Pour se rendre de Caladan à Arrakis, la famille des Atréides (à laquelle Paul appartient) voyage grâce à un gaz, symbolisé par la flamme et des cercles concentriques de feu et de lumières. La scène est d'autant plus spectaculaire qu'à l'immobilité de la famille des Atréides (immobilité soulignée par l'extrême lenteur des mouvements de préparation du moyen de transport) s'opposent les cercles de lumière déployés sur un fond monochrome d'étoiles. En outre, le feu est présent dans deux batailles : celle où les Harkonnens reprennent le contrôle d'Arrakis par la tromperie et celle qui concerne le rachat de Paul Atréides conduisant les Fremens contre les ennemis. Dans les deux cas, plus qu'à un combat frontal avec deux factions, on assiste à une succession d'explosions et d'incendies dont l'effet est d'emporter le spectateur dans la bataille, « délocalisant » son sentiment d'orientation dans l'espace. *Dune* est considéré comme un film de science-fiction classique. Son originalité vient essentiellement de

la référence aux éléments naturels (en particulier de leur mise en forme poétique) et de l'effet d'étrangeté ressenti par le spectateur. La référence aux éléments naturels est également utilisée par les surréalistes.

*Blue Velvet* peut être considéré comme un thriller fantastique : les évidentes étrangetés de l'intrigue et les manifestations inattendues du feu contribuent à créer cette atmosphère indéfinie de suspens et de raréfaction. Jeffrey, le personnage principal, trouve une oreille et commence une investigation avec l'aide de Sandy : il découvrira ainsi qu'on a enlevé le mari et le fils de l'ambigüe Dorothy Vallens. Après avoir été chez Dorothy, Jeffrey a une « vision » : dans l'obscurité de la nuit sa figure s'illumine, des lignes de lumières se forment et, dans le plan qui suit, le spectateur voit le visage de Frank (le criminel) qui se déforme et se transforme en flamme de bougie ; par la suite, on entrevoit Dorothy qui demande à Frank de la frapper ; tout de suite après, Jeffrey se réveille dans son lit.

Au-delà de l'inquiétante beauté de l'ensemble de la scène, ce qui impressionne le spectateur c'est la rapide succession des plans et l'impossibilité d'assigner une quelconque logique narrative de manière définitive. On peut se demander, par exemple, s'il s'agit d'une vision que Jeffrey a pendant sa promenade, après avoir été chez Dorothy ; ou bien, si ce n'est qu'un cauchemar à l'intérieur duquel Jeffrey revit la scène de l'armoire de Dorothy. Les deux séquences (la « promenade » et le « réveil ») sont séparées par une flamme remplissant la fonction d'opérateur de transformation syntaxique ; malgré la projection sur le syntagme narratif, la nature oppositionnelle de la « vision » (pendant la promenade) et du « cauchemar » (avant le réveil) reste inaltérée.

Jeffrey reviendra rendre visite à Dorothy et essaiera de la persuader de raconter toute l'histoire à la police. En réponse, Dorothy lui dit de partir et Jeffrey la frappe ; après l'apparition du feu on passe d'une scène de violence à une scène d'amour : le feu intervient donc ici comme élément de passage d'une situation de déséquilibre à une situation d'équilibre. Par la suite, Jeffrey est frappé par Frank, s'évanouit dans la rue et se réveille à la lumière de l'aube. Dans ce cas aussi la flamme qui s'éteint est un pont reliant le passage des scènes de violence au réveil de Jeffrey.

La flamme est, en outre, une marque de l'ellipse temporelle<sup>6</sup> : elle assure le passage du jour à la nuit. L'obscurité symbolise un monde ambigu de transgression et de violence (incarné par Dorothy), tandis que le jour

---

6. Bien qu'il s'agisse dans les deux cas d'ellipses temporelles, il y a une différence : dans *Elephant Man*, la flamme est rapide et puissante tandis que dans *Blue Velvet*, la flamme est lente et faible. Dans les deux cas, la différence est de type « aspectuel ».

représente la vie ordinaire et tranquille. Sandy résume bien cet univers semi-symbolique dans le rêve qu'elle raconte à Jeffrey : le retour des moineaux, dit-elle, emmène la lumière aveuglante de l'amour. Une dernière fois le feu apparaît dans la séquence où Jeffrey tue Frank : dans la chambre où se trouve Jeffrey, Sandy et son père font irruption afin de le sauver ; ce dernier regarde au sol et soudain la lumière des ampoules devient de plus en plus forte jusqu'à exploser. Bien qu'il y ait encore l'obscurité de la nuit, le pire est passé et Jeffrey est sain et sauf.

Au point où nous en sommes, il faut résumer brièvement la fonction du feu dans les films analysés, afin d'en tirer des conclusions. Dans *Elephant Man* : l'effet spéculaire du début et de la fin est mis en relief par l'association semi-symbolique entre, d'une part, la naissance et l'explosion et de l'autre, la mort et l'implosion ; au début du film, la flamme qui transporte le spectateur de la scène de la naissance de Merrick à la vie adulte est une marque de l'ellipse temporelle ; le feu (avec d'autres traits figuratifs complémentaires) contribue en outre à rendre l'atmosphère victorienne et à construire un système d'attentes. Dans *Dune* : le feu produit un effet d'étrangeté (en particulier pendant le voyage et dans les batailles). Il structure, en outre, la forme poétique du film.

Dans *Blue Velvet* : le feu est un opérateur syntaxique (de la « promenade vision » au « réveil cauchemar » de Jeffrey). Il est également un indicateur de transformation narrative, marquant le passage d'une situation de déséquilibre à une situation d'équilibre (par exemple, de la violence sur Dorothy aux scènes d'amour, de la raclée de Jeffrey à son salut, etc.) ; enfin, il signale les semi-symbolismes temporels (des scènes nocturnes de transgression à celles diurnes de tranquillité). En outre, dans *Blue Velvet* le feu a une fonction de ponctuation de l'intrigue : les récurrences produisent un découpage rythmique des actions qui, grâce à ce mécanisme, assument un relief particulier. La récurrence du feu scande l'intrigue du film en créant un effet de rime : à la linéarité de l'intrigue du film s'oppose la répétition rythmique des manifestations du feu<sup>7</sup>.

Dans *Elephant Man* le feu est représenté par une flamme dont la caractéristique est la « rapidité », ou bien, dans *Dune*, par des incendies, qui diffèrent de la flamme par sa « durée » et sa « consistance » ; le feu peut également être déduit de la fumée selon un rapport de cause à effet, dans

---

7. La référence est ici le principe d'équivalence de Jakobson : la projection des paradigmes sur le syntagme est partie constitutive de la fonction poétique. Cette hypothèse expliquerait ce que sont les imperfections et les lacunes de l'intrigue, notées par certains critiques : à mon avis, plutôt qu'une narration cohérente et linéaire, Lynch privilégie une utilisation poétique de la structure de la narration.

*Elephant Man* en particulier, ou accompagné du bruit d'explosions, associant ainsi par synesthésie la vue et l'ouïe.

Avant de conclure, j'aimerais répondre à deux questions : qu'est-ce que le feu symbolise ? Quel rôle joue-t-il au cinéma ? En effet, de même que les autres éléments naturels, le feu a le pouvoir d'évoquer des univers symboliques souvent pré-constitués et définis dans le temps et les cultures. Par conséquent, bien que son utilisation puisse apparaître différente au cinéma, le feu est souvent symboliquement associé à des univers stables de signification. Les associations auxquelles renvoie le feu (par exemple, la purification et la destruction) sont tellement enracinées dans notre imaginaire que la plupart des films réutilisent ces divers symboles.

Par exemple, dans *Cinéma paradiso* (G. Tornatore), l'enfant (protagoniste principal et futur réalisateur) se précipite dans la salle de projection pour sauver son ami des flammes : l'incendie a ici la fonction de mettre en relief le courage de l'enfant et le lien d'amitié qui durera dans le temps. Dans *Gone with the wind* (V. Fleming), un fameux incendie contraint le protagoniste à l'action. Dans *Stromboli terra di Dio* (R. Rossellini), la force de la nature se manifeste par l'éruption du volcan qui pousse les habitants à la fuite. Dans *Quo vadis* (M. Le Roy), on rappelle l'incendie mémorable de Rome pendant que Néron, empereur fou et cruel, chante en s'accompagnant à la lyre. On retrouve un exemple plus complexe et original dans la scène finale d'*Apocalypse now* (F. F. Coppola) où le colonel Kurtz est tué : les tons très saturés du rouge de feu et le clair-obscur global contribuent ensemble (en association avec le crescendo de la musique) à accroître l'effet de tension : un signal pour le spectateur qui comprend qu'un événement crucial est en train de se présenter sous ses yeux.

Dans les films de Lynch, plutôt qu'à un univers stable de signification (destruction, purification, dynamisme, chaleur, excès, métamorphose, etc.), on peut relier le feu à des mécanismes originaux d'assemblage de la fonctionnalité syntaxique et sémantique. Cela confirmerait l'hypothèse selon laquelle les différents types de texte (littéraire, filmique, etc.) ne sont pas des étiquettes qui renvoient à des états de choses ou à des univers symboliques rigidement codifiés une fois pour toutes, mais sont des procès de signification qui connectent les signifiants textuels et les choses. Si, par conséquent, toute époque se définit tour à tour suivant les modèles d'appartenance collective par la permanence de certains traits, de la même manière la sélection de certains de ces traits caractérise le style et la poétique d'un réalisateur. Dans cette perspective, on peut considérer un film comme un système intégré de relations, non seulement

« narratives » mais aussi « figuratives ». Selon Lotman, par exemple, des mêmes objets de sens, en plus d'avoir un signifié en soi, sont « modalisés » par la position qu'ils prennent à l'intérieur d'une phrase (et, plus en général, à l'intérieur d'un texte) ; par contre, des objets différents peuvent se positionner suivant des modalités syntaxiques égales. Modalités et objets ne sont pas définis a priori<sup>8</sup>.

C'est la composition du texte (filmique, littéraire, etc.) qui nous donne des indications sur la structuration sémantique et syntaxique, plutôt que les catégories pré-ordonnées et insérées de l'extérieur. De même, en ce qui concerne les films de Lynch, le sens du feu (et de ses variantes figuratives) ne réside pas dans un pur et seul symbolisme historique, pré-défini<sup>9</sup> et référentiel, mais naît de l'intention de bouleverser une relation fixe entre la syntaxe et la sémantique. On peut également affirmer que cela est l'enseignement « structurel » du surréalisme dans le cinéma et dans la littérature : la constante re-catégorisation sémantique des contenus (assignés culturellement à des couples d'oppositions) et la tension vers leur conciliation syntaxique. Et la perspective surréaliste ne s'applique pas aux seules réalisations poétiques et filmiques mais s'adresse à la culture dans sa plus ample expression et définition. Je crois, en raison de cela, que le primitif apport surréaliste doit être recherché, méthodologiquement, aussi en laissant interagir une poétique des éléments primordiaux (G. Bachelard) et une théorie narrative et figurative (A. J. Greimas) avec une théorie du montage (S. Eisenstein) et une sémiotique de la culture (I. Lotman).

UNIVERSITÉ DE PALERME

---

8. I. Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma* [1973], Éditions sociales, 1977, p. 102.

9. Selon certains critiques, par exemple, le feu et la fumée ont une valeur sémantique fixe dans les films de Lynch. Je crois par contre que « l'image de film narratif ne permet un accès à la fiction qu'à travers le filtre du sémiotique, en particulier par l'usage de ce que Pierre Francastel appelait les "objets figuratifs", c'est-à-dire des représentations qui ne renvoyaient pas à un objet du monde naturel, mais à une valeur d'un univers culturel » (M. Vernet, « Discours de la fiction », *Protée*, vol. 19, 1, hiver 1991, p. 63).



## SURREALISME ET SIGNIFICATION : BRETON, BUÑUEL, RUIZ

Licia TAVERNA

En quoi consiste un texte surréaliste, sur quels mécanismes de la signification se base-t-il et quelles sont les stratégies utilisées par les réalisateurs afin de demeurer fidèles au credo surréaliste ? On peut répondre à ces questions en utilisant un regard comparatif qui saisit les similitudes et les différences de corpus élargis ; ou bien, on peut mettre en relief les mécanismes spécifiques de la signification à partir de quelques textes expressément choisis.

Dans cette étude, afin de suivre ce deuxième parcours, je focaliserai mon attention sur *Généalogies d'un crime* (1996) de Raoul Ruiz, un cinéaste contemporain qui, grâce à certains éléments récurrents dans ses films, peut être considéré à plein titre comme un surréaliste actuel. Pour cela, j'évoquerai d'abord quelques-unes des observations de Breton sur la poétique surréaliste ; ensuite, je comparerai les éléments de la théorie poétique de Breton avec les hypothèses formulées par Mitry à propos d'*Un chien andalou* de Buñuel ; enfin, j'analyserai le film *Généalogies d'un crime* de Ruiz afin de souligner les adhésions et les infidélités de Buñuel et de Ruiz au genre surréaliste. Je considère donc la théorie poétique de Breton et l'hypothèse de Mitry sur le film de Buñuel comme des passages nécessaires pour le développement d'une perspective comparative qui met en relief le rapport entre signification et cinéma surréaliste.

La théorie de l'image surréaliste selon Breton dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 est trop connue pour être à nouveau citée<sup>1</sup>. D'après lui, le rapprochement fortuit et involontaire de deux termes, provenant de champs sémantiques différents et éloignés, engendre une image unique, insolite et extraordinaire. La recherche poétique de Breton, et des surréalistes en général, est caractérisée précisément par l'intention de trouver un point de contact entre deux réalités contraires. L'étincelle produite par le rapprochement d'entités différentes doit être recherchée

---

<sup>1</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (suivi de *Poisson soluble*), Kra, 1924 ; on se réfère ici à l'édition de poche, Gallimard, 1999, p. 49.

dans tous les domaines : aussi bien dans la vie que dans l'art il existe, d'après Breton, la possibilité de trouver une conciliation possible. On peut s'acquitter de cette tâche si difficile au moyen de la poésie, terrain privilégié pour la « réconciliation » des contraires, lieu élu où la pensée analogique prend la place de la pensée logique. Puisque la beauté des images dépend de leur « degré d'arbitraire le plus élevé<sup>2</sup> », plus les champs sémantiques sont éloignés, plus le résultat obtenu sera poétique. Ce degré d'arbitraire ne peut être atteint si l'on s'en remet uniquement à ses propres connaissances rationnelles et aux perceptions immédiates. En revanche, on l'atteint en se laissant aller au libre « écoulement » de l'imagination et en s'abandonnant à la « voix » des profondeurs de l'esprit : seule la pensée libérée des contraintes de la raison et des liens éthiques et esthétiques imposés par la société est capable d'engendrer des images poétiques et bouleversantes.

Dans son analyse d'*Un chien andalou* (1928), Mitry semble être d'accord avec les principes poétiques formulés par Breton. Il soutient, en effet, que la seule image poétique et « visuelle » du film est la scène du début montrant un œil coupé en deux par un rasoir : « et moins par son pouvoir horrifiant que par l'évidence du rapport immédiat avec le nuage traversant le soleil<sup>3</sup> ». Selon lui, cette image est « poétique » précisément à cause de l'assemblage d'éléments appartenant à deux champs sémantiques distants. En outre, cette image est « visuelle » parce qu'elle ne traduit pas une idée littéraire (ou référentielle) déjà préconçue, mais exprime une idée nouvelle. Toutes les autres images du film de Buñuel

*sont littéraires avant d'être cinématographiques. Ainsi de la séquence du héros tirant à lui un piano surmonté d'un quartier de bœuf et auquel sont attachés deux séminaristes couchés sur le dos<sup>4</sup>.*

Cela serait dû au fait que, par exemple dans la scène de l'homme qui traîne les deux pianos, on associe le piano à la bourgeoisie, les séminaristes à la religion et le bœuf à la société de consommation<sup>5</sup>. Par consé-

---

2. *Ibid.*, p. 50.

3. J. Mitry, « Surréalisme et cinéma », *Le Cinéma expérimental. Histoire et perspectives* (1971), Seghers, 1974, p. 151. Il faut préciser qu'à mon avis, il pourrait ne pas s'agir du soleil mais de la lune, ce qui rend la scène beaucoup plus suggestive parce que plus directement reliée à un contexte nocturne et poétique, et à une atmosphère de rêve.

4. J. Mitry, « Surréalisme ... », *art. cit.*, p. 151.

5. Soulignons que l'animal à l'intérieur du piano ne semble pas être un bœuf mais un âne, ce qui enlève la possibilité de penser à la société de consommation et laisse ouverte la possibilité d'autres interprétations faisant référence au domaine du travail forcé, à celui de l'incompréhension (être idiot comme un âne), à celui de l'indécision (l'âne de Buridan, qui

quent, dans son intention de violer la femme, le héros est alourdi de toutes les contraintes de la société dans laquelle il vit. Cette interprétation de Mitry est construite à partir d'une signification qui privilégie une logique commune reliant des éléments internes (le texte filmique) à des éléments externes (la réalité) : l'église, la société et la bourgeoisie, qui ne sont pas représentées dans le film, mais sont essentiellement des éléments extérieurs à la structure du film. Toutefois, bien que cette interprétation puisse paraître naturelle et bien fondée sur ce type de signification, elle ne distingue pas entre le référent externe au texte filmique et un niveau référentiel construit à l'intérieur du texte lui-même. En effet, outre un lien avec une réalité extérieure, le texte nous montre, plus spécifiquement, des éléments sous forme d'assemblage inédit et unique (piano + séminaristes + bœuf) et ce rapprochement contribue à la construction d'un autre type de signification (nouvelle et formellement intérieure au texte)<sup>6</sup>. Cela est particulièrement important si l'on considère que nombre d'éléments, présents de manière obsédante, sont réitérés soit tels quels, soit légèrement élaborés. Ces éléments fonctionnent comme des pivots de connexion entre une séquence et l'autre et créent un parcours de signification intérieure au texte filmique. Il en est ainsi — pour ne citer que les exemples les plus évidents — de la main qu'on retrouve dans plusieurs scènes : la main de l'homme trouée par les fourmis, la main coupée dans la rue, la main de l'homme qui touche le corps de la femme, la main de l'homme qui gifle son double, etc. De même, on retrouve telle quelle la petite boîte en bois rayée dans plusieurs séquences : pendue au cou comme une chaîne, contenant une cravate, étui d'une main coupée ou tout simplement cassée et frappée d'un coup de pied<sup>7</sup>. En outre, il faut

---

meurt sans se décider pour un seau d'eau et une botte de foin), et ainsi de suite.

6. Pourquoi, par exemple, les séminaristes sont-ils couchés sur le dos et liés au piano ? Pourquoi le bœuf est-il à l'intérieur du piano ? Est-il encore vivant ou mort ? Est-ce un bœuf ou un âne ? Le piano représente-t-il la musique ou, justement parce qu'il est traîné, il signifie l'absence de musique ? Et ainsi de suite, la signification se construit sur la base des réponses données à ces questions.

7. À ce propos, il ne faut pas oublier que, pour les surréalistes, l'objet acquiert une valence particulière puisqu'il se trouve à mi-chemin entre, d'une part, la réalité à laquelle il appartient et, de l'autre, aux fantômes de l'esprit, l'imagination ou les rêves de celui qui lui assigne une valeur subjective et mythique, car « la nouvelle fonction que les surréalistes attribuaient aux objets [c'était] celle de révélateurs de la subjectivité, qui échappent au principe de réalité pour se soumettre au principe de plaisir » (H. Béhar et M. Carassou, *Le Surréalisme. Textes et débats*, Librairie Générale Française, 1984, p. 232). L'objet surréaliste donc « n'est pas tant un objet qu'une manière d'établir des rapports entre sujet et objet, un "œil à l'état sauvage", un regard et une manière d'appropriation symbolique » (L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977, p. 79).

ajouter que le film est construit autour de deux éléments conceptuels sur lesquels s'appuie la signification globale : il s'agit, d'une part, de l'action (surréelle, immorale, injustifiée, banale, réitérée, etc.), symbolisée surtout à travers la représentation de la main et, de l'autre, du regard (visionnaire, physique, poétique, rêveur, attentif, etc.) justement anticipé par la coupure de l'œil et mis en relief par la suite à travers les personnages en train de regarder d'une manière insistante quelque chose ou quelqu'un<sup>8</sup>.

Jusqu'ici on a voulu démontrer que la signification dont parle Mitry en négatif (celle reliant les éléments internes aux éléments externes) présuppose tout de même une composition poétique interne (celle reliant les éléments internes entre eux). De la même manière, on peut mettre en évidence que les éléments authentiquement « novateurs » et poétiques dont il parle positivement peuvent renvoyer à des facteurs extérieurs. Ainsi, par exemple, bien qu'il soit novateur et excessif, l'assemblage de l'image initiale crée une liaison entre deux éléments qui s'appuient sur deux figures, telles que l'œil et la lune, qu'on retrouve dans le monde naturel. Le rapprochement de ces deux figures et la similitude des traits plastiques (blancheur, forme circulaire, etc.) est soulignée par un opérateur syntaxique commun : l'action de couper « physiquement » l'œil avec une lame de rasoir et « figurativement » la lune avec le passage du nuage. En résumé, Mitry définit le cinéma surréaliste à travers un seul type de signification (l'assemblage d'éléments disparates et l'attention portée sur le seul côté figuratif) au détriment d'autres. Son analyse ne tient pas compte du côté humoristique de certaines scènes ou de la mise en forme de l'expression du « fonctionnement réel de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale<sup>9</sup> ».

En plus du niveau figuratif, de la construction humoristique ou de l'absence de contraintes éthiques et esthétiques, un autre type de signification est fondé sur la modalité de la narration. Cette dernière produit

---

8. Action et regard sont aussi deux concepts clef de la poétique de Breton. Cf., à ce propos, J. Roudaut, « Un Geste, un Regard », *La Nouvelle Revue Française*, n° 172, *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste*, avril 1967, pp. 833-841.

9. A. Breton, *Manifestes ...* (1924), *op. cit.*, p. 36. À propos du côté humoristique et de la libre pulsion de l'incoscient dans les films de Buñuel, cf. G. Angeli, « Buñuel, Dalí e l'occhio tagliato », *Surrealismo e umorismo nero*, Bologna, Il Mulino, 1998. L'auteur affirme que « ce qui rend Buñuel un metteur en scène surréaliste du début jusqu'à la fin de sa carrière — même si les historiens du cinéma les plus rigoureux s'en tiennent seulement au diptyque du début — ce n'est pas tant le recours à des situations paradoxales qu'on peut aisément définir surréelles, mais plutôt l'amalgame unique de méchanceté et d'humour qui accompagne sa longue aventure cinématographique [dans un mélange de] comique cruel et immoral » (p. 118, ma traduction).

une « esthétique du discontinu », un effet de dépaysement temporel et spatial et l'absence de points de repères : le spectateur ne comprend pas si ce qui est raconté adhère à la réalité ou représente un événement imaginaire. Or, ce goût pour la « narration brouillée » et ce mélange entre « le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable<sup>10</sup> » ne sont pas spécifiques des films surréalistes de l'époque mais on peut les retrouver aussi chez beaucoup d'auteurs actuels parmi lesquels le chilien Raoul Ruiz.

Dès le début de sa carrière cinématographique Ruiz adopte plusieurs présupposés philosophiques de la pensée surréaliste et les insère dans son propre univers de référence. Ses films sont caractérisés par l'omniprésence d'éléments absurdes, oniriques et surréels, qui visent à renverser la perception quotidienne et banale de la réalité et du monde. Dans tous ses films, la frontière entre l'imaginaire et la réalité est souvent brouillée ; l'intrigue est toujours très complexe et comprend plusieurs mondes possibles qui se greffent l'un dans l'autre ; analepses et prolepses n'arrêtent pas de s'enchevêtrer sur un parcours chronologique discontinu et elliptique ; ses personnages — à l'identité floue et changeante — vivent au moins une vie double, sinon multipliée (ils jouent en même temps et paradoxalement plusieurs rôles présentés comme des possibilités tout à fait plausibles). Ces caractéristiques renvoient à la « pensée poétique » surréaliste : la « nécessité » d'utiliser le sommeil hypnotique, le rêve, l'imagination et la fantaisie comme des moyens privilégiés de connaissance à l'instar de la pensée rationnelle et, par conséquent, comme des instruments nécessaires à la révélation d'une surréalité nouvelle et époustouflante. *Généalogies d'un crime* s'insère donc dans cet univers surréel et mythique. D'autant plus qu'il est joué — comme c'est le cas dans la conception surréaliste — sur un espace « seuil » : le conscient et l'inconscient, le merveilleux et le quotidien, le réel et l'imaginaire<sup>11</sup> s'entrecroisent et se mélangent jusqu'à devenir une nouvelle unité « surréelle » capable de « forcer les portes de l'esprit ». Le film est construit autour de la figure de la mort réalisée dans sa forme la plus violente :

---

10. A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, Kra, 1930, *op. cit.*, pp. 72-73.

11. Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, Breton affirmait : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*. » *op. cit.*, p. 24. D'après la pensée surréaliste la vie peut être vécue de manière aussi absurde qu'un rêve, un conte de fées ou un poème ; le rêve et l'imagination sont réels à l'instar de la vie tangible ; et finalement la poésie est une alchimie qui — en conjuguant les contraires (réel et imaginaire, quotidien et merveilleux, etc.) afin de produire un effet d'étrangeté — cherche à rendre le langage et la signification à leur vie véritable : la surréalité.

c'est-à-dire l'assassinat. Cela est mis en évidence dès le début du film, quand une voix off raconte une histoire chinoise selon laquelle un jeune homme, après avoir tué une femme, trouve refuge auprès d'une autre femme dont il tombe amoureux. Cette dernière lui révèle à la fin être le fantôme de la femme qu'il a tuée, et s'être réincarnée afin de se venger de lui. Par la suite, le film raconte l'histoire d'une femme avocat qui, ayant appris la mort du fils (lui aussi assassiné ?), décide d'accepter la défense d'un garçon qui a tué sa tante. L'histoire est compliquée par le fait qu'au fur et à mesure que ce garçon lui raconte sa version des faits, la femme avocat — en adhérant à un jeu proposé à l'intérieur du film lui-même : « toi, tu seras moi, et moi, je serai toi » — se métamorphose constamment en quelqu'un d'autre (ce qui lui permet non seulement de revivre la vie de la tante assassinée mais encore de se substituer à son client). Cette métamorphose incessante est tellement paradoxale qu'on en arrive à voir le visage de la femme avocat sur l'un des tableaux suspendus aux murs de la tante assassinée : c'est le degré le plus élevé du brouillage entre la réalité et la représentation. Grâce au stratagème de la transformation, le crime est évoqué et mimé à maintes reprises, jusqu'à se produire véritablement seulement à la fin, quand la femme avocat poignardera son client. Outre ce crime tant attendu (et déjà évoqué par l'histoire chinoise du début) le film est parsemé de morts grotesques qui s'accumulent sans cesse. Elles peuvent tout simplement être évoquées « dialogiquement » (on évoque par exemple la mort de chats jetés par la fenêtre) ou bien être montrées physiquement (on assiste à la mort inattendue de la mère de la femme avocat et à un suicide de masse). À l'instar du credo surréaliste, ce film nous montre donc l'univers de tous les jours, mais en association à un monde fantastique ; il nous présente les événements les plus invraisemblables comme s'ils étaient normaux ; il abolit l'esprit critique qui nous imposerait une lecture rationnelle des faits racontés ; et, finalement, il nous livre à un univers de rêve, de hasard et d'illusion capable de faire ressortir une nouvelle surréalité. Ici, chaque objet, chaque lieu, chaque événement est vu au-delà de son apparence immédiate et transformé en objets, lieux et événements extraordinaires et subjectifs.

Dans ce brouillage inextricable de fantaisie et de réalité, où l'imaginaire se fait réel et la réalité devient floue, le regard porté sur les personnages passe souvent à travers des filtres : les miroirs, les vitres et les ombres sont en effet les lieux privilégiés d'une vision doublée et par conséquent déroutante. Le choix de ces figures de l'apparence et de la médiation révèle aussi l'intention de montrer et souligner le paradoxe. Car toutes ces figures sont en effet paradoxales. Par exemple, si le miroir

est généralement le lieu symbolique d'un regard qui revient à soi-même, le lieu privilégié de la similitude qui annule partiellement l'opposition entre ce qui est observé et celui qui observe, il est aussi et en même temps le lieu de l'illusion, de la tromperie et du paraître. Car, en réalité, il fait voir « à l'envers », ce qui donne une autre vision du monde, une autre interprétation des faits, une autre identité des personnages. Par rapport au miroir, la figure de la vitre transparente à travers laquelle passe le regard devrait représenter la réalité, l'être tel qu'il est et qu'il se montre, une vitrine à travers laquelle on voit ce qui est exposé<sup>12</sup>. En ce cas, sa transparence serait signe de conjonction, de passage et de fluidité du regard ; mais la vitre est, comme le miroir, un signe paradoxal : elle fonctionne en même temps comme un écran posé entre ce qui est à l'intérieur et ce qui est à l'extérieur et se présente donc comme le lieu de la séparation entre celui qui regarde et ce qui est vu, la frontière qui marque deux côtés du monde, le filtre à travers lequel doit passer la lumière et le regard. Finalement, en ce qui concerne l'ombre on peut dire que la zone sombre du corps projeté sur le mur renvoie, par contiguïté métonymique, à la personne en chair et en os dont elle montre les contours. Toutefois, la substitution métaphorique du personnage avec son ombre est en même temps un mécanisme complexe qui crée un double de la personne représentée. Encore une fois, réalité et représentation se fondent et se confondent en une seule unité syntaxique.

Grâce à un usage particulier de la caméra et à un montage discontinu des séquences, la structure du film bouleverse les canons classiques de la narration, aussi bien au niveau syntaxique qu'au niveau sémantique. Les faits sont racontés au fil de scissions temporelles assez indéfinies, souvent elliptiques et discontinues. Les séquences, ainsi montées, s'enchevêtrent entre elles et contribuent à nous faire percevoir une apparente discontinuité narrative<sup>13</sup>. Ce procédé vise à bouleverser la structure

---

12. Breton affirmait par exemple : « pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant. » Nadja (1928), Gallimard, 1964, pp. 18-19.

13. Une esthétique du discontinu est à la base du roman-manifeste de Breton, *Nadja* (1928), et représente la mise en forme d'une écriture automatique : « Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand. [...] Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu, de ce qui me donne, m'arrivant par des voies insoupçonnables, la mesure de la grâce et de la disgrâce particulières dont je suis l'objet ; j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de

syntactique linéaire des séquences et à faire perdre la perception de la progression chronologique correcte de l'histoire racontée. Ce bouleversement chronologique est souligné aussi par la scansion rythmique du cadrage d'un damier chinois. L'effet d'étrangeté réside en ceci : si la règle du jeu chinois prévoit la libération progressive du damier de ses sphères, ici le jeu est joué à l'envers, c'est-à-dire qu'au fur et à mesure que l'histoire avance, le damier se remplit de plus en plus, jusqu'à arriver, à la fin du film, à l'état inchoatif du jeu. En outre, la narration devient cyclique et répétitive, bouclée par l'histoire chinoise positionnée aussi bien en ouverture qu'en fermeture de la structure filmique.

De même que la structure syntaxique, la structure sémantique est jouée, elle aussi, sur des effets d'étrangeté rendus à travers divers procédés techniques. Cherchant à préciser plus spécifiquement ce que l'usage de ces techniques peut avoir de particulier, je prendrai en considération ici une scène dans laquelle la femme avocat et sa mère sont en train de discuter à propos de la malhonnêteté et de la corruption de la société des psychanalystes fréquentée par la mère. Sans aucune raison, la mère dit une banalité hors de propos : elle affirme qu'à chaque fois que la fille a l'intention de préparer la mayonnaise, elle finit en réalité par obtenir une vinaigrette : « une mayonnaise devenue folle qui se transforme en une vinaigrette ! ». Or, ces mots sont accentués par l'usage d'un fondu tout à fait injustifié sur le visage de la mère et tout de suite après sur celui de la fille. Que signifie ce fondu qui efface temporairement l'image au milieu d'une scène appartenant à la réalité quotidienne du film ? Une telle présentation de l'image contribue à bouleverser le niveau sémantique du fondu. Généralement cette technique est utilisée pour souligner le passage d'une situation à une autre, pour marquer le déplacement d'un lieu à un autre ou, encore, pour exprimer la transition de la réalité filmique au rêve, au souvenir ou à l'imagination d'un personnage. En revanche, dans cette scène, l'usage de cette technique cinématographique crée un effet d'étrangeté sur le spectateur (qui ne comprend pas pourquoi ce flou inattendu et apparemment dépourvu de sens) et met l'accent sur la déconstruction et l'effritement de la réalité au profit de toutes les autres situations imaginées. En outre, ce fondu est utilisé comme une sorte d'accent placé sur ce qui est proféré. En effet, la phrase, apparemment

---

l'heure qui laisse surnager ce qui surnage » (*Nadja*, p. 19 et pp. 22-23). L'un des principes du surréalisme est de donner libre cours à l'irrationnel, l'inconscient, le fortuit, l'imaginaire et, par conséquent, à l'anarchie, la démythification, le désordre, le dérèglement, bref le chaos. Cf., à ce propos, P. Mourier-Casile, « Une Éthique et une esthétique du discontinu », *Nadja d'André Breton*, Gallimard, 1994, pp. 124-135.

banale, prononcée par la mère contient en germe toute la structure du film : c'est-à-dire, la métamorphose incessante de la femme avocat et, plus généralement, la transformation irréversible de la réalité en effet de représentation.

Ces quelques exemples tirés d'*Un chien andalou* et de *Généalogies d'un crime* comparés à des morceaux choisis de Breton et de Mitry manifestaient l'intention d'explorer des domaines liminaires. En effet, bien qu'on reconnaisse généralement le caractère révolutionnaire du surréalisme aussi bien dans l'art que dans la vie, on n'a pas assez mis en relief les nouveautés linguistiques apportées par ce mouvement dans le domaine plus spécifique de la signification et de la traduction intersémiotique. Les segments textuels que j'ai choisi de prendre en considération dans cette contribution tendaient à souligner des traits de la poétique surréaliste, précisément à partir de la construction de la signification, aussi bien dans son expression plus théorique (les *Manifestes* de Breton et les hypothèses de Mitry sur Buñuel) que dans sa concrète application poétique (les films de Buñuel et de Ruiz). Au-delà de la comparaison entre la théorie et la pratique surréalistes, l'intention de mon étude était d'apporter une contribution au cinéma surréaliste moderne en l'entendant comme une traduction intersémiotique des principes théoriques et poétiques : de l'écrit au visuel, du cinéma à son interprétation, de Buñuel à Ruiz.

UNIVERSITÉ DE CATANE



## QUI FUT SURRÉALISTE AU CINÉMA ? OU DE LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE IMMATURE

MAURICE MOURIER  
dit MICHEL MESNIL

« *Zmick ! Zmack !* »  
(Marcello Mastroianni en *Snaporaz*, dans *La citta delle donne*, )  
« *Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue* » (Baudelaire, « *L'Invitation au voyage* ». *Le Spleen de Paris*, XVIII)

Au mépris du plus lourd que l'air, deux messieurs corpulents sautent comme des cabris et, avec la légèreté de montgolfières, s'affranchissent du cadre cinématographique conventionnel en dépassant le bord supérieur de l'écran.

L'un des deux messieurs, plutôt bel homme, a les cheveux en bataille et parfois même hérissés comme ceux d'un des Fratellini, l'Auguste, même si son physique agréable l'apparente au clown blanc. L'autre, plus digne, l'air un peu compassé, serait un plausible M. Loyal saisi par la bouffonnerie que d'ordinaire il ne fait qu'introduire.

Auguste — c'est Picabia, auteur et chef d'orchestre du scénario — and Partner n'arrêteront plus d'enchaîner les facéties jubilatoires jusqu'à la fin d'*Entracte* (1924), servis par la caméra joyeusement virevoltante du jeune René Clair, alors nourri de verve iconoclaste et, preuve des mérites du court-métrage inséré dans le spectacle de ballet de Rolf de Maré, tout le monde se souvient de l'œuf et du jet d'eau, de la ballerine finissant en femme à barbe, du corbillard tiré par un chameau, etc.

Et non seulement s'en souviennent des non-praticiens comme nous, mais quelques gags visuels ne sont pas non plus tombés dans l'œil d'aveugles, puisque des génies du cinéma s'en sont directement inspirés.

Ainsi, le détournement de couronne mortuaire qui transforme celle d'*Entracte* en comestible se retrouve-t-il, transposé en création instantanée d'une telle couronne lorsque M. Hulot laisse choir une chambre à air de sa voiture sur le sol jonché de feuilles du cimetière et la relève métamorphosée en accessoire de deuil. Quant à Fellini, c'est toute l'admirable mécanique de l'enterrement circulaire d'*Entracte* progressivement dérégulée par le ralenti puis l'accélération, procédés de Méliès, qu'il emprunte pour l'une des séquences des *Clowns* (1970), même si plus logiquement la circularité et le dérèglement s'inscrivent ici sur une piste de cirque où s'emballent les convoi, service et inhumation d'un Paillasse qui n'est autre (sans doute) que le maestro lui-même.

Pourquoi une telle fortune d'*Entracte* ? Parce que c'est un objet purement cinématographique. En cinéphile averti, René Clair a su faire de l'obligatoire mutité imposée par l'époque vertu et combiner ce qui était déjà tradition (la fantaisie optique de Méliès ou l'accélération ravageur du burlesque des *Onésime*) avec la technique contemporaine de la « caméra déchainée » employée notamment par Murnau et l'expressionnisme allemand.

*Entracte* reste donc aujourd'hui encore, tant d'eaux cinématographiques claires ou boueuses ayant passé sous le pont de *Nosferatu*, un film extrêmement divertissant. L'équilibre de ses différentes parties, son tempo bondissant d'abord, puis lent, puis frénétique, parfaitement calculé et maîtrisé, en font une réjouissante pièce pyrotechnique, agencée avec la précision de la séquence pénultième des *Vacances de M. Hulot* (encore lui !). Des adultes s'y amusent comme des enfants et nous rions ou sourions de bon cœur, quatre-vingts ans après, à la fois du décalage entretenu (le sérieux routinier des « choses de la vie », et quoi de plus sérieux et de plus routinier que des funérailles, venant se télescoper avec les jeux puérils de sales gosses) et de la certitude conjointe que ce décalage est « pour de rire », qu'il ne remet pas en cause le moins du monde les structures stables de la société et de l'univers, pas plus que celles de l'intériorité.

Voilà pourquoi *Entracte* est bien le couronnement réussi de l'épisode dadaïste, qui éclate là comme un pétard et se consume dans ce feu de Bengale, pourquoi les gentlemen moustachus et autres du film sont de bout en bout et de plus en plus sympathiques et pourquoi, en fin de compte aussi, cette pochade pour vieux birbes qui se souviennent de leurs polissonneries ne tire pas autrement à conséquence. Car après tout les dits gentlemen retomberont fatalement de leur ciel parisien et leur inspirateur occulte, Tzara, un jour prochain, se coulera et coulera à pic

dans la cuve du conformisme stalinien, ce remède superlatif à l'esprit d'enfance.

Or l'esprit d'enfance, sa préservation et sa célébration, sont au cœur du surréalisme, dont le bloc infracassable de nuit réside pour nous dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*, le plus beau texte théorique de Breton peut-être (avant l'éloge monumental de l'utopie autour duquel sont bâtis les chefs-d'œuvre tardifs, *Ode à Charles Fourier*, *Arcane 17*, *Les Constellations*). Il s'agit avant tout de croire au lit en moelle de sureau — une substance typiquement régressive, que tout petit garçon a extraite de l'arbuste aux fruits noirs —, non pas comme à un jeu au conditionnel (alors, toi, tu serais la princesse, et moi j'irais te délivrer), non pas en faisant comme si, le temps d'une éclipse mentale, nous y croyions, mais comme à une réalité tangible sur quoi s'allonger tout de go.

Naturellement, il existe aussi, il existait dès le début, de la *pensée* dans le surréalisme, et celle-ci portée, en dépit qu'on en ait (Breton est là-dessus très conscient, comme de la nécessité du « beau langage »), par l'organisation rationnelle d'une réflexion adulte — quoi de plus tenu que les raisonnements de *l'Introduction* au fameux *Discours* ! C'est dire que le surréalisme en acte (littéraire, pictural, cinématographique) se doit en permanence de résoudre la quadrature du cercle qu'éclaire si bien l'invention par le premier Dalí, celui d'avant Avida Dollars, de la méthode paranoïaque-critique : s'installer au point médian où l'épanchement du rêve dans la vie réelle, que l'enfant doué opère sans effort, et la rigueur intellectuelle, à laquelle l'adulte doué parvient parfois, loin de s'exclure, se conjuguent et produisent ce qu'est à jamais la Merveille, un délire absolu sans perte de contrôle. Là gît, mais à des profondeurs abyssales, le Grand Secret de la magie bretonienne : savoir entendre encore en soi la parole pythique que l'âge adultère, et la restituer sous forme transmissible sans glossolalie ni bégaiement de façon que, pour moi aussi que la petite voix n'a pas visité, il y ait une pelle au vent dans les sables du rêve.

Or tentons de nous transporter, par une expérience de pensée, jusqu'à ces années folles où le cinéma pouvait paraître installé tout entier au sein du peu de réalité (au grand dam, déjà, des suiveurs de Lumière) de par ses lacunes mêmes — noir et blanc, mutité, insensibilité partielle de la pellicule —, esthétiquement si fécondes.

Afin de pallier ces lacunes, et à moins de multiplier les « cartons », ce dont les trois-quarts de la production, médiocres, ne se faisaient pas faute, la place laissée par l'image animée à l'imagination constructrice du spectateur pouvait être immense. *Nosferatu* ne comporte, on le sait, qu'un « carton » unique, sur lequel les surréalistes s'extasièrent à juste titre, mais

d'autres chefs-d'œuvre, *Le Trésor d'Arne* de Mauritz Stiller par exemple, malgré un scénario de drame réaliste, répugnent tout autant à l'inflation du sens.

Le cinéma pouvait donc alors passer pour le médium idéal du rêve et de sa matérialisation sur l'écran, cette matérialisation devant être à elle seule l'équivalent de l'élaboration scripturale qui transmute la phrase ayant frappé à la fenêtre de fantôme virtuel en objet susceptible peut-être de changer la vie.

Encore fallait-il, pour que le miracle de la transmutation s'accomplît, que les cinéastes se réclamant du surréalisme tinsent solidement les deux fils permettant de tisser l'impossible objet : l'esprit d'enfance authentique — et non pas comme si à la manière d'*Entracte* — et la rigueur intellectuelle, c'est-à-dire, dans le cas du cinéma, technique (celle de René Clair, qui suppose un maximum de connaissances artisanales et historiques sur la trajectoire, déjà riche, du 7<sup>e</sup> Art).

Sans doute a-t-il manqué aux surréalistes, et singulièrement à Breton, une culture cinématographique suffisante — et par là de vrais critères permettant de distinguer l'œuvre majeure du tout-venant. Une initiation au cinéma ne pouvait s'appuyer sur le mode opératoire mis au point, si l'on peut dire, par Breton et Vaché à Nantes : entrer quelques minutes dans chacune des salles de projection de la ville puis en sortir en poussant des cris d'animaux à la vue de la première image « insupportable » — parce que non comprise —, telle n'était pas la bonne recette pour pénétrer dans l'univers apparemment puritain (*vade retro* !) de Stiller ou de Sjöström.

Mais il leur a manqué surtout du temps. Car durant les années 20 à 30, les plus novatrices de l'histoire du cinéma muet, dominé alors par l'École allemande, aucun film de projet ouvertement surréaliste ne sera financé et quand, avec la notoriété scandaleuse du mouvement, la possibilité de tourner survient enfin, c'est juste au moment où le cinéma, devenu parlant, et aussitôt écrasé par les gênes matérielles de la prise de son, autrement contraignantes que celles de l'image, perd d'un coup sa prodigieuse liberté d'écriture et sombre pour dix ans au moins dans la parlote avec ou (majoritairement) sans pensée.

Aujourd'hui certes *Un chien andalou* impressionne encore mais, selon le mot même de Buñuel, dont toute la partie intéressante (non doctrinaire) de l'œuvre se trouve ainsi annoncée, il s'agit non d'un hymne à la libération intégrale et intégralement efficace de l'imaginaire, mais d'« un désespéré appel au meurtre ». Ce n'est pas un film surréaliste. Quant à *L'Âge d'or*, oserons-nous le lèse-majesté en lâchant que c'est un moyen-métrage

d'intérêt surtout historique, fort mal foutu techniquement (la perfection formelle d'*Entracte* est bien loin), empêtré dans des dialogues si sommaires que même l'excellent Gaston Modot y frise le ridicule, et surtout ligoté, rendu pesant par les idées, la rationalité, la doctrine, aussi peu immature que possible ?

À tout prendre, *Le Sang d'un poète*, exact contemporain traîné dans la boue par les surréalistes sous le prétexte que Cocteau, à aucun point de vue, n'était « de leur bord » (voir les stupides attaques de Soupault, qui n'avait pas cassé trois pattes à un canard, soit dit en passant), se révèle à la revoyure autrement séduisant et subversif parce qu'autrement conforme à l'esprit d'enfance, que Cocteau cinéaste (et très grand cinéaste) cultivera jusqu'à la fin.

Seuls un défaut d'appréhension de ce qui fait la qualité d'un film, et une regrettable confusion entre idées véhiculées — via le scénario — et objet esthétique permettent enfin d'expliquer l'incroyable engouement de Breton pour *Peter Ibbetson*, du tâcheron américain Henry Hathaway qui, au cours d'une longue carrière, mit en scène avec la même absence de génie tous les genres hollywoodiens. Certes, on comprend parfaitement ce qui a pu séduire l'auteur de *L'Amour fou* dans cet impeccable chromo, un peu plus qu'impeccablement joué par un Gary Cooper d'une beauté séraphique. Mais en fait seule la partie inaugurale du film (le vert paradis des amours enfantines) possède encore une sorte de vertu émotionnelle, plus d'ailleurs à cause d'inférences littéraires dont le spectateur, non le metteur en scène peut être tenu personnellement pour responsable (Lewis Carroll, André Hardellet) et du fait de son nostalgique décor victorien que grâce à la réalisation, désespérément conventionnelle. Mais que dire du mélo larmoyant qui suit, de la prison d'où le héros paralysé s'évade par le rêve pour aller retrouver sa belle, des effets visuels et sonores censés traduire cette folle aventure dont Breton, pourtant attentif à ce genre de « détails », a mentalement réussi à gommer les connotations paramystiques, assez discrètes il est vrai dans le contexte américain ?

Lorsque quelque chose comme une touche surréaliste apparaît dans le cinéma français après l'occasion manquée de la jointure muet-parlant, c'est toujours dans des œuvres fidèles à un esprit d'enfance non frelaté, qu'il s'agisse de chefs-d'œuvre comme *Zéro de conduite*, *L'Atalante* ou *Les Enfants du paradis*, de réussites majeures comme *Drôle de drame*, où l'immaturation s'incarne délicieusement en un laitier amateur d'histoires horribles ou un tueur de bouchers désinvolte, ou de « petits » films marginaux fourrés de douce folie comme ceux de Pierre Prévert, le frère du grand. Mais, dès les années trente, une tension s'installe, à l'intérieur du

« réalisme poétique », entre recours au rêve, fantaisiste ou fantastique, et amour de la réalité concrète, des personnages « vrais », des situations socialement ou politiquement conformes à l'adage pince-sans-rire de Lautréamont : « La poésie sera faite par tous, non par un ».

Jamais en tout cas, depuis que le cinéma a gagné la voix puis les couleurs de la vie, aucun film n'avait fonctionné selon les principes pour nous fondateurs du surréalisme en ses infracassables profondeurs : le peu et presque le déni de réalité préféré à la réalité, le lit en moelle de sureau devenu seul point d'appui enviable d'une existence digne d'être vécue. Il était en effet bien difficile de jouer cette carte. Ne s'agissait-il pas non seulement de risquer un pied, comme Vigo ou Carné-Prévert, au seuil du jardin, mais bien de franchir ce seuil et d'entrer hardiment dans le jardin par la minuscule porte située au fond du couloir, grâce à la clé posée sur le guéridon de verre ? Et cet exploit ne réclame-t-il pas de recouvrer la taille et l'âge d'Alice après l'absorption du philtre *Buvez-moi* ?

Redevenir Alice, autant dire régresser au plus loin de la vie antérieure et une fois là s'y rencogner, y habiter, n'en plus sortir, en conservant suffisamment de liens toutefois avec le monde des autres pour garder la capacité de le charmer et de faire croire à tout un chacun que la jouissance autarcique de l'auteur cinématographique au sein de sa propre immaturité créatrice, cette jouissance deviendra la sienne s'il ferme les yeux sur l'espace extérieur qui l'agresse, pour ne les ouvrir que sur l'espace cloîtré et cloîtrant du cinéma.

Jamais donc aucun film, jusqu'à Fellini. Qui pourtant, avant de faire, croyons-nous (sans se réclamer jamais du corps de doctrine bretonien) acte de surréalisme absolu, a dû parcourir un tortueux chemin.

Il était en effet fils du néoréalisme de l'après-guerre, comme tout Italien de son temps, et pressé en conséquence d'enfourner au plus profond de lui, bien en deçà de la conscience claire, que le grotesque Mussolini, pitre et mégalomane mais inventeur de la communication moderne qui devait servir à d'autres pantins sanglants et pousser jusqu'à nous ses tentacules, avait créé Cinecitta, la ville-cinéma, le chaudron à fabriquer du rêve, à s'essorer de la réalité.

On ne s'étonnera donc pas des débuts de Fellini. Ils furent pénibles, tâtonnant maladroitement autour d'un cinéma-vérité (*Il bidone*) qui n'était (pour l'essentiel) qu'une copie fort pâle des œuvres viriles et engagées que tels de ses contemporains semblaient tirer sans effort du spectacle social (*Ladri di biciclette*, *Sciuscià*. mais aussi bien *Riso amaro* ou *Ossessione*). Dans le même temps néanmoins, la pulsion régressive d'immaturité présente chez lui dès l'origine aurait pu permettre à l'observateur impartial de sentir à

quel point le comportement infantile des personnages de Fellini, du Fellini néoréaliste malgré lui (les petits veaux d'*I vitelloni*, la femme-enfant si enfant et si peu femme de *La strada*, le saltimbanque céleste d'*Il bidone*, tellement proche du clown joué par Gilles Margaritis dans *L'Atalante*) disait moins une quelconque leçon tirée de ce monde que la tentative, encore timide, de substituer au lit de Procuste mortel de la société le lit en moelle de sureau sur lequel s'étendraient un jour les garnements masturbateurs de *La citta delle donne*.

Le saint-sulpicisme apparent de ces premiers films, complaisamment souligné par la critique catholique qui allait accompagner Fellini jusqu'aux *Notti di Cabiria* et ne s'écarter de lui avec horreur qu'au moment précis où, ayant définitivement dépouillé le vieil homme confit en confessionnal, il accédait à l'autonomie de son génie propre (*La dolce vita*, 1960), n'arrangerait évidemment pas les choses. Comment le Breton qui allait porter, à lui seul, de retour en France, la vaguelette ultime du surréalisme, aurait-il pu reconnaître la Merveille naissante dans l'œuvre d'un auteur entouré de prêtres bien avant son lit de mort ?

On rêve pourtant à ce qu'aurait pu (dû) être cette reconnaissance-là, lorsque courut sur l'écran, dans des décors empruntés à Chirico, le petit-bourgeois poursuivi par la géante descendue de son affiche, créature baudelairienne. C'était juste avant l'explosion du premier film authentiquement surréaliste, *Otto e mezzo* (1963), trois ans avant la disparition de l'auteur de *l'Introduction au Discours sur le peu de réalité*.

À partir d'*Otto e mezzo*, tous les personnages masculins de Fellini seront des enfants, pervers il va sans dire, et parfois (imparfaitement) dissimulés sous la défroque trompeuse du double en beau du créateur, Marcello Mastroianni, ou de tel antihéros qui pourrait être issu du livre de cet autre grand immature, Thomas de Quincey, et perdu comme lui dans les brumes de nouveaux opiums, élevées comme un mur contre l'obscène réalité dont le terme inéluctable est la chute (Terence Stamp dans *Tre passi nel delirio* (1968)).

Oui tous, tous les rêveurs perdus dans le dédale d'une Rome antique ressuscitée dans sa gloire sanieuse, ou moderne, hideuse et fantasmée, ou au long des canaux nocturnes d'une Venise reconstituée, vaporeuse et sinistre. Tous ceux qui, comme l'adolescent ingrat d'*Amarcord* ou comme le vieux bébé s'abandonnant à mille dérives érotiques dans *La citta delle donne*, ne croient plus du tout à l'intérêt de ce monde-ci mais, engoncés, tel Casanova vaincu par le Temps, dans les plis raidis de leur mémoire, ne veulent plus danser que dans des décors improbables ; et non avec des femmes mais avec la poupée de Bellmer.

En même temps que lentement, et de film en film, le velléitaire Fellini, qui vit avec Giuletta Massina une longue union paisible, mais s'entoure, dans sa vraie vie (tout intérieure) de Saraghina et de Donatella, rejoint sur la spirale de ses désirs le centre préservé de son moi, la plus pure impureté de son art, en même temps que sa folie circulaire et indispensable d'artiste croît au-delà de toute mesure, proclamée dans ces titres aberrants qui ne font référence qu'à soi : *Fellini-Satyricon*, *Fellini-Roma*, *Amarcord*, *Il Casanova di Federico Fellini*, il n'hésite plus à pousser jusqu'au bout le *regressus* esthétique, vers ce qui est désormais pour lui (et depuis toujours pour nous) la spécificité du cinéma, conjointement figurative et anti-réaliste. Le décor « naturel » est banni, des vagues de plastique effleurent les mollets de la baigneuse maniérée qui descend une fausse plage en ondulant sur la musique de Nino Rota. C'est le retour délibéré à une pseudo-réalité entièrement façonnée en toc, celle des studios du Berlin ou du Rome des années vingt, et sans plus de solidité réelle que ces hôtels de Las Vegas ouvrant par derrière sur le sable du désert. Et ce retour est redoublé, une fois même, au début d'*E la nave va...*, par un rappel visuel des débuts du cinéma, noir et blanc, sautillant, muet puis sonore mais sans paroles.

Le Fellini de la fin, celui de ce pamphlet à la louange de l'immaturation souriante et ingénue de deux vieux comédiens (*Ginger et Fred*), celui où la lune, comme dans les contes pour enfants celtiques ou scandinaves, les plus anciens d'Europe, peut se prendre sur terre dans un filet (*La voce della luna*), a bel et bien fabriqué de ses mains un univers à distance de celui où nous roulons nos carcasses, plus beau grâce aux verres de couleurs arrachés au mauvais vitrier, un univers de carton où pour toujours rêve, au grand sérieux de l'enfance, l'éternellement immature Alice au pays des merveilles que célébrait Breton.

Il faut encore ratiociner : le lit en moelle de sureau effectivement réalisé par Fellini, et afin qu'on puisse en user *dans le songe* (ou que lui-même égoïstement pût en user dans cette perpétuelle songerie que fut sa vie, et si d'autres — les spectateurs — y trouvaient leur compte, eh bien ! tant mieux : qui m'aime me suive !) n'est point doué de propriétés thérapeutiques universelles, quand le peu de réalité bretonien avait pleine valeur performative et devait servir d'instrument efficace pour transformer le monde, ici et maintenant. À cet activisme ancré en utopie, Breton n'a jamais renoncé.

Disons-le autrement : l'œuvre fellinienne est-elle de signe ascendant ou, comme celle de Baudelaire, ne vise-t-elle qu'à créer un n'importe où, pourvu que ce soit hors du monde, suffisamment consacré à la volupté et

au confort d'une âme raffinée pour qu'on souhaite appareiller et le rejoindre ?

Mais, on le sait de reste, ce refuge est si précaire et provisoire qu'il se confond pour l'auteur des *Fleurs du Mal* avec la Mort. Et c'est de ce côté-là assurément que l'apolitique Fellini, qui a tourné une fois pour toutes le dos au social décevant, a fini par pencher, alors qu'*Arcane 17*, dans un sublime mouvement vers les hauteurs, mêle à la célébration de la femme aimée, fort positive et bien réelle – tout le contraire de l'automate casanovien — l'espoir intact d'une régénération du monde exsangue de 45 par la révolution surréaliste à accomplir.

Il n'est cependant au cinéma qu'un Fellini à avoir doté, comme Breton l'île Bonaventure, son navire cuirassé d'hélices de cristal. Il l'a fait en artiste pleinement adulte dans son art, c'est-à-dire aussi pleinement et superbement immature qu'un douanier Rousseau ou un Max Ernst. Ça n'est déjà pas si mal.



## ANEMIC CINEMA

Freddy BUACHE

Face au cataclysme des médias industriels qui frappe les peuples prétendument civilisés au début du troisième et chrétien millénaire, ne convient-il pas de revenir à l'une des observations allègres que formulaient jadis les surréalistes en déclarant, amusés, lorsqu'ils parlaient de cinéma : « dans n'importe quel film, disaient-ils à peu près, un regard vif ou simplement naïf, sensible au contact de l'écran et déconditionné de l'esclavage du récit, peut toujours s'attendre à voir fulgurer, sur un photogramme, le choc du merveilleux ou de l'horreur ». Liées parfois, ces deux émotions opposées donnaient alors une impression d'enchantement ou de répulsion contre les angles droits des logiques, suprême impossibilité de l'acceptation d'un état de l'esprit soumis au fil de fer barbelé de l'économie capitaliste livrée, par nature, aux avènements guerriers pressentis au XIX<sup>e</sup> siècle par Karl Marx ou le Général von Clausewitz. Considérés sur la base de leurs théories, les désastres annoncés paraissaient indispensables à l'imaginaire des sociétés occidentales qui reléguèrent, en hâte, aux oubliettes de la chronique utopiste, chacune des tentatives de libération assumées par des individus prêts à s'affranchir des chaînes de la finance et des religions caporalisées, fastueuses ou misérables : Octobre 17 clamera des lendemains qui chantent mais la nuit, très vite, les engloutira, ce qui n'empêchera pas que se lèvent des espérances printanières.

Les œuvres des premiers réfractaires de cette époque de turbulences d'entre les deux guerres, pendant la première, ou plus tard acquies à la lecture du *Premier Manifeste*, entamaient à coups de serpe littéraire, de caméra, de burin, de gouge, de pinceaux, de mots en délire et, quelquefois, d'une aspiration au cocktail Molotov, la surface trop plane d'un emphatique univers en suspens entre les euphories bourgeoises et les romantismes plaintifs. Elles créaient, ces œuvres, de larges entailles, repérables précisément par les silences d'un poème ou lors de la projection de n'importe quel ouvrage sur pellicule, fût-il même infâme ou passe-partout, puisque la salle obscure à ticket bon marché proposait, en ce temps-là, hors de la notion d'auteurs fameux, le dévoilement de l'un des mystères de la modernité : sous l'équipement du fantassin fagoté drôlement à la ressemblance d'un arbre de Noël ou sentinelle dans les tranchées, *Charlot*

*soldat* marchait avec une cocasserie macabre et vengeresse vers les gestulations mortifères du *Dictateur*.

Il ouvrait la voie d'un antimilitarisme de fauteur de paix sur laquelle peu de ses collègues le suivirent : *Men in War* (1956) d'Anthony Mann, *Path of Glory* (1957) de Stanley Kubrick, *Tu ne tueras point* (1960) d'Autant-Lara, *Johnny Got His Gun* (1971) de Dalton Trumbo, deux courts métrages, *Let There Be Light* (1945) de John Huston et *Hôtel des Invalides* (1951) de Georges Franju... pour baliser en hâte un genre que nous souhaiterions moins indigent et moins pittoresque sur l'héroïsme-spectacle (cette matière fécale appréciée par Hollywood), en dépit des remarques dérangeantes sur la communauté des casernes ou les bravoures, baïonnette au canon, qui vont des *Croix de Bois* à Remarque, de Pabst au Tavernier de *La Vie et rien d'autre* (1989) ou de *Capitaine Conan* (1996).

Or, de nos jours, après la mise en vogue du « ready-made » artistique et philosophiquement célébré contre les conceptions néantisantes de Marcel Duchamp, l'indépassable frontière que ses faux admirateurs souhaitent malgré lui dépasser, non-perceptibles éléments de créations capables du parler sans voix, cette image coupée, immobile, d'un film ou ces vides béants de la sculpture, ouverts également sur l'entre-deux taches de la toile peinte ou sur des exposés à trous de la prose et des vers, terminent leur destin à l'inverse de ce qu'en attendaient leurs signataires avec un sentiment de gloriole intérieurement convoitée pour être classée dans les fichiers académiques.

Telles sont devenues aujourd'hui les reliques entreposées dans les musées et les cinémathèques, ces institutions richement fonctionnalisées au service de l'État qui préservent, remarquait à peu près Jean-Luc Godard dans *J.L.G.-J.L.G. (autoportrait de décembre, 1995)*, la culture parce que c'est la règle, et non l'art parce que c'est l'exception.

En somme, plus des inventions marginales ont tenté de déclencher les perturbations mentales, moins elles remuent l'espace de la sociabilité dorénavant : prenons-en, pour excellente preuve, le marché des tableaux monochromes ou presque, moirés, barrés d'horizontales ou de diagonales, proches de l'épluchure médiocre du support brut ou de l'esquisse en mirage, (chacun, ici, n'étant pas Rothko), ces fenêtres ouvertes sur l'inutilité de leur conception préalable (autre que marchande). Au lieu d'aboutir à l'absolue impossible finalité d'un itinéraire spirituel et plastique, à ces vibrants inachèvements souverains de Tal Coat, d'Alberto Giacometti comme au bel achèvement du *Carré blanc sur fond blanc* de Kazimir Malevitch, cette image surprenante révélée au cœur fluent de n'importe quel film d'autrefois, n'existe donc plus sous le flux du trop

plein qui submerge la pensée jusqu'au fond des salons familiaux. Depuis longtemps, l'une des réussites publiques parfaitement reçues en ce domaine semble avoir été *Le Regard du sourd* de Bob Wilson et, en France, des intermèdes, nés d'Antonin Artaud, de Roger Blin, du théâtre de l'absurde, de Pichette et Adamov à Ionesco, de Beckett à Genet.

Dans l'ordre un peu déconcertant des réalisations postmodernes (en général, à l'imitation des inégalables défricheurs anciens qui nous ébahissent encore), notons que certaines d'entre elles, venues de loin (de Hans Richter, de Man Ray, de *L'Âge d'Or*, de Jacques B. Brunius), accomplissent quelquefois, par la grâce du génie ou plutôt, ordinairement, par les élans du hasard objectif, un franchissement des clichés du réel quotidien par un plan par-ci un plan par-là justement, ou par une rhétorique ludique et labyrinthique, passerelles à flanc d'abîme ou d'humour noir, cueillies sur le Prévert, le Jarry, le Queneau, digressions de sens mêlés ou de gai savoir, pataphysiques inconscientes ou non, dignes de lever une moue satisfaite ou le sourire des émules de Guy Debord, citoyens rétifs aux alignements du marketing, repérables en clin d'œil sur les couplets de rares chanteurs, de Bobby Lapointe à Boris Vian, du côté de Ferré, Brassens, Brel. Au cinéma, rien de comparable dès la fin du siècle finissant et le décès de Jacques Prévert (1900-1977), ni de minuscules mises en écho de *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (1967) de Benjamin Péret.

Chez le Buñuel d'après *Simon du désert* (1965), lors d'une séquence féroce du *Fantôme de la liberté* (1975), sous d'apparentes douceurs du logis, un couple étale des cartes postales, tenues en éventail devant une fillette rentrée d'une fugue pendant laquelle un vilain monsieur lui proposa des bonbons avant de lui remettre ces petits rectangles imprimés en cadeau. Les parents, outrés, craignent dès lors la manœuvre ignoble du pédophile et jugent, en effet, pornographiques ces vues en les contemplant de biais, rouges de honte. Retournées enfin pour le spectateur, elles montrent, comble de l'insupportable mutisme qui précéda cet orageux retour de la fugueuse, l'au-delà de la pire attente à l'obscénité répugnante puisqu'elles évoquent un coucher de soleil sur un paysage de vacances, l'Arc-de-Triomphe ou l'église du Sacré-Cœur à Paris, ordures évidentes aux yeux de ceux qui jugent de la sorte de tels motifs et qui se distinguent en osant ne pas bêtement partager avec la multitude les stéréotypes anesthésiants acclamés par les foules promptes à l'applaudissement de comiques soulevant des rires préenregistrés, à brandir le drapeau de leur patrie devant des champions sportifs vainqueurs ou des chefs de leur incolore gouvernement.

Impulsion identique, et variée sous les reflets de la politique, chez le Mohsen Makhmalbaf de *Kandahar* (2000) à propos de la condition de la femme des talibans ou sous-entendu de l'Islam, (ce qui n'implique pas l'oubli des scandales israéliens de *Kadosh*, 1999, d'Amos Gitai, ni l'artefact agressif des mannequins d'Europe et des États-Unis photographiés pour des publicités de marques de voitures, de nourritures, de parfums, ces mises à nu de croustillantes starlettes par des étalagistes du racolage), ces paysannes ou citadines de l'Afghanistan, têtes et corps encapuchonnés en situation de famine sur le sable, pendant qu'un fait-divers étonne le visiteur étranger : des anciens membres de clans rivaux armés, devenus de misérables civils victimes de mines placées au ras du sol, unijambistes pour la plupart, sortent de leur village au bruit des avions, gambadent avec peine et prennent un air soudain joyeux pour applaudir les hélicoptères de la Croix Rouge parachutant dans leur direction des jambes de bois qui flottent chacune au bout d'un fil et tombent sur eux, subitement repris par l'égoïsme. C'est le chapitre emblématique d'un temps qui refoule ses peurs et ses blessures derrière un amas de fanfreluches décoratives, rassurantes parce que fondamentalement humanitaires sous la marée noire cathodique, festonnée de paillettes et répandue sur l'authentique sensualité, maquillée outrageusement jusqu'à disparaître selon une désorientation généralisée dès le départ : on glisse à droite de la gauche, à gauche de la droite, pour un centralisme électoral et pour envoyer dans les chambres du peuple d'une démocratie républicaine pourrie, les hauts délégués de conseils d'administration et de gros actionnaires : ils y discuteront beaucoup et feront leur beurre en approuvant au vote unanime que le haut et le bas doivent être perçus contradictoirement.

Ces morceaux épars du celluloid impressionné par brusques défolements de l'inconscient collectif, ces essais littéraires ou ces plaquettes aux notations provocatrices, ces tableaux, textes, collages, objets alogiques à charge explosive ou de tensions d'une raideur tacite opposée à la morale scripturalement correcte, ces indices indéfinis de futurs paroxysmes avortés ont pris un rang supérieur dans les anthologies avant de laisser monter aux enchères, installée parmi les christes auréolés ou des pages sur papier Japon, leur qualification à valeur nulle, que fixent néanmoins au point fort les huissiers et les collectionneurs. Mais ces pompes intellectuelles, traduites chèques en main, courent peu de la rue à la salle obscure où l'amateur déterminé suit la queue des acheteurs de tickets d'entrée et boit, par nécessité, les eaux à bulles pétillantes d'un fleuve pollué.

Magies du culte profane de la résistance à cette médiocrité soutenue par la presse, les sorcelleries de la désaliénation tendent alors au trésor intouchable, au saint des saints de l'échelle érudite gravée au mieux sur un DVD respecté par les professeurs de sémiologie à l'université, par les forums d'experts intransigeants réunis sous l'éclairage de Lacan, Deleuze ou Foucault (qui ne sont plus là pour empêcher les dérives) tandis que les participants des festivals, en pingouins, décrètent la hauteur des barrages à dresser à la colonne des comptes séparant le Mal et le Bien, de la médiocre recette prévue à l'excellente. Moins fanatique de cet équivoque star-system du clientélisme qui dirige nos pas et non le feu de nos passions, pointons sur l'impressionnante liste des films conservés, l'équivalent, pour l'éternité, d'une lignée de vases grecs, ou toltèques, à l'étage de l'ethnologie ou des sciences naturelles, aux rayons scolaires où s'affichent, feignant un actuel accueil aux rumeurs de l'Histoire pour faire bon poids, aussi la machine à coudre dadaïste empaillée (sans table de dissection) ou, déjà, les fameuses « installations », désuètes à l'instant de leur première salutation, réfléchies en artillerie de téléviseurs projetant mal des bobines en boucles. À l'évidence, tout cela ne contribue qu'à l'enrichissement des caves empoussiérées aux musées des Beaux-arts et des impeccables blockhaus des cinémathèques ouverts aux privilégiés qui montrent la patte blanche de chercheur avant d'entrer.

Les jeunes générations, attirées par cette archéologie, essaieront de s'y précipiter, ordinateur en bandoulière ou carnet de notes à la main, établissant des récapitulations récapitulatives pour experts et doctorants, dans l'ignorance que la vraie vie est ailleurs : ces performances-là, rangées à des fins scientifiques, devraient seulement leur faire savoir qu'elles rappellent ces visites d'échoppes de luxe à l'époque des fêtes bénies par le Vatican, les charlatans de faux calendriers et les prestidigitateurs à citrouilles d'Halloween qui, par Internet, convoquent les meutes au nom de la mode en fonction unique du tic-tac du tiroir-caisse.

Ne faudrait-il pas, de préférence, en salvatrices brisures d'effusion contre des labeurs mandarins et les marchands du temple, en référence à d'infinies considérations éthiques incarnées, accepter une mystique laïque, esthétique, écologique (au risque d'un retour au Grand Jeu), choisir l'orthodoxe genuflexion animiste ou le solitaire baiser devant l'iconostase ; ces liaisons fraternelles, jetées contre de sacralisées obsessions pour les tribus d'outre-tombe dictionnalisées ou les enfants clonés des ciné-clubs d'antan, devraient métamorphoser les rites, réinventer l'oxygène naissant et laisser aux nostalgies de leurs adolescents combats la science désordonnée des restaurations. Cet attractif déclenchement de

contingences en vogue face aux délabrements du support à l'intérieur des boîtes devrait appeler des créations neuves et non la colle ou les ciseaux pour vaincre le syndrome du vinaigre ou l'ajout de plusieurs centimètres extraits de la corbeille des chutes laissées intentionnellement au laboratoire par le maître de l'œuvre au moment de la finition.

Giotto, Fra Angelico, Jérôme Bosch, Grünewald, la mosaïque ou la courbure d'une mosquée, une voûte romane, peuvent acquérir une force d'émergence charnelle, cette dimension que les surréalistes connaissaient de plein cœur en apportant leurs impulsions majeures à la vénération des témoins des civilisations primitives. Cette attitude, renouvelée au-dessus des codes religieux monothéistes haïssables et vulgairement rétractés au strict prosélytisme, conserverait cette virulence de protestation que nourrit à peine le cinématographe contemporain sauf, bien entendu, lorsque le message réinstaure, par le fond, sans retour aux emprunts chers aux parodistes primaires, cette énergie d'un Andreï Tarkovski, l'exilé qui dirige la traversée, à pied, d'une piscine presque vide, avec une bougie allumée entre les doigts d'un marcheur isolé. Après quelques pas, elle s'éteint, mais ce personnage, emporté par une hypothétique opiniâtreté maintes fois répétée dans *Nostalghia* (1983), prière sans dieu fondamentalement indispensable à la définition d'invisibles racines originelles, établit une sédition qui fait éclater la reprise de cette opération d'échecs, proche de l'image happée à l'improviste au fil d'un film, cette pêche miraculeuse d'une pratique d'exaltation, rare depuis longtemps, que les héritiers intégristes nés près de vingt ou trente ans après *Nadja* (1928) ou *L'Amour fou* (1937) semblent incapables, de leur côté, de restituer. Ils ne devinent pas que leur costume psychique, inspiré du *Minotaure* de Skira pour la façon, les érige visiteurs ou figures de cire du Cirque Grévin des excentricités surannées ou zoologiques, en voie de disparition : apôtres de Breton, Duchamp, Péret, ennemis affaiblis de l'Aragon stalinien pléiadisé, amateurs d'ultimes feux follets autour d'un cimetière sous la neige que personne, par colère ou par mégarde, n'ose piétiner (sauf certains solides massacreurs aristotéliens, de Godard à Luc Moullet, ou des griots gaulois prénommés Jean Vigo, Rouch, Eustache), ils méconnaissent que tout a foutu le camp hors de leurs éblouissements rétrospectifs élevés en hommage à des monuments, statues toujours présentes, une pierre sur le crâne, l'œil coupé au rasoir, les montres molles, l'Europe après la pluie, et aux patronymes dispersés dans les index des livres d'Ado Kyrou publiés par Éric Losfeld : *Le Surréalisme au cinéma* en 1953 (deuxième édition en 1963) et *Amour, érotisme et cinéma* (1966).

Le retour à la paix après Hitler et Mussolini, après Pétain, les camps de la déportation, les tourments hargneux et délateurs du maccarthysme, les désastres d'un colonialisme en fin de course, l'Appel des 121, le socialisme à visage humain, le militantisme féminin, le Rapport Kinsey, le droit à l'avortement et la sexualité délogée de ce qui la rendait téméraire et merveilleusement désirable, par infortune, contre les bornes frontières des vertus, et Sade en livre de poche, ont fermé plusieurs portes pour en ouvrir d'autres. La bande à Bader, les brigades rouges, l'implosion clownesque du régime soviétique, la chute du Mur de Berlin et l'ouragan furieux du libéralisme ont emporté, comptes bancaires ouverts et réinscription au sein des syndicats de la trahison, les insurgés de mai 1968, étudiants, artistes, journalistes, prolétaires, commis aux autonomes superficielles qui masquent l'apathie du courage, cette berceuse du sommeil béat distribué vingt-quatre heures sur vingt-quatre par les petits écrans alignés sur les grands et par les grands alignés sur les petits.

Bref, un habile décentrage des consciences, aggravé chaque heure pendant la seconde moitié du vingtième siècle et de ses répartitions inéquitables de sottises distractions inverses de la simple clairvoyance dramatique ou burlesque, a dégradé la somme des activités universelles et, par conséquent, l'accueil des films, de leurs contenus et de leurs formes. Le triomphe détestable et paradoxal de ce chambardement, négligeant les géographies, a résidé logiquement en la réception des triomphes inventés, puis relookés et déchus en torsions banales de la grammaire empruntée au langage foudroyant d'Eisenstein à Dovjénko, de Poudovkine à Kozintsev et Trauberg, en vue d'un formatage aux dimensions des spots publicitaires à réception immédiate. L'occultation passagère du mouvement surréaliste par Jean Schuster correspondit au sauvetage de ce qui paraissait échapper à ces mutilations : il fallait sauver de la déchéance, derrière le merchandising dalinien ou d'autres, ce qui n'était point encore emporté par l'anéantissement boutiquier, corrompu ni fétichisé.

Au cours de l'involution catastrophique succédant à cette prise de conscience (reflétée par un Serge Daney, 1944-1992), peu de malices ou de cris de répugnance obtinrent de gagner l'attention, car la cinéphilie devint moutonnaire, sectaire, prisonnière de la politique des réalisateurs que les maîtres du marché retournèrent en leur faveur. Saluons néanmoins, les Tchécoslovaques, fils et filles de légendaires familles nées de Nezval, de Toyen : Jan Nemeč (*Les Diamants de la nuit*, 1964, *La Fête et les invités*, 1966), Ester Krumbachová, Vera Chitilová (*Les Petites Marguerites*, 1966), Jiri Trnka (*La Main*, 1966), Jan Svankmajer (*Les Possibilités du dialo-*

que, 1982), tous ceux et celles que les chars d'assaut envoyés à Prague par le Pacte de Varsovie ont bâillonné.

Songez également, sans remonter à Borges, à Frida Kahhlo, Rivera, Dominguez, au réalisme magique sud-américain qu'enfantèrent Julio Cortazar, Octavio Paz (*L'Arc et la lyre*, 1955, parution française en 1965), Gabriel Garcia Marquez (*Cent Ans de solitude*, 1967), Carlos Fuentes et les orages du Brésilien Glauber Rocha : *Dieu noir et diable blond* (1963), *Terre en transes* (1967), *Antonio das Mortes* (1969). Au Japon, Yukio Mishima décline ses *Rites d'amour et de mort* en 1965, avant son suicide en 1970. Au Portugal, en 1962, Manoel de Oliveira, suite à son demi-silence salazarien de trente ans, reprend la parole et Paulo Rocha dévisage *Les Vertes Années* (1963) aux côtés des travaux d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro. Jorgen Roos, au Danemark signe de curieuses fantaisies et en Suède, Ingmar Bergman s'affirme avec près de lui, Vilgot Sjoman, Bo Widerberg : *Ehira Madigan* (1967), *Adalen 31* (1969). La Grande-Bretagne connaît le « free-cinema » et les tentatives d'une orchestration qui débordent le projet social des sujets : *Morgan* (1965) de Karel Reisz ou *Marat-Sade* (1967) de Peter Brooks d'après Peter Weiss. En Pologne, Roman Polanski (*Deux Hommes et une armoire* (1958) ou *Walerian Borowczyk* (*Monsieur et Madame Kabal*, (1969), *Les Jeux des Anges* (1964). En Yougoslavie : Dusan Makavejev : *L'Innocence sans protection* (1968), *Les Mystères de l'organisme* (1972)...

En Allemagne éclatent les cruautés de Werner Herzog (*Aguirre ou la colère de Dieu* (1972), *L'Énigme de Kaspar Hauser* (1974) et se développent les rêveries de Werner Schroeter (*Eika Katappa* (1969), *La Mort de Maria Malibran* (1971), les fusées en girandoles du Suisse Daniel Schmid (*Cette nuit ou jamais* (1972), *La Paloma* (1974), les révélations hallucinatoires entrevues au music-hall par Fassbinder : *Le Mariage de Maria Braun* (1979), *Lili Marleen* (1980). En Italie, diverses rigueurs du néo-réalisme n'écartèrent pas l'appoint du surréalisme chez des cinéastes acquis avant tout à la critique sociale, d'Antonioni, Visconti à Fellini, de Pasolini à Germi, Taviani, Carmelo Bene (*Notre-Dame des Turcs*, 1968), Marco Bellocchio (*Les Poings dans les poches* (1965), ou Marco Ferreri : *Dillinger est mort* (1969), *La Grande Bouffe* (1973). Notre liste devrait porter en outre sur les dessins animés, à commencer par Tex Avery ou Norman Mac Laren, Chuck Jones, Robert Canon, Nick Park...

Inutile d'ajouter les pays, les résumés de scripts et les titres importants pour souligner, au gré du vent, l'essaim des réverbérations du surréalisme et la distance prise, de la sorte, avec les fabrications usinées. Sous leur obscure difficulté d'être, des films ont fait émerger les batailles

émancipatrices et les songes gothiques ou fantastiques selon une sauvage anarchie nourrie avant la guerre de 1939 et que les textes originaux (remis à jour, après une longue amnésie, en 1945 par Maurice Nadeau) continuèrent d'animer, par leur poétique, les récits de cinéastes qui soumettaient leur inspiration à la vision du monde exposée par André Breton et ses amis.

Autour de 1950, les rédacteurs de la revue *L'Âge du cinéma* qu'accompagnaient les anciens fidèles de la doctrine, établissaient une échelle de leurs préférences, d'essence éthique et non esthétique : notations irrécusables, même s'ils se trompaient, car leur totale rectitude intransigeante les incitait à ne souffrir aucune pieuse concession envers les beautés classiques : réunir Lumière et Dreyer sous la rubrique : « À ne pas voir » dénonçait leur hostilité au réalisme plat et aux résurrections ecclésiastiques accomplies au terme du prix de la douleur. Leur procédure, intenable à ce point d'irréductible sévérité sur la distance, fut assouplie sur la forme et sur la thématique dans un sens pourtant assez proche par les collaborateurs de *Positif*, lancé par Bernard Chardère et ses camarades lyonnais en mai 1952. En octobre 2002, le numéro 500 de cette publication (avec les patronymes de Robert Benayoun, Michèle Firk, Isabelle Jordan, Ado Kyrou, Gérard Legrand et Roger Tailleur en épigraphe d'hommage posthume) modulait un demi-siècle, à la fois, de la réussite éditrice (en larguant Éric Losfeld !) et la banalisation de l'impact critique ramené tristement au commentaire (genre *Cinémonde* pour cinéphile présomptueux) des magazines pour distingués salons de coiffure ou confortable salle d'attente des médecins.

La pente descendante de ce cahier mensuel de notes parisiennes, semblable à celle de plusieurs autres parutions parentes qui se veulent avantgardistes ou populistes, dénonce, mieux que les articles passe-partout des journaux et gazettes, une chute lente du septième art aux bas-fonds du divertissement. La critique ne possède plus sa voix au chapitre de l'art démystificateur, drôle ou tragique. Proférée, entendue pour rien, discutée pour moins encore, développée à tours de manivelle ou de machines d'imprimerie, elle s'est effilochée ; elle ne remontera peut-être à nos oreilles que répercutée par des ateliers privés de sponsors ; sinon, transposée, multipliée et trahie par la télévision de masse, elle grossira l'imbécillité qui régit notre hygiénique prison d'où les détenus, contents de leur sort, n'auront pas l'envie de s'évader : Anémic-cinéma constatait l'anagramme prophétique de Marcel Duchamp en 1926.

Les *Histoire(s) du cinéma* (2000) de Godard indiquent avec justesse que le cinéma, natif du XIX<sup>e</sup> siècle a grandi superbement pour se cadavériser

à la fin du XX<sup>e</sup>. À l'aube du XXI<sup>e</sup>, faudra-t-il utiliser les instruments numériques légers de la prise de vues et de la prise de sons pour sortir de l'interminable désert distractif universel ? Oui, sans doute, à l'expresse condition que, renouvelées, les créations, égales à celles du peintre, de l'écrivain, du compositeur, s'attachent à changer la vie parce que les créateurs auront changé la leur, loin des facilités factices indécentes.

Auparavant, il faut néanmoins constater qu'une lutte s'efforce, en douce, de rendre aux images mouvantes, contre la sottise épicière qui les fige, une part de leur spécifique énergie, à des fins d'attente communication, voire de communion. Il s'agit, en ce cas, de rompre avec les feintes du montage court à surimpressions légendaires, détourné par les astuces de la réclame et de raccorder à l'écran son arcane d'énigme à déchiffrer en intelligence de séismes simultanés par le biais du plan séquence pour l'œil et du contrepoint musical et parlé pour l'oreille.

Cette fertilité de base, explicitation éthique de l'espace et du temps, ouvre des chemins en ordonnant, par-dessus les censures intérieures ou policières, la construction interprétative des récits. Les Iraniens, familiers d'Abbas Kiarostami, le savent exactement : par exemple, Jafar Panahi tournant *Le Miroir*, Léopard d'or en 1997 au Festival de Locarno. Il y raconte l'aventure d'une fillette, perdue en fin d'après-midi parce que sa mère, à la sortie du collège, ne l'a pas rejointe comme tous les jours. Obligée de prendre le bus, elle se rend à son domicile sans bien connaître l'itinéraire d'un parcours compliqué, laissé habituellement aux soins de sa mère qui s'en charge au volant de sa voiture. Elle hésite, demande un conseil, monte, regarde les passagers, les écoute, comprend entre leurs mots des bonheurs et des malheurs en relation avec les salaires ou la politique, et la caméra, portée à l'épaule, cadre cette écolière et les gens autour d'elle en reportage documentaire impressionnant jusqu'à l'instant où se retournant vers l'équipe des techniciens, elle déclare, face à l'objectif : « Je refuse d'être filmée ! ». Puis elle s'en va.

Du coup, la narration change d'angle puisque l'équipe continue de la cadrer à l'instar, cette fois, d'une actrice : du reportage initial, elle apparaît alors au milieu d'un autre miroir, celui de la fiction. De piégée parmi les gens de Téhéran, la voici comédienne jouant les répliques et la gestuelle qu'un texte commande. Ce recto verso, réfléchi par une double position alternative de la caméra, définit la complexité du hors champ : elle exige, de la pensée, un déchiffrage et non la rassurante indolence du loisir.

Des réalisateurs, par bonheur soucieux de ne pas être gobés par les patrons limonadiers de Los Angeles qui tentent d'acquérir le septième art international et son âme (pas celle, suprême, qu'Henri Agel réclamait),

pour ne pas marcher au pas de l'oise des évangélistes américains, optent de se dissocier des tribus de mercenaires et préparent, dans leur coin, le cinéma d'un avenir souhaité délivré des sujétions pécuniaires et bassement voyeuristes. Citons-en quelques-uns en guise de cailloux blancs sur le sentier du nouveau siècle. Agnès Varda : *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), Chantal Akerman : *De l'autre côté* (2002), Aki Kaurismäki : *L'Homme sans passé* (2002), Jim Jarmusch : *Ghost Dog* (2000), Boris Lehman qui, depuis 1990, échafaude son autoportrait en procédant à la façon de Jonas Mekas, les Taïwanais Hou Hsiao-Hsien : *Millennium Mambo* (2000), Tsai Ming-Liang : *La Rivière* (1997), *Le Trou* (1998), *Là-bas, quelle heure est-il ?* (2002), Pedro Costa qui, dans *Où gît votre sourire enfoui ?* (2002) décrit Danièle Huillet et Jean-Marie Straub à la table de montage pour *Sicilia* (1998), ce couple exemplaire d'une inaccessible pureté qui, par une morale alliée à leur écriture excluant la moindre accommodation, font écrire d'eux par Louis Seguin, sur *Lothringen !* (1994) et l'ensemble de leur filmographie dès *Machorka-Muff* (1962), cet impeccable éloge sur ce qu'ils donnent à voir, et comment :

*un monde crispé, inquiet, en équilibre instable au bord du cataclysme et dont le divin, la beauté, la présence, refuse la toute-puissance du Créateur. Leur cinéma est, de tout point de vue, l'anti-Scorsese. Ils ne possèdent rien, mais ils filment et parlent sans prendre de précautions, sans la bénédiction, la « bonne parole » d'un Jean-Paul numérisé ou d'un dalaï-lama<sup>1</sup>.*

Sommes-nous loin du surréalisme ? En surface évidemment pour qui se réfère aux délires picturaux devenus l'attribut des vulgarisateurs. Mais pour la vérité dans la durée, nous n'avons pas quitté le centre du foyer incandescent dont la chaleur ne finira pas de réchauffer le fond de l'être, ni des êtres « humains » dignes de revêtir ce qualificatif confus.

CINÉMATHÈQUE SUISSE

---

1. Leçons de géographie (de Colette Baudouche au tournage de *Lothringen*. Bibliothèques-médiathèques de la ville de Metz, 2001.



# LA LECTURE PASSIONNÉE DES IMAGES PAR HENRY MILLER

Branko ALEKSIĆ

*MILLER (Henry), — Écrivain américain contemporain, auteur de L'obscénité et la loi de réflexion, Tropic du Capricorne, Tropic du Cancer, etc. : « Je suis sorti des rails de la chair pour plonger dans les espaces infinis du sexe. »*

Lexique succinct de l'érotisme<sup>1</sup>.

## I. PREMIERS CONTACTS SURRÉALISTES

Dans une lettre à Tristan Tzara du 26 septembre 1935, à Paris, contenant les bulletins de souscription pour ses deux premiers livres publiés à Paris par The Obelisk Press — le roman *Tropic of Cancer* et le récit de voyage *Aller Retour New York* — Henry Miller souligne :

*Please dont think it's your subscription I want. Consider them as announcements merely, or as a substitute for an introduction<sup>2</sup>.*

[« Ne pensez pas, je vous prie, que je veuille votre souscription. Considérez-les simplement comme une annonce, ou comme un substitut à une introduction. »]

Deux semaines plus tard, dans sa première lettre à André Breton, Miller s'excusera presque dans les mêmes termes de ne pas écrire en français<sup>3</sup>.

---

1. *Catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme ÉROS* (1959), Losfeld, 1970, p. 49.

2. Lettre autographe, 2 p., 269 X 210, avec enveloppe et deux prospectus imprimés, joints. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

3. Lettre autographe, 10 octobre 1935, avec enveloppe. Joint un bulletin de souscription pour *Aller Retour New York*, Bibliothèque Doucet. Breton possédait le *Tropic du Cancer* dans la traduction française d'après-guerre (Denoël, 1945). Deux lettres autographes à André Breton datées de 1947 sur des cartes illustrées par Man Ray sont encartées dans cet exem-

Les mots sont éloquents : il attend une véritable communication humaine entre créateurs, comme il le précisera plus tard dans une autre lettre à Breton, le 22 février 1947, écrite de Big Sur, en Californie<sup>4</sup>, en réponse à une lettre de Breton, de Paris, du 5 février 1947, par laquelle leur communication réciproque sera définitivement établie.

Henry Miller confie dans une « Autobiographical Note » à la fin de son livre d'essais et proses en 1938 : « I owe much to the Dadaists and Surrealists<sup>5</sup>. » *Je dois beaucoup aux dadaïstes et aux surréalistes* : cette affirmation est-elle en opposition avec la lettre ouverte polémique de la même année 1938, *Letter to Surrealists Everywhere* [Lettre aux Surréalistes en tous lieux<sup>6</sup>] ?

Pour mieux appréhender l'œuvre d'Henry Miller, avec le roman *The Tropic of Cancer* (1934) précédé par son essai sur le metteur en scène Luis Buñuel publié en 1931, nous retiendrons essentiellement deux événements artistiques et spirituels qui ont joué un rôle majeur pendant son séjour parisien, de 1930 à 1939 :

- sa prise de position à l'égard du mouvement surréaliste, qui se traduira par un affrontement,
- l'art du cinéma, sur lequel il commença à écrire en créant un nouveau genre critique.

Ces deux éléments se détachent des essais, proses et lettres de Miller, à cette époque. À la charnière des deux : Luis Buñuel, auteur avec Salvador Dalí du film *L'Âge d'Or*, lequel inspirera Miller au point qu'il songea même à lui dédier son roman *Tropic of Cancer*. (Miller prétendait aussi avoir fait avec lui le voyage en bateau de New York au Havre, mais Buñuel n'en dit rien dans ses mémoires). L'essai sur Buñuel dans *The New Review* enthousiasma une lectrice, Anaïs Nin, qui tomba amoureuse de l'auteur avant même de l'avoir rencontré.

La confrontation d'Henry Miller avec le mouvement surréaliste — produit français par excellence — esquisse aussi la confrontation entre

---

plaire (Vente Breton, Catalogue Calmels-Cohen, 2003, Livres II, lot 920). S'ajoute *Tropique du Capricorne*, second tirage de l'éd. fr. (avec une photographie originale représentant Henry Miller avec texte autographe signé par lui au verso ; *id.*, lot 921).

4. Lettre dactylographiée et autographe, 3 p., Doucet, BRT.C. 1 222.

5. *The Cosmological Eye*, p. 365. New York, New Directions, 1939.

6. Miller a publié *An Open Letter to Surrealists Everywhere* dans ses deux livres respectifs en France et aux États-Unis : *Max and White Phagocytes* (Obelisk Press, septembre 1938) et *The Cosmological Eye* p. 151-196. Trad. fr. partielle dans la revue *Volontés*, n° 3, 20 février 1938, p. 7-18 et dans le recueil de proses et essais, *Dimanche après la guerre* (Éditions du Chêne, 1955). Pour l'analyse du rapport conflictuel de Miller avec les surréalistes voir : Branko Aleksić, « Miller et les surréalistes », *Europe*, n° 750, octobre 1991, p. 52-61.

les traditions littéraires anglo-américaine et parisienne, comme le montrent la correspondance entre Miller et Lawrence Durrell, et la polémique d'Ezra Pound avec « la génération d'Aragon<sup>7</sup> ». Le problème national de la littérature est aussi bien celui du cinéma national, présent dans les lettres parisiennes de Miller à Anaïs Nin au moment même où il s'interroge sur ses origines croisées : la musique et la lumière des films allemands, le langage et la sous-culture des films américains, jusqu'à la « lithographie » des films français. Cette même question persiste dans son essai de 1947 sur le cinéma, où il sait parler de la maîtrise des studios et des films américains qui dominent le monde.

Les affinités électives d'un artiste traversé par des pulsions culturelles différentes, ses expériences de critique de cinéma, réussissent à greffer ces jeunes arbres plantés par la révolte et la violence, de New York à Paris.

La fin de l'incubation créatrice de Miller à Paris coïncide avec le début de la deuxième guerre mondiale, son départ de l'Europe et son retour aux États-Unis auxquels il avait « tourné le dos », comme il le dit dans son *Colosse de Maroussi* (1941).

Le deuxième thème, l'art du cinéma, que Miller continuera alors à explorer, prendra la forme d'un opus autonome, resté souterrain dans l'intelligence de son œuvre.

Le retour américain de Miller est parallèle à l'exil d'un certain nombre de surréalistes qui, fuyant la guerre, débarqueront à New York dès 1941. Sa deuxième lettre à Breton date de 1945. Envoyée à l'adresse new-yorkaise de la revue surréaliste *VVV* éditée par Breton, Duchamp et leurs adeptes américains, elle marque le véritable début de la collaboration entre Miller et Breton, notamment pour l'Exposition Internationale du surréalisme à Paris en 1947.

Outre une mise en perspective inédite des lettres jusqu'à présent inconnues de Miller à Breton, Tzara et Ribemont-Dessaignes, la présente mise au point permettra une vérification des écrits et des déclarations publiques de Miller, offrant ainsi un aperçu dynamique de son attitude face au surréalisme. Cela se révèle surtout à travers ses dix-sept lettres à Breton (l'une de 1935 et les autres de 1947-1950), de loin les plus nombreuses et les plus riches, comparées à celles envoyées à Ribemont-Dessaignes (quatre en tout, dans les années 1947-1953) et l'unique lettre de 1935 conservée dans les archives Tzara<sup>8</sup>. Et la

---

7. Voir B. Aleksić, « Pound contre Breton », *Les Lettres françaises*, n. s., n° 27, dossier Ezra Pound, 27 décembre 1992, p. 12.

8. Pour le dépouillement voir : Branko Aleksić, « Correspondance inédite de Henry Miller

confirmation d'un autre aspect, pictural cette fois : Miller participe à l'Exposition internationale du surréalisme à Paris en 1947 et collabore au Catalogue de cette exposition avec un texte intitulé : « Paysages<sup>9</sup> ».

L'expérience existentielle — ésotérique, littéraire et érotique — de Miller, porte la marque des révélations surréalistes comme un héritage assimilé. L'essai de Miller sur « L'Art du Cinéma », publié en guise de préface pour un recueil de textes au Musée d'art moderne de San Francisco en 1947 (voir ci-dessous), le montre bien :

*Of what are these young films dreaming? Do they dream with mirrored surfaces reflecting only the torpor of life? At what level does art begin to transmogrify life? ...*

[De quoi rêvent ces jeunes films ? Rêvent-ils avec les surfaces miroitantes reflétant uniquement la torpeur de la vie ? À quel moment l'art commence-t-il à transmuier la vie ? ...]

Dans *Age of Surrealism*, publié à New York en 1950, Wallace Fowlie commente la description romanesque par Miller d'un de ses tableaux comme exemple de son appartenance au surréalisme. En reprenant cette remarque, dans une note de son *Henry Miller*, Widmer Kingsley exprimera le souhait, dès 1963, que l'on fasse « une étude plus complète sur le sujet de l'adaptation américaine du surréalisme par Miller » :

*L'almanach surréaliste du demi-siècle composé par André Breton et Benjamin Péret en 1950, cite le roman de Miller, Tropic du Cancer. C'est que l'expérience romanesque de l'auteur américain contenait déjà des éléments surréalistes qui seront une caractéristique de bien d'autres de ses écrits subversifs et de ses actions d'écrivain non-conformiste<sup>10</sup>.*

---

avec André Breton, le "Steady Rock" (1947-1950) », *Cahiers Henry Miller*, n° 1, p. 123-136. William Blake & Co., Bordeaux, juin 1994.

9. Outre les lettres dépouillées dans les *Cahiers Henry Miller* en 1994 (voir note 7), une lettre autographe inédite du 22 février 1947 à André Breton, relative à ses aquarelles parisiennes, a été mise en vente en 2003 (catalogue Calmels-Cohen, Livres II, lot 919) : « Je crois que j'ai fait un peu de progrès ces trois années passées. Je dis que je crois parce que je rencontre toujours les gens qui aiment mieux les vieilles peintures, lesquelles sont à mon avis plus littéraires ». À ce feuillet sont jointes trois photographies originales légendées de Miller chez lui à Big Sur en Californie, 1945. Enfin l'édition originale de la sélection de lettres de Miller à son ami Emil Schenlock, *Senblance of Devoted Past* (Berkeley, éd. Ben Porter, 1944, grand in-4°; couverture illustrée par Henry Miller), porte l'envoi autographe signé de Miller : « For André Breton / with sincere admiration / and gratitude. Henry Miller / 3/47 » [Pour A. B avec l'admiration sincère et la gratitude, H. M. mars 1947]. La dédicace originale est reproduite dans le catalogue Calmels Cohen (Livres II, lot 919).

10. Widmer Kingsley, *Henry Miller*, notes, p. 166.

Par ailleurs, Miller a laissé le témoignage de ses rencontres avec les surréalistes : Antonin Artaud, qui le frappe avec sa canne sur les épaules ; Luis Buñuel, son cinéaste de prédilection ; Salvador Dali rencontré aux États-unis ; Joseph Delteil, chroniqueur de la rubrique sur l'amour dans *La Révolution surréaliste* en 1925 et exclu la même année ; Marcel Duchamp, inspirateur du compte rendu de Blaise Cendrars consacré au *Tropique du Cancer* ; Man Ray, ami de Duchamp et photographe du groupe ; et il est nommé par Breton : « mon ami, le grand Henry Miller » (en 1948) ; tout un réseau qui offre ainsi l'occasion d'une recherche approfondie, sinon « une appréciation passionnée » sur les rapports entre les écrivains anglo-américains de l'époque avec le groupe surréaliste.

Enfin, Breton adhérera au « Comité de Défense de Miller et de la Liberté d'expression » dans les années 1946-1947 et le *Lexique succinct de l'érotisme*, rédigé à l'occasion d'une nouvelle exposition surréaliste en 1959, donne une place à Miller, auteur de l'essai *L'Obscénité et la loi de réflexion*<sup>11</sup>.

## II. LES EFFETS THAUMATURGIQUES DU CINÉMA : ÉMOUVOIR, ENTHOUSIASMER

Pour son initiation à la critique cinématographique, dans les années 1930, Henry Miller a profité de l'école esthétique française du film conçu comme art. À la fin de cette époque, il a eu la chance de connaître les deux créations contemporaines de haute gamme érotique : *L'Âge d'Or*, film de « l'amour fou » surréaliste, de Salvador Dali et Luis Buñuel, et *L'Extase* de Gustav Machaty, avec Heda Kiesler (Lamarr). Ses premiers essais sur ces deux films expriment sa conception du cinéma d'art telle qu'il la formule dans une lettre à Anaïs Nin, en février 1933, à propos de *L'Extase* qu'il a vu cinq fois de suite : « Ce film est grand d'une façon nouvelle, qui dérive de Germaine Dulac ».

En effet, avant de s'entretenir avec Buñuel, Miller avait déjà rencontré Germaine Dulac, l'auteur avant-gardiste de *La Souriante Madame Beudet* (1922), qui avait l'intention de tourner un film en anglais. D'une manière similaire, l'intuition et la prémonition influent sur le Miller cinéphile passionné, devenu critique de cinéma, auteur d'un *Scénario*, en 1937 (inédit en français) et même auteur non-payé d'un livre sur les grands séducteurs du

---

11. Un exemplaire de *L'Obscénité et la loi de réflexion* (traduction française par D. Kotchoubey, Seghers, 1949) était conservé dans la collection Breton (Livres II, lot 922), avec *Le Monde du sexe*, Correa, 1952, truffé d'une carte postale et de trois photographies originales annotées en 1947 à son intention par Henry Miller (« ...Une des rues dont je parlais dans *Printemps noir* ; the 14 th word ou arrondissement de Brooklyn »).

cinéma, jusqu'au Miller auteur érotique consacré, dont les ouvrages et la vie inspirèrent cinq films de 1960 à 1990.

Plusieurs fois, dans son deuxième roman, écrit à New York, dès 1927-1929, *Lovely Lesbians* (qui ne sera publié qu'en 1991, sous le titre *Crazy Cock*), Miller utilise la métaphore cinématographique. Par exemple, la description d'une rafle dans un café restaurant à Greenwich Village à New York :

*Un coup de feu claqua, des tables furent renversées. En un clin d'œil, comme dans une comédie de Mack Sennett, les flics apparurent. Ils envahirent toute la salle, distribuant généreusement les coups de matraque<sup>12</sup>.*

D'une manière frappante, June Mansfield est caractérisée, dans le roman, par sa propre description des scènes les plus violentes du *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein, « un film magnifique, magnifique ». June, son épouse, voit le film avec l'amie Jean Kronski, au désespoir de Miller résigné. Avec une insistance humiliante, June lui raconte la scène « quand les Cosaques descendent l'escalier qui mène au quai, et qu'ils s'arrêtent comme des automates, et qu'ils tirent sur la foule ! Et la foule se disperse ! » Et June continue « de décrire avec force détails la manière dont une voiture d'enfant dévale sans fin les marches blanches, et les femmes et les enfants qui s'effondrent à terre, et que l'on piétine. C'était superbe. Quelles superbes bêtes, ces Cosaques ! »...

À la fin du roman *Lovely Lesbians*, Miller utilise la technique cinématographique pour plonger le regard « plus loin dans le rêve ». Le narrateur de son roman hallucine la mort de Jean Kronski (la fausse princesse Vanya). L'imagination morbide est équivoque dans le tournage de la mise à mort symbolique, et plus elle est répétée, plus elle passe de l'état d'image rêvée à l'état d'image réelle :

*Cette statue (Vanya) qui se tenait là, impassible, le regard vitreux, qui se poignardait encore et encore, c'était une scène de film cent fois tournée. À chaque dé clic de l'obturateur, le regard plongeait plus profondément dans le rêve. La mort à répétition, et la violence de la vie rêvant un rêve de mort... Rêve et mort... La même scène, filmée cent fois. À chaque dé clic de l'obturateur, l'œil plongeait plus profondément. (Crazy Cock, p. 251).*

L'interférence de deux genres semble resurgir quand Miller regarde D. H. Lawrence comme un être humain simulant un vagabond errant, lamentable et pathétique, celui d'une minuscule punaise que Charlie Chaplin,

---

12. *Crazy Cock*, V, 1, p. 154-155 ; Editions Belfond, 1991.

héros de la foule, immortalisera dans chacun de ses films : « plus particulièrement quand il (Lawrence) était entouré de femmes ; tout comme Chaplin qui était encore plus ridicule dans les poses de l'amoureux », la femme étant considérée par Lawrence comme la plus grande épreuve de la réalité elle-même<sup>13</sup>.

Dans sa lettre de 1936 à Lawrence Durrell, Miller considère l'inspiration des films burlesques américains des années 1910 comme du surréalisme avant la lettre :

*Les Français, parce qu'ils sont si lucides et si intellectuels, nous rebutent un peu, mais l'accent si rude qu'ils mettent sur le surréalisme est inévitable quand on pense à la rigueur formelle de leur style et de leur pensée. Dans les films burlesques, les Américains atteignent de temps en temps à un surréalisme pur et authentique, mais toujours inconscient. (Une Correspondance privée, p. 28).*

On peut également trouver l'affirmation de cette relation avec le burlesque de Mack Sennett, dit « surréaliste dans le mouvement<sup>14</sup> », Charlie Chaplin et Buster Keaton, dans la « Note sur le cinéma à propos du film *It's A Bird* » d'André Breton dans *Minotaure*, n° 3<sup>15</sup>. En 1937, Breton lui-même juge que la poésie et l'humour des situations extrêmes dans les premières comédies de Sennett, dans certains films de Chaplin (*Charlot s'évade*, *le Pèlerin*) ainsi qu'à travers les « inoubliables » acteurs Fatty et Picratt, « commandent la ligne qui devait aboutir en toute rigueur » aux films surréalistes de Man Ray, de Francis Picabia, de Luis Buñuel et Salvador Dalí et enfin à celui de Harold Muller<sup>16</sup>. La rigueur du jugement d'André Breton donne raison à la critique de Miller.

Mais les images les plus anciennes gravées dans la mémoire d'Henry Miller datent de son enfance à New York, et appartiennent à l'un des courts-métrages que faisait par exemple la Biograph Company en 1905, comme ces clichés documentaires des travées de ponts miroitant dans la nuit (*Bridges-go-round*, 5 minutes). Autant une sorte de naturalisme du cinéma expressionniste allemand caractérisera l'ambiance spirituelle — le *Stimmung* — de la prose de Miller, autant le « montage d'attraction »

---

13. Cf. *Le monde de D. H. Lawrence, une appréciation passionnée*, pp. 23 et 25-26.

14. Liste de Breton, dans *This Quarter*, numéro surréaliste, 1932.

15. Miller écrit sa *Lettre aux surréalistes en tous lieux* en tenant le n° 8 de la revue (juin 1936) : « Devant moi, pendant que j'écris, j'ai le dernier numéro de *Minotaure*, ce très précieux index de notre temps. La couverture est de Dalí et — pour autant que je puisse deviner — figure une conception moderne du Minotaure. » (*in Dimanche après-guerre, op. cit.*, p. 64).

16. Cf. *Œuvres complètes* d'André Breton, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, Gallimard, 1992, p. 1206.

d'Eisenstein sera transposé à l'agressivité de son style polyphonique dès *Tropique du Cancer*. À son installation à Paris, et lors de ses visites assidues au Studio 28, Henry Miller trouve son atmosphère définitive dans les théories visuelles émanant du cercle de Germaine Dulac — sur le cinéma et la musique unis dans un rythme qui provoque la sensation ; sur l'importance du mouvement rythmé qui lie notre vie à un œil cosmologique ; et enfin sur les métamorphoses du rêve comme espace de liberté exprimée dans le cinéma pur. Ce passage s'opère d'autant plus facilement que ces thèmes étaient exprimés par l'historien d'art Élie Faure<sup>17</sup>, que Miller lisait déjà à New York.

À Paris, donc, le cinéma se présente comme urgence... « Juste un mot rapide pour te dire — va voir immédiatement *L'Extase*. C'est splendide. Et le public est désorienté. Siffle, puis applaudit Crie "encore" ! » — écrit-il à son amante Anaïs Nin en février 1933. En octobre de la même année : « Je te supplie de voir [*Madame Butterfly*] à la première occasion », ou : « Je te recommande... *Je vous aimerai toujours* un film émouvant... Très, très humain. Je n'ai pas voulu rester jusqu'à la fin du programme, de peur de gâcher mon plaisir. » (16.7.1933 ; CP, 265) Il y aura des films qu'il verra à cause d'Anaïs Nin, et d'autres qu'il lui conseillera d'aller voir, pour une raison purement sentimentale. Dans ce cas, l'émulation ne fonctionne pas à cause de la valeur esthétique intrinsèque d'une œuvre cinématographique, mais comme transmetteur de son message passionné. La même technique de séduction par le cinéma sera encore plus transparente dans ses *Lettres d'amour à Brenda Vénus*. Ses réactions seront toujours très subjectives, car Miller est un récepteur épidermique. « C'est que, — pour Miller — le cinéma s'adresse plus à nos tripes qu'à notre cerveau ; plus à notre émotivité, qu'à notre raison... », comme le note son ami, le photographe Brassai<sup>18</sup>.

Comme André Breton, lui aussi de la génération du cinéma, Miller attend du cinéma *de promouvoir la « vraie vie »*, ou de « nous insuffler une vie nouvelle ». Et comme lui, il sortait d'un cinématographe « chargé » pour *quelques jours*<sup>19</sup>.

C'est l'époque de grande effervescence des écrivains en contact avec le cinéma devenus réalisateurs de film comme Jean Cocteau ; scénaristes comme Jacques Prévert ou Blaise Cendrars ; critiques comme Philippe Soupault ; en un mot écrivains enthousiasmés comme le jeune Samuel Beckett.

---

17. Henri Agel, *L'Esthétique du cinéma*, ch. I, Presses universitaires de France, 1971.

18. Brassai, *Henry Miller, heureux rocher* (Entretien de 1960), p. 16.

19. André Breton, « Comme dans un bois », *L'Age du cinéma*, n° 4-5, août-novembre 1951.

La boulimie cinématographique de Miller comprend donc tous les aspects du plaisir qui accompagnent la consommation d'un film. Un samedi soir, le 24 septembre 1932, « dans un misérable petit cinéma de la rue d'Avron », il en éprouve la révélation complète :

*J'aurais envie d'écrire sur le cinéma lui-même, les spectateurs, les affiches sur les murs, le rideau en amiante couvert de réclames, la chanson que diffusait le haut-parleur, cette merveilleuse chanson que chante la prostituée à sa fenêtre dans L'Opéra de quat'sous... (CP, 170).*

Cette envie ne le quitte pas, car à trois reprises, Miller a l'impulsion d'écrire des lettres au Studio 28 — à l'occasion du programme de films japonais auxquels il s'initia ; lors de la projection d'*Extase* qu'il voudrait expliquer comme « un thème lawrencien », enfin, à l'apparition de la vedette Mona Païva qui se produisait devant l'écran. En accumulant ses notes et lettres, Miller pense de plus en plus à « son livre sur le cinéma » (CP, 213), projet demeuré à l'état de souhait, car il donnera la priorité à son étude sur l'univers littéraire de Proust, Joyce et D. H. Lawrence. La littérature de Miller paraît fortement influencée par l'univers du tchèque Gustav Machaty et les idées de Lawrence.

Miller écrivain et théoricien débutant, travaille sur sa poétique en s'attachant aussi aux recherches cinématographiques d'auteurs comme Charlie Chaplin et Orson Welles.

### **III. BUÑUEL OU COMMENT L'ÂGE D'OR S'ACHÈVE PAR UN FILM**

En relatant une discussion avec Miller sur la représentation des scènes romanesques sans explication logique, Anaïs Nin montre en quoi elle met à profit l'art du cinéma :

*J'ai pris pour exemple du mystère silencieux, le sentiment que provoquent les scènes oniriques du Chien andalou, où rien n'est formulé, explicité. Il y a une main par terre, dans la rue. La femme se penche à la fenêtre. La bicyclette tombe sur le trottoir. La main est blessée. Des yeux tranchés par un rasoir. Pas de dialogue, les images défilent en silence, comme dans un rêve. (Journal, février 1934, p. 326).*

Il semble que Miller ait vu le premier film sonore de Dalí et Buñuel, *Un chien andalou*. Au cours de la première du *Chien andalou*, en 1928, Buñuel fit aussi passer des extraits de l'opéra *Tristan et Isolde* de Wagner —

alternant avec des disques de tango argentin<sup>20</sup>. Pourtant, Miller ignorait à l'époque que le choix du thème de *Tristan et Isolde* provenait en effet de Salvador Dalí, tandis qu'il était profondément ébranlé par le rôle de la bande-son. En revenant au sujet en 1976, Miller demandera à la jeune actrice américaine Brenda Vénus à propos de *Tristan et Isolde* de Wagner :

*Vous savez que cet opéra fut presque censuré et interdit ? La musique en est sexuelle. Elle vous rentre vraiment dans le sang, il n'y a pas de doute là-dessous. (Lettres à Brenda Vénus, p. 49).*

Miller essaiera d'enchaîner à ce rythme les scènes de la musique dans son *Scénario pour un film sonore* (sur lequel nous reviendrons), projetant d'y faire jouer la musique arabe et des danses primitives de Java, « une montée et retombée sans cesse... », ponctuée par les jupes soulevées de l'Alraune, de toutes ces Mona Païva.

L'essai sur le film suivant de Buñuel et Dalí, *L'Âge d'Or*, constitue le centre névralgique vers lequel convergent tous les fragments des écrits cinématographiques de Miller. Pour lui, c'est un film violent, unique, sans précédent, car il révèle toutes les possibilités du cinéma. « La lecture des images » se résume à la tâche qu'il pose en ces termes : « Comment interpréter l'irréel » (*Hollywood*, p. 80). Pour Buñuel lui-même, le cinéma, « c'est le meilleur instrument pour exprimer le monde des songes, des émotions, de l'instinct ». L'image cinématographique empreinte d'irréalité s'apparente aux images du songe que, selon Raymond de Becker, l'on peut gouverner. Et Miller les subit.

Dans son essai sur *L'Âge d'Or*, Miller cite les propos de Dalí sur le thème principal du film : l'être qui poursuit l'amour au dépit de tous les obstacles et tabous de la société *courbée en cloche*<sup>21</sup>. Mais c'est surtout aux idées de Buñuel que Miller prête attention. Il s'attache aux idées anarchiques du film, les seules pouvant, à ses yeux, renverser la civilisation occidentale déjà dans le coma. L'idée du *Tropique du Cancer* rejoint les propos sur Buñuel ; Miller voit dans *L'Âge d'Or* la force vitale de la représentation d'un monde inversé, comme dans les *Fatrasies* du Moyen âge. Ainsi, Miller reconnaît l'influence énorme de Buñuel qui, en novembre 1934, était « en train de faire un long "documentaire" sur une petite commu-

---

20. Mauricio Kagel, *Das Filmische Werk*, 1965, I, p. 159.

21. Dans son « Dream Book », Miller recopie plusieurs pages des écrits des surréalistes et extrait une de ses phrases préférées de Dalí (cf. Kathryn Winslow, *Henry Miller, Full of Life*, 1986, p. 49).

nauté isolée de “déficients”, où l’inceste et la cruauté étaient la règle ». Et Miller remarque : « *Comme ça lui ressemble !* »<sup>22</sup>.

Même commentaire en 1936 sur le film documentaire *Las Hurdes* [Terre sans pain] de Buñuel. Une première version de cet essai, beaucoup plus brève, sous le titre « Buñuel or Thus Commeth to an End Everywhere the Golden Age », parut en anglais dans *The New Review* de Samuel Putnam, à Paris, en 1931 (cahier de mai-juin-juillet). Miller en reparle dans son livre *The Cosmological Eye* [L’œil cosmologique], car il est conscient, non seulement de la singularité du travail cinématographique de Buñuel, mais aussi de l’importance de son propre apport critique pour le public anglophone.

D’ailleurs, Miller montre une intuition étonnante quand il ouvre son essai sur Buñuel en faisant du *Sang d’un Poète*, écrit et réalisé par Jean Cocteau, le terme de l’époque esthétisante du film d’art pur. « L’effet de Luis Buñuel sur moi n’est pas perdu. Et peut-être que mes mots non plus ne seront pas perdus », affirme-t-il à la fin de cet essai, resté inédit en français, comme plusieurs autres.

#### **IV. SCÉNARIO POUR UN FILM SONORE D’APRÈS LA MAISON DE L’INCESTE**

Anaïs Nin note dans son *Journal* en hiver 1931-1932 (p. 23) à propos de l’influence du surréalisme sur son écriture et celle de Miller :

*J’ai toujours cru à la liberté d’André Breton : écrire comme on pense, dans l’ordre et le désordre où l’on sent et où l’on pense, suivre les sensations et les corrélations absurdes d’événements et d’images, faire confiance aux royaumes nouveaux où elles mènent. « Le culte du merveilleux. » Le culte aussi de la fausse logique. Ce n’est pas de la folie. C’est un effort pour transcender les formes rigides fabriquées par l’esprit rationnel.*

*Henry possède un extraordinaire mélange de tout cela.*

Et à propos de cette liberté d’esprit, en avril 1932 (p. 90) :

*J’ai rédigé les deux premières pages de mon nouveau livre, La Maison de l’Inceste, dans un style surréaliste. Je suis influencée par transition, Breton et Rimbaud. Ils donnent à mon imagination l’occasion de bondir librement.*

C’est dans cette atmosphère que Miller, « très gai » et parlant « des projets pour de prochains livres, de Spengler, de la revue *transition*, de

---

22. *Correspondance passionnée de Miller et Anaïs Nin*, éd. Stock, 29.11.1934, p. 335.

Breton et des rêves » (*Journal*, p. 92), fait germer une idée qu'il élaborera plus tard. Son *Scenario (A Film With Sound)*, inspiré par la prose d'Anaïs Nin, fut publié dans une édition à tirage limité, à Paris, pour Noël 1937, et réédité, en un chapitre, dans son livre *The Cosmological Eye*, aux États-Unis, en 1939. Une question demeure : pourrait-on le tourner ?

Miller a imaginé sa scène entre un jardin tropical et une maison de style maure, entre Alraune – la danseuse obscène aux seins de dune, — et Mandra, une Espagnole fragile au visage oriental. Ses parallèles entre le monde corporel de la femme et la nature semblent plus que naïfs, illustrés de manière trop littérale. Le mouvement ondulant de la robe somptueuse ou du collier lourd d'Alraune alterne avec les vagues de la mer et les danseurs orgastiques de Java, dans un fondu enchaîné, avec des animaux sauvages sautant à travers les flammes. Miller n'a pas délimité le champ ainsi animé par les danseurs.

Le flot d'images en surimpression donne envie de revenir au « ralenti » de Gustav Machaty ou du moins à celui de D. H. Lawrence.

Alraune/June séduit Mandra/Anaïs par le jeu d'une marionnette, le fameux « comte Bruga ». À travers la magie d'un astrologue (Conrad Moricand ?), à travers la surimpression des miroirs vivants, des anciennes villes, étalées comme des cartes de jeu aux effets fantastiques, les deux femmes hypnotisées l'une par l'autre s'abandonnent aux métamorphoses voluptueuses, jusqu'à l'étreinte amoureuse. Ce passage vers un érotisme débridé exprime l'impasse émotionnelle de Miller entre les deux amantes.

Il a, semble-t-il, songé à Germaine Dulac comme réalisatrice de son *Film*. C'est vers elle qu'il oriente Anaïs Nin pendant leur discussion avec Joseph Delteil sur le *Scénario*.

*Sur le sujet du rêve je suis toujours bavarde et fertile. C'est mon domaine préféré, et je connais si bien ses aspects techniques. Henry se passionne, il invente, collabore, développe. Tout ce que le cinéma pourrait faire avec La Maison de l'Inceste. « Allez voir Germaine Dulac », dit-il, « vous lui plairez<sup>23</sup>. »*

En janvier 1930, elle rapporte les souvenirs du Dr Allendy (son amant) concernant sa collaboration avec le groupe surréaliste parisien par l'intermédiaire de Germaine Dulac :

*En 1928 Allendy et sa femme suggérèrent aux surréalistes de réaliser le film d'un rêve pour Études des Idées et tendances Nouvelles. Ils trouvèrent l'argent et le metteur en scène, Germaine Dulac. Elle fit échouer le film. L'Âge d'Or en contient certains passages. Allendy conclut de cet incident que*

---

23. Note Anaïs Nin dans son *Journal* (p. 287), en octobre 1933.

*les surréalistes n'étaient pas sincères.* (Journal, p. 176).

Que peut-on penser de cet amalgame entre Germaine Dulac et Dali-Buñuel ? On aimerait savoir aussi à quels passages de *L'Âge d'Or* elle pense. Le Dr Allendy et sa femme Yvonne voulaient fonder une firme de production de courts métrages avec Artaud. Ils utilisèrent un pseudonyme commun — Soudeba — pour quelques scénarios esquissés ensemble (*id.*, 333-334). Artaud a écrit son scénario *La Coquille et le Clergyman* pour « apparenter le cinéma à la mécanique du rêve », exactement comme le dessein ultérieur de Miller et d'Anaïs Nin, en pensant que : « Le cinéma possédait un élément propre, vraiment magique, vraiment cinématographique et que personne jusque-là n'avait pensé à l'isoler<sup>24</sup>. »

Miller lui-même apparaît extérieur aux démêlés entre Artaud, Dulac et Allendy. Le fait qu'il compte à plusieurs reprises sur Germaine Dulac et même oriente Anaïs Nin vers elle montre qu'il n'avait pas fait grand cas des allégations contre la réalisatrice.

\*

En quittant la France, Miller ne fera pas une carrière de scénariste car sa proposition de synopsis basé sur le roman de Jakob Wassermann, *L'Affaire Maurizius* échouera à Hollywood. Il est désabusé par le régime esclavagiste d'Hollywood, indique-t-il dans son troisième long essai, préface au livre de Parker Tyler, *Hollywood's Hallucination*, « refusée par l'éditeur de son livre », comme il le précise dans une note<sup>25</sup>.

Enfin, en regardant un répertoire des films pornographiques, Miller parvient à l'idée d'un nouveau scénario. Fidèle à son apprentissage parisien du cinéma d'art, il songe qu'il pourrait être dirigé par un Marcel Duchamp ou, mieux encore, par John Ford ! Vingt ans après, des films sur l'œuvre de Miller seront effectivement tournés, mais par des metteurs en scène beaucoup moins prestigieux. Comme si le regard de Miller sur le cinéma était devenu réflexif comme en peinture, pour utiliser une métaphore de Gottfried Boehm : « les tableaux sont les yeux qui regardent en arrière<sup>26</sup> ». Cette sorte de flash-back, on le sait, Miller lui-même l'utilisait pour sa technique de la marche du crabe, dans le *Tropique du Cancer*, par exemple. Et ce premier roman publié de Miller aurait pu commencer conformément à sa première idée, par un « péan à la gloire de Luis Buñuel ».

---

24. *Cahiers de Belgique*, n° 8, octobre 1928, in *Œuvres complètes* d'Artaud, t. 3, p. 71.

25. Cf. Henry Miller, *Dimanche après la guerre*, trad. fr. 1955, Éditions du Chêne, p. 75.

26. G. Boehm, « Le sens de la peinture et les organes du sens », *Neue Hefte für Philosophie*, n° 18-19, 1980, p. 118-132.

Membre du jury du Festival International du cinéma à Cannes, en 1960, où, après trente ans, il retrouve son ami Luis Buñuel, Miller se sentira obligé d'expliquer sa présence sur la Croisette à son vieil ami parisien Brassäi :

*Cela vous étonne ? — J'ai toujours aimé le cinéma... et j'ai vu presque tous les films muets... Le premier — je m'en souviens bien — dans une église protestante : un Chinois traversait le pont de Brooklyn sous la pluie, tresse dans le dos, les mains cachées dans les manches. C'était prodigieux ! Inoubliable ! Plus tard, j'ai aimé les films de Frankenstein, l'incarnation du monstre qui sommeille en nous — qu'on l'appelle subconscient, inconscient ou ce que l'on voudra, ce qui pousse l'homme à accomplir des actes imprévisibles... J'ai aimé aussi Quai des brumes, La Femme du boulanger, Les Horizons perdus etc. J'ai même écrit plusieurs textes sur des films, sur Buñuel et son Âge d'Or, sur L'Extase de Machaty, sur Raimu aussi, je crois. Je suis un vieux cinéphile...<sup>27</sup>*

L'un des premiers à s'apercevoir de l'œuvre de Miller sur le cinéma fut le grand collectionneur « casanoviste » américain, John Rives Childs, qui écrivit dans une lettre à Miller, le 22 mai 1950 :

*Je commanderai L'Art dans le Cinéma puisque j'ai pris un plaisir particulier à tout ce que vous avez écrit sur le cinéma et je partage complètement vos opinions<sup>28</sup>.*

Sa démarche représente ses thèmes de prédilection : la psychanalyse filmée et l'Orient rapproché par l'écran du cinéma ; la libération de la sexualité à travers une expression artistique intuitive ; la morale et la censure dans une vie hantée par le vide. À propos de la paralysie du monde dans les années 1950, il écrit à son ami Lawrence Durrell : « Picasso pourrait résoudre le problème à lui tout seul en une nuit — et même Chaplin.<sup>29</sup> »

---

27. Brassäi, *Henry Miller, heureux rocher*, 1978, p. 55.

28. *Collector's Quest. The Correspondance of Henry Miller and John Rives Childs*. The University Press of Virginia, Charlottesville, 1968, p. 25.

29. Lettre à L. Durrell, Big Sur, 21.11.1956, *Une correspondance privée*, présentée par George Wickes, trad. fr. 1963, éditions Buchet-Chastel, pp. 327-328.

# INTRODUCTION À L'ART DU CINÉMA LE HARENG ROUGE ET LA TORTUE D'EAU DOUCE AU DOS DIAMANTÉ<sup>1</sup>

Henry MILLER

Le hareng rouge, comme dirait Michaël Fraenkel, est la mort<sup>2</sup>.

Il ne faut pas imaginer que la représentation de ces films provoquera une révolution dans le monde du cinéma. Rien ne peut accomplir un tel miracle sinon un changement complet dans notre façon de vivre. Bien que nous ayons franchi le seuil de l'ère technologique dont les possibilités sont au-dessous de toute prédiction, le cinéma ne montre aucun signe éclatant d'amélioration. Du point de vue technique, nous sommes censés produire les meilleurs films du monde. Techniquement parlant, nous sommes la race maîtresse. Mais l'art et la technique ne sont pas jumeaux. Tandis que la technique avance, l'art languit. Au milieu du golf du rien, le hareng rouge, qui est toujours la mort, opère *le grand écart*<sup>3</sup>.

Beaucoup de films, montrés aujourd'hui pour la première fois à un public américain, ont été produits il y a une ou deux générations.

Les meilleurs d'entre eux ont été faits avec peu d'argent et un maigre équipement. La plupart sont aujourd'hui des classiques, ayant passé l'épreuve du temps sans le bénéfice du « box-office ». Pour cette raison, et uniquement pour cette raison, nous nous référons à eux désormais comme à la tortue au dos diamanté.

De quoi rêvent ces jeunes films ? Rêvent-ils avec les surfaces miroitantes reflétant uniquement la torpeur de la vie ? À quel niveau l'art commence-t-il à transmuier la vie ? Selon un mythe oriental, l'univers est supporté par le dos d'une énorme tortue. Il ne dit rien sur la tortue accomplissant des sauts acrobatiques. La tortue nage simplement dans

---

1. *Introduction à l'art du cinéma*, recueil collectif édité par le Musée d'Art de San Francisco, 1947. Un seul bref fragment de cet essai a été cité en français dans *Cinéma*, en août 1948, p. 7, sous le titre abrégé : « Le Hareng Saur et la Tortue » ; il est resté inédit en français, comme plusieurs autres essais de Miller sur l'art du cinéma.

2. Michael Fraenkel, ami et collaborateur de Miller (*Hamlet*), écrivain et éditeur américain à Paris dans les années 1930, propriétaire de l'atelier de la Villa Seurat (« Boris » dans *Tropique du Cancer*), il est l'auteur d'un *Essai sur la mort* qui influença Miller.

3. En français dans le texte.

l'aube de la création. De la même manière, on pourrait dire que la vie contient l'art. Là où nous cherchons seulement le reflet, nous trouvons le hareng rouge.

Le cinéma expérimental, appelé ainsi uniquement parce qu'il ose mentir au miroir, n'est pas l'art du cinéma à son apogée. C'est seulement une tentative, un pas chancelant, dans la direction de l'inexploré. Jusqu'à présent le domaine du cinéma a été à peine pénétré. C'est encore un océan non balisé, entouré par nous ne savons quels étranges rivages. Sans aucun doute, il existe un monde, cinématographique dans sa texture et ses contours, aussi merveilleux et inépuisable qu'un quelconque autre monde connu du poète ou du mystique. C'est un monde qui, une fois découvert, altérera l'atmosphère même que nous respirons. Son élément principal est la fantaisie. Elle se manifeste chaque fois que l'imagination se libère de l'esclavage de l'intellect.

Le danger de la fantaisie est qu'elle nourrit le rêve. C'est aussi sa vertu, car le rêve et le symbole sont les piliers mêmes de la vie. Éveillés, nous nageons dans la mer morte, nos mouvements étant soumis à la peur et à l'angoisse. Une fois que la paupière est fermée, l'œil s'ouvre sur un monde dans lequel nous sommes chez nous, parce qu'enfin nous sommes libres. Cette liberté s'exprime à travers des métamorphoses infinies. Comme le monde éveillé apparaît donc statique : ce que nous avons considéré comme la vie assume les attributs de la mort.

Le hareng rouge brouille avec sa queue visqueuse chaque apparence de rigueur. Le monde quotidien familier devient le vide dans lequel nos créations maladroitement sont enracinées comme les monuments en miettes du passé.

Sur le dos de qui nous mouvons-nous si facilement dans le rêve ? D'où ces effets boréaux non enregistrés par une caméra ? Sur quel écran mystérieux navigent ces essais d'images non dirigées ? Ou bien, existe-t-il un metteur en scène silencieux et invisible ? Et qui collabore avec qui ? Nous posons ces questions non pour provoquer la logique répressive de la pensée rationnelle, qui demande une réponse à chaque question, mais pour stimuler la quête. Nous interrogeons pour évoquer les images les plus difficiles, et pour les rencontrer non pas avec des mots mais avec l'action. L'exploration du monde cinématographique est chargée de conséquences plus grandes encore que celles de l'exploration du monde psychique. Dans les profondeurs de ce vaste océan traversé par Colomb sont cachés des mystères plus grands qu'aucun conçu par ceux qui ont tenté en vain d'imaginer le Nouveau Monde qu'il avait découvert. Dans les profondeurs de la matière gisent des royaumes insoupçonnés

des adeptes du monde spirituel. Ainsi, dans ce monde qu'avec nos yeux éveillés nous prenons pour donné, il y a des possibilités de métamorphoses, de la plus démoniaque à la sublime, que seul le jeu de la fantaisie peut mettre au jour. Et le cinéma, entre tous les arts, possède les moyens d'exploiter cet élément de fantaisie jusqu'à l'extrême limite. Sur l'écran, nous pouvons nous asseoir à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de nous-mêmes. Le voile entre le rêve et la réalité, quand il est baigné par la lumière, est capable de produire les modulations de l'esprit qui anime toute vie.

Épuisé par le désir, l'esprit de l'homme s'efforce sans fin d'abandonner son fardeau à force d'émerveillement. L'organe de l'âme est l'œil qui, ayant contemplé sa création, voit la signification qu'originellement il avait désiré contempler. Un troisième œil retourne l'émerveillement qui entoure le sens de la création. Seul l'aveugle peut exprimer le vrai désir, comme le voyant peut seul exprimer l'extase. Entrant dans le royaume de la vision, nous bougeons avec l'harmonie flottante des anges. L'émerveillement agrandit l'espace intérieur, en le faisant reluire comme une lune dorée. Étant pleine, les coins les plus sombres de l'âme sont illuminés. C'est ainsi que nous soutenons, avec notre seule respiration, l'univers inchangé dans lequel forme et image obéissent à l'incessante logique du rêve.

*TRADUIT DE L'ANGLAIS-AMÉRICAIN  
PAR BRANKO ALEKSIC*



**VARIÉTÉ**



## HYSTÉRIE DE L'HISTOIRE ET HISTOIRES D'HYSTÉRIE : *EN BAS* (1943) DE LEONORA CARRINGTON, PEINTRE ET ÉCRIVAIN SURREALISTE

Georgiana M. M. COLVILE

*Il m'appelait Adora. Son Adora, Adora adorée...* Nicole Avril<sup>2</sup>

*Les hystériques sont mes sœurs. En tant que Dora, j'ai été tous les personnages qui la tuent, qu'elle traverse et fait frémir, et à la fin je me suis échappée, ayant été un jour Freud, un autre Madame Freud, et aussi Monsieur K., Madame K., en chacun, la blessure que Dora leur fait.* Hélène Cixous<sup>3</sup>

Si, comme Barthes le suggère, tout récit se ramène à l'Œdipe<sup>4</sup>, tout discours sur l'hystérie féminine ne se réfère-t-il pas, depuis Freud, à Dora ? Elle réapparaîtra à la fin de cet essai, comme afin d'en assurer l'aperture. En matière d'hystérie, il s'agit de Dora *et* d'Œdipe, car comme dit Catherine Clément :

*[...] l'hystérique, qui vit son corps au passé, qui le transforme en théâtre pour des scènes oubliées, témoigne d'une enfance perdue qui survit en souffrance<sup>5</sup>*

ce qui fut le cas de Leonora Carrington en 1940, époque de sa vie qu'elle

---

1. J'utilise ici la dernière édition en français d'*En Bas* de Leonora Carrington, Eric Losfeld, Le Terrain Vague, 1973. Réf. : EB.

2. Nicole Avril, *Moi, Dora Maar*, Plon, 2002, p. 16.

3. Hélène Cixous, « Sorties », in Catherine Clément et H. Cixous, *La Jeune née*, Union Générale d'Éditions, 10-18, 1975, p. 184.

4. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973, p. 75 : « Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe ? »

5. Catherine Clément, « La Coupable », *La Jeune née*, p. 13.

racontera trois ans plus tard dans *En Bas*, récit autobiographique, livre culte des surréalistes, aujourd'hui un peu oublié.

Fille d'un riche industriel anglais et d'une Irlandaise fantasque, née en 1917 dans le Nord de l'Angleterre, Leonora Carrington se révolta contre son éducation conservatrice dès sa petite enfance : elle recherchait la compagnie des animaux, devint une cavalière accomplie et pratiquait l'écriture inversée. Ses talents artistiques et littéraires se manifestèrent très tôt, sous le signe des mythes celtes transmis par sa mère et une nourrice irlandaise. Un de ses premiers contes, « La Débutante » (1937), que Breton choisit plus tard pour *L'Anthologie de l'Humour noir*<sup>6</sup>, met en scène une jeune fille qui se fait remplacer à son bal de débutante par une hyène dévoratrice et malodorante. Renvoyée pour indiscipline de plusieurs écoles, puis présentée malgré elle à la cour de Georges V, Carrington n'aspirait qu'à peindre et obtint en 1936 qu'on l'envoie à l'académie d'art d'Amédée Ozenfant à Londres.

Là, elle eut la révélation du surréalisme et admira « Deux enfants sont menacés par un rossignol » (1924) de Max Ernst, qu'elle rencontra la même année à une soirée. Ce fut le coup de foudre réciproque, l'osmose, l'amour fou. Max avait 45 ans, Leonora 19. Tous les deux artistes, du signe du Bélier, ils communiquaient par leur imaginaire et par un totémisme animal, du cheval pour elle, de l'oiseau Loplop pour lui. Carrington suivit Ernst à Paris la même année, échappant à la vigilance de sa famille. En 1937, fuyant les scènes hystériques de Marie-Berthe Aurenche, alors Madame Ernst, et les disputes du groupe surréaliste, le couple s'installa à St. Martin d'Ardèche, où ils restaurèrent une vieille bastide et y sculptèrent des animaux mythiques<sup>7</sup> ; Leonora dessinait et écrivait des contes que Max illustrait. La représentation et l'auto-représentation de chevaux et d'oiseaux marquent alors leur production picturale et ils peignent ensemble le tableau fantastique « Rencontre » (c. 1940). Leurs visiteurs incluent Leonor Fini, qui fit un portrait de Carrington en amazone, A. P. de Mandiargues, Roland Penrose et Lee Miller, dont les photos témoignent de l'époque idyllique de St. Martin. Comme l'a dit Susan Rubin-Suleiman : « leur histoire d'amour ferait un merveilleux film<sup>8</sup> ». Leonora Carrington, qui n'aime pas se rappeler cette

---

6. Leonora Carrington, « La Débutante », d'abord publié dans son recueil *La Dame ovale*, 1939, reparait dans la deuxième édition (1950) de *L'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton, puis dans toutes celles qui ont suivi, Pauvert 1966 & 1972 et dans *Les Oeuvres complètes d'André Breton*, t. II, Gallimard, La Pléiade, 1992.

7. Voir Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, traduction française, Editions du Chêne, 1986, pp. 74-80

8. Susan Rubin-Suleiman, « Artists in Love (and Out) : Leonora Carrington and Max

période, a avoué à Marina Warner que « c'était un moment paradisiaque<sup>9</sup> ».

La chute, précipitée par la guerre, fut brutale. Carrington réussit à faire libérer Max Ernst incarcéré à Largentière en 1939, mais lorsqu'on l'envoya aux Milles en 1940, il n'y eut plus rien à faire. Elle abandonna la maison, traversa la frontière espagnole avec des amis et bascula un temps dans la folie. *En Bas* raconte cette expérience traumatique et son internement de près d'un an dans la clinique psychiatrique des Morales à Santander, à l'instigation de son père et du consul britannique de Madrid.

Dans un livre sur ce qu'elle appelle la *follittérature*, Monique Plaza qualifie *En Bas* de témoignage et de catharsis. Elle analyse ainsi l'ambiguïté qui émane du texte de Carrington :

*Le trouble du monde a trouvé un écho en elle, précipitant ou cristallisant un malaise sous-jacent. Puis l'expérience délirante, l'internement, la guérison et l'interprétation philosophique, lui ont donné accès à de nouvelles situations du monde et d'elle-même<sup>10</sup>.*

À présent je voudrais examiner les différents niveaux auxquels l'hystérie intervient dans et autour de ce récit, en commençant par la structure narrative, qui, comme celle de *Dora*, brouille les pistes du lecteur/auditeur. Une première version d'*En Bas*, écrite à New York en anglais en 1941 a été perdue. En 1943, au Mexique, où elle avait rejoint d'autres surréalistes dès 1942, Carrington reconstitue son histoire, la racontant en français, de vive voix, comme une « talking cure », au Dr Pierre Mabile, le « vous » du narrataire :

*Je dois revivre cette expérience, parce que je crois vous être utile en le faisant, et je crois aussi que vous m'aidez à voyager de l'autre côté de cette frontière en me conservant lucide. . . [EB : 10-11].*

Jeanne Megnen, la femme de Mabile, transcrivait et corrigeait le texte français, qu'Henri Parisot publia aux éditions Fontaine en 1945, puis chez Éric Losfeld en 1973<sup>11</sup>. La traduction anglaise de Victor Liona parut d'abord en 1944 dans la revue *VVV* à New York, puis chez Black Swan (1972, USA), chez Dutton (1988, USA) et chez Virago (1989, G. B.)<sup>12</sup>.

---

Ernst », *Risking Who One Is*, Cambridge Ma., Harvard University Press, 1994, pp. 89-121.

9. Marina Warner, introduction à Leonora Carrington, *The House of Fear*, New York, Dutton, 1988, p. 15.

10. Monique Plaza, *Écriture et folie*, PUF, 1986, p. 152.

11. L'édition utilisée ici.

12. Chicago, Black Swan Press, 1972 ; New York, Dutton 1988 et Londres, Virago, 1989.

Le texte définitif ressemble à un journal intime en trompe l'œil, car les cinq dates qui le ponctuent, du 23 au 27 août 1943, indiquent le temps du récit fait aux Mabille et non pas celui de l'histoire, qui s'était déroulée en 1940-1941. Katharine Conley compare *En Bas* à un roman policier, où Carrington jouerait le rôle et de la victime et du détective<sup>13</sup>. Une lettre farcesque de Carrington à Parisot précède le texte de 1973. À 55 ans, elle s'y distingue de la jeune narratrice protagoniste, en se décrivant comme vieille, édentée et grotesque et en sommant le lecteur de « voir à travers le monstre<sup>14</sup> ». La voix de Carrington se fait entendre sur un quatrième registre à la fin de l'édition anglo-américaine de 1988-1989, dans un « post-scriptum », où elle raconte à Marina Warner la suite d'*En Bas*, ses retrouvailles ratées avec Ernst à Lisbonne puis à New York en 1941 et finalement son départ pour le Mexique et une autre vie en 1942.

La narratrice exprime son souci de véracité : « Je crains de me laisser aller à la fiction » [EB p. 25]. Or, entre 1937 et 1941 Carrington a écrit plusieurs contes autobiographiques fantastiques, que les transpositions rendent d'autant plus poignants, exprimant la douleur du conflit avec Marie-Berthe (« Les Sœurs » et « Histoire du Petit Francis »), puis à New York, avec une nouvelle rivale, Peggy Guggenheim (« L'attente »). Ainsi la simulation dont les prédécesseurs de Charcot, puis Babinsky avait accusé les hystériques<sup>15</sup> pouvait être plus thérapeutique que la confession, comme le suggère Catherine Millot : « Au réel de la trauma, Freud substitue le fantasme, c'est-à-dire la vérité de la fiction, vérité du désir du sujet »<sup>16</sup>. *En Bas* ne ressemble à aucun autre texte de Carrington, précisément parce qu'elle refuse d'avoir recours à la fiction, tout en rapportant son délire.

Seule l'édition américaine de 1972<sup>17</sup> a reproduit les 43 petits dessins que Carrington avait faits dans la marge de son manuscrit. Madeleine Cottenet-Hage en relève une série de neuf, représentant deux mains, qui s'enlèvent et se remettent un gant unique en le retournant, jusqu'au dernier croquis. Hage y voit un processus de transformation, de l'endroit à

---

13. Katharine Conley, *Automatic Woman*, London & Lincoln, University of Nebraska Press, 1996, p. 63.

14. Leonora Carrington, lettre à Henri Parisot, en guise d'introduction à *En Bas*, Eric Losfeld, 1973, pp. 7-8.

15. Voir Susan Rubin-Suleiman, *Subversive Intent/Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, MA., Harvard University Press, 1990, p. 104.

16. Catherine Millot, *Nobodaddy/Phystérie dans le siècle*, Point Hors Ligne, 1988, pp. 20-21.

17. Leonora Carrington, *Down Below*, Chicago, Black Swan Press, Surrealist Research & Development Monograph Series, No. 5, 1972.

l'envers, un dévoilement, une extériorisation de l'intérieur de l'être<sup>18</sup>. Comme ce gant, les symptômes d'hystérie de Carrington protagoniste, proviennent aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur. Conley compare le parcours chiasmatique du récit à celui du gant entre les deux mains. L'image des « vases communicants », utilisée par Breton pour les états de rêve et de veille, s'applique ici à la folie et à la raison, au sujet individuel et aux circonstances extérieures. Pour moi, le gant évoque la mue d'un serpent et le rite de passage par la folie, qui permettra à Carrington de faire peau neuve.

L'histoire commence à St. Martin, trois ans avant le récit, au moment où Max fut emmené pour la deuxième fois dans un camp de concentration, les fers aux poignets, à côté d'un gendarme armé d'un fusil (mai 1940) [EB, p. 10].

L'écroulement traumatique du monde de la jeune fille provient des forces extérieures de la guerre et du fascisme, qui la privent brutalement de sa vie sexuelle et de la créativité partagée avec Ernst, la livrant à elle-même dans un pays étranger. Elle somatise sa douleur et son angoisse en se retournant l'estomac par des vomissements forcés [EB : 10] et en introjectant l'hystérie collective de la guerre : « Mon estomac était le siège de cette société », ainsi que « le miroir de la terre » [p. 11]. Entre ces deux réflecteurs elle se projette dans une cosmologie personnelle. Tous les clichés psychiatriques sur l'hystérie, de Charcot à Freud, se manifestent, dont l'identité plurielle, la « conversion » de la frustration ou de l'angoisse en symptômes corporels : en route pour l'Espagne, elle se sent « coincée » comme la voiture qu'elle croit avoir fait tomber en panne [14] et plus tard « se plonge dans un coma volontaire » [15]. À Madrid elle fait une fixation phobique sur un dénommé Van Ghent, indirectement lié à la firme de son père :

*J'étais [...] convaincue que Van Ghent était celui qui hypnotisait Madrid, ses hommes et sa circulation, lui qui transformait les gens en Zombies et distribuait l'angoisse comme des bonbons afin de faire de tous des esclaves (21).*

Elle spécifie aussi qu'elle imaginait les Allemands en tant qu' « êtres mécaniques, sans pensée et sans chair » [E. B. 13]. Comme l'explique Monique Plaza, Carrington « perçoit [...] la violence de la guerre, mais l'interprète en des termes particuliers qui répondent à sa signification

---

18. Madeleine Cottenet-Hage, « The Body Subversive : Corporeal Imagery in Carrington, Prassinos and Mansour », *Surrealism and Women*, edited by M. A. Caws, R. Kuenzli, & G. Raaberg, Cambridge, MA., MIT Press, 1991-1993, pp. 76-95 et pp. 77-78, pour le passage sur le gant, que K. Conley reprend dans *Automatic Woman* (p. 72).

intérieure : pour elle le pouvoir nazi est exclusivement hypnotique » [152].

Sa terreur de l'hypnotisme, que Freud considérerait comme une technique barbare<sup>19</sup>, laisse supposer que Carrington aurait pu être soumise à un tel traitement pendant son adolescence.

Elle raconte une histoire d'horreur : à Madrid on l'endort pour l'emmener de force à Santander. Là, elle se débat, on la brutalise et on l'attache nue sur son lit : « Plusieurs jours et plusieurs nuits, couchée dans mes propres immondices, sueur et urine, torturée par les moustiques » [EB : 33]. Don Luis Moralès lui inflige trois piqûres de Cardiazol, drogue de l'époque qui provoquait des effets de convulsions équivalents à ceux des électrochocs. Elle les vit comme des crises de Grand Mal Épileptique et des séances de torture qui la rendent docile, « prête à n'importe quoi » [44]. Les réactions du protagoniste à ses supplices sont souvent inextricables de celles de la narratrice qui les revit et voudrait les exorciser. Le 25 août, elle s'adresse ainsi aux narrataires :

*[...]c'est dur, parce que je revis cette époque et je dors mal, troublée et inquiète de l'utilité de ce que je fais. Je suis bien obligée cependant de terminer mon récit afin de sortir de cette angoisse. [EB : p. 36]*

« Rebelle ou victime ? »<sup>20</sup> Carrington n'échappe pas à cette question qu'on se pose sur les hystériques depuis le surréalisme, puis le féminisme. Renée Riese-Hubert souligne « l'indépendance volontaire »<sup>21</sup> de Carrington et la lutte déterminée qu'elle mène contre ses bourreaux et sa maladie, pour retrouver son identité. La protagoniste fait preuve d'une grande confiance en elle : « Je m'adorais à ce moment-là » [EB. 26] et d'un formidable instinct de survie. Par un travail de son imagination en délire, elle fait subir une alchimie à son corps et à son environnement, par exemple, lorsque ses règles s'arrêtent à Madrid :

*Je transformais ce sang en énergie compréhensive, masculine et féminine, microcosmique ou macrocosmique et aussi en vin que buvaient le lune et le soleil [EB. 27]*

---

19. Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, article sur l'hypnose, Fayard, 1997, p. 466.

20. Julia Borossa, *Hysteria*, Cambridge, Icon Books, Ideas in Psychoanalysis Series, 2001, p. 51 : « Is the hysteric a rebel or a victim ? »

21. Renée Riese-Hubert, « Beyond Initiation : Leonora Carrington and Max Ernst », *Magnifying Mirrors/Women*, Surrealism and Partnership, U. of Nebraska Press, 1994, pp. 113-139.

La narratrice se dit hantée par « l'idée de l'œuf » alchimique. Elle se crée des rituels particuliers pour absorber ses aliments et arrange ses articles de toilette anodins dans un ordre qui lui paraît significatif :

*[...] j'arrangeai ces objets les uns autour des autres ; ils circulaient ensemble sur le chemin céleste, les uns par les autres, formant un rythme complet. Je donnai aux objets, suivant leur emplacement et leur contenu, une vie alchimique [EB. 49].*

Après un de ces rituels, elle dit avoir « terminé l'Œuvre » [52].

Sa démarche prend la forme d'une subversion cosmique du mythe chrétien de la Trinité :

*le père était la planète, le Cosmos[...] je savais que le Christ était mort et achevé, que je devais prendre sa place, parce que la Trinité, privée de femme et de connaissance microscopique, était devenue sèche et incomplète. Le Christ était remplacé par le Soleil. J'étais le Christ sur la terre dans la personne du Saint-Esprit [EB. 48].*

Elle se met donc en devoir de « résoudre le problème de (s)on Moi en rapport avec le Soleil » (47), afin de pouvoir accéder au pavillon appelé En Bas, qu'elle prend pour un paradis, et dont la privent les Morales, jusqu'à sa guérison. Ce délire se superpose à celui de se croire investie d'une mission contre le fascisme « hypnotique » de Van Ghent et des Morales, ainsi qu'un sentiment de culpabilité vis à vis des Juifs :

*Je les croyais juifs (les Morales) et pensais que moi, aryenne et celtique et saxonne, je subissais ces souffrances pour venger les juifs des persécutions qu'ils subissaient [EB : 47].*

Des années plus tard, Carrington décrit le changement qui s'est opéré en elle comme une mort :

*J'étais possédée. J'avais tant souffert lorsque Max fut emmené au camp, que je suis entrée dans une dimension catatonique. . . [Warner, op. cit. 18].*

N'empêche que dans le récit, elle ne se laisse pas abattre, domine sa peur et finit par retrouver ses esprits après la dernière piqûre, grâce aux révélations d'Etcheverria, médecin plus clément :

*À ce moment, je redevins lucide. Les objets curieux dont je m'étais entourée me parurent définitivement inutiles et leur présence stupide (...) j'appris que le cardiazol était une simple piqûre et non un effet de l'hypnotisme, que Don Luis n'était pas un sorcier mais un bandit, que Covadonga, l'Égypte, Amachu, la Chine étaient des pavillons où l'on soignait les fous et qu'il m'en fallait*

*sortir au plus vite [EB : 64-65].*

Comble de l'ironie, Etcheverria offre à Carrington le moyen de calmer son utérus en vadrouille en lui conseillant de faire l'amour avec José, un jeune gardien, ce qu'elle accepte avec joie. Sans raconter le départ de la clinique, ni finir l'histoire, le récit se termine ainsi :

*José m'aimait beaucoup. Il me comblait de cigarettes [...] Il pleura quand je partis [EB : 65].*

C'est là qu'on doit relire *En Bas* en tant que texte surréaliste. André Breton, qui avait été interne en psychiatrie, communiqua au groupe sa haine des psychiatres et sa fascination pour les jeunes hystériques, qu'Aragon et lui avaient qualifiées de « délicieuses » en 1928, dans un article de *La Révolution Surréaliste* sur « Le Cinquantenaire de l'Hystérie », qu'ils concluent ainsi : « L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression »<sup>22</sup>. Pour Breton, les cliniques psychiatriques étaient des prisons et les psychiatres (contrairement aux psychanalystes comme Freud) de dangereux fascistes, ennemis des artistes : « Ils ont enfermé Sade ; ils ont enfermé Nietzsche ; ils ont enfermé Baudelaire », écrit-il dans *Nadja*<sup>23</sup>. Or, ils ont aussi enfermé Nadja, que Breton leur a abandonné et dont il raconte l'histoire.

Renée Hubert voit dans *En Bas* une réécriture de *Nadja*, qui la venge, en donnant une voix à l'hystérique [Hubert : 117]. Un portrait au crayon par l'auteur du Dr Moralès figure dans les éditions de 88-89. Émergeant de la brume, à la manière d'Odilon Redon, ce visage de vieux bébé aux yeux perçants paraît autrement plus inquiétant que la photo du Professeur Claude dans *Nadja*.

Il me semble que Carrington, la narratrice de 1943, s'adresse aux surréalistes, devenus pendant quelque temps sa famille d'adoption, à travers Mabelle qui faisait partie du groupe. Elle paraît à la fois vouloir les séduire et les narguer affectueusement en affirmant sa nouvelle indépendance, ce qui évoque la perception qu'on avait des hystériques au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. Cette double structure reflète le fantasme de prédilection des surréalistes, auquel ils l'avaient déjà assimilée : la femme enfant. À propos de Méret Oppenheim, Gisèle Prassinos et Carrington, venues très

---

22. André Breton et Louis Aragon, « Le Cinquantenaire de l'Hystérie (1878-1928) », *La Révolution Surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928.

23. André Breton, *Nadja*(1928), Gallimard Folio plus, 1998, p. 141.

24. Voir Borossa, p. 12.

jeunes au surréalisme pendant les années trente, Sarane Alexandrian écrit :

*La conception de la femme enfant s'est donc formée à la faveur des jeunes filles, pleines de génie poétique et de révolte, qui se joignaient au mouvement [...] C'est une femme en qui se sont conservés intacts l'anarchie de l'enfance, sa perversité polymorphe, son innocence, son don d'émerveillement<sup>25</sup>.*

Cette image se mariait très bien avec l'idéalisation des « attitudes passionnelles » des hystériques de la Salpêtrière. Plus tard, Carrington définira le rôle de la femme chez les surréalistes comme celui d'une « muse un peu folle<sup>26</sup> ». Ainsi, la narratrice présente par moments sa protagoniste comme une joyeuse hystérique un peu nymphomane, image qui remonte à Platon. À Madrid, elle s'empresse de séduire un beau médecin nommé Alberto, car « je n'avais pas fait l'amour depuis le départ de Max et j'en avais bien envie » [EB : 23]. Lorsqu'elle se réveille à la clinique de Santander, elle se demande, fidèle à la diatribe de Breton, s'il s'agit d'un hôpital ou d'un camp de concentration [28]. L'infirmière lui dit de son médecin, Don Luis Moralès : « [...] toutes les nuits, (il) vient vous parler ; debout sur le lit, vous répondez à son plaisir » [EB : 33], ce qui évoque l'image romantique et suspecte que donnent Breton-Aragon des internes, que les malades « rejoignaient au dehors ou recevaient dans leur lit<sup>27</sup> ». Outre son énergie sexuelle scandaleuse et sa révolte qui soutient les griefs des surréalistes contre la psychiatrie, Carrington crée des images explosives et détourne le sens des objets d'une façon conforme à et parfois parodique de la poésie surréaliste.

D'abord, l'idée d'un paradis nommé En Bas fait écho aux renversements des éléments de l'univers, du ciel et de la terre ou de la mer, des oiseaux et des poissons etc., ainsi que des valeurs morales, caractéristiques de la production surréaliste. Le titre *En Bas* connote une descente aux enfers et crée une antinomie surréaliste relevant de « l'Unheimliche ». Vers la fin du récit, la narratrice fait une fleur à Mabille, sous forme d'une citation sur des « yeux verts », tirée de son livre *Le Miroir du merveilleux*, pour expliquer le filage d'une double métaphore tout au long du récit : « Les yeux verts et le citron sont, je crois, les clés de cette histoire » [52]. On pense aux « yeux de fougère » de Nadja. À Madrid, Carrington entend chanter « Los ojos verdes », d'après un poème de Lorca et devient

---

25. Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Editions du Seuil, 1977, pp. 242-243.

26. Interview de Leonora Carrington par Paul de Angelis (1991), cité par Susan Rubin-Suleiman, *Risking Who One Is*, p. 101.

27. Breton et Aragon, texte cit. de *La Révolution surréaliste*.

obsédée par « Les yeux verts, les yeux de mes frères qui me délivreraient enfin de mon père » [EB. 26-27]. Le père ennemi s'avère être une condensation de « Papa Carrington », Van Ghent et les Moralès. Le leitmotiv du vert des plantes du jardin et du jaune des citrons qu'on lui donne à la clinique, se réfère aux couleurs de l'alchimie, au vert transitionnel et ambiguë « à la fois bénéfique et maléfique, couleur femelle de l'eau, complément de la couleur mâle du feu, couleur du récipient du sang du Lion Vert, qui est l'or<sup>28</sup> » et au jaune, couleur de l'or même. Plus tard, elle identifie le citron talisman comme « l'antidote du cardiazol » [49]. Or, la narratrice raconte qu'après la première piqûre, « JE GRANDIS... JE GRANDIS », exactement comme l'Alice de Lewis Carroll, prototype de la femme enfant des surréalistes, qui trouve, elle aussi, un antidote.

Pour ce qui est des objets, revenons aux dessins, qui, à l'origine, faisaient *d'En Bas* un livre collage, dont les images n'illustrent pas le récit, à l'exception du plan de la clinique, grossièrement esquissé, auquel elle se réfère dans le texte [30] :

*En regardant sur le plan, vous verrez l'emplacement de la Villa Pilar, de la Radiographie de Covadonga, d'Amachu et d'En Bas ; vous pourrez ainsi vous orienter dans le jardin.*

Par contre, les vignettes précises et hétéroclites de la marge, n'ont aucun rapport apparent avec le texte, comme les arrangements codés d'objets à l'intérieur du récit. Ces derniers pourraient renvoyer aux jeux d'enfants, que Freud rapproche de la créativité artistique, aux objets trouvés poétisés et érotisés par les surréalistes ou à des rituels de magie. On a longtemps assimilé les hystériques aux sorcières, autres figures féminines fétiches des surréalistes. Se référant aux sorcières jeunes et belles dont parle Michelet, Breton écrit dans sa présentation de Leonora Carrington pour *L'Anthologie de l'humour noir* : « Qui aujourd'hui pourrait, aussi bien que Leonora Carrington répondre à l'ensemble de cette description ?<sup>29</sup> ».

Dans son journal de l'époque, Peggy Guggenheim confirme la beauté farouche de Carrington retrouvée à Lisbonne en 1941 :

*elle avait une peau d'albâtre et une chevelure noire luxuriante et ondulée qui lui tombait sur les épaules. Elle avait des yeux immenses, sombres et fous, des sourcils noirs très épais et un nez retroussé. Elle était merveilleusement faite, mais s'habillait n'importe comment, exprès, c'était là une séquelle de sa mala-*

---

28. Voir Grillot de Givry, *Witchcraft, Magic and Alchemy*, traduit par J. Courtney-Locke, New York, Dover Publishing, Inc., 1971, p. 368.

29. Breton, *Pléiade*, II, p. 1162.

*die mentale*<sup>30</sup>.

Paradoxalement, après l'identification à Alice pour séduire les surréalistes, c'est précisément l'image de la belle femme enfant, que l'hystérique narratrice veut tuer, en décrivant ses attitudes indignes et humiliantes à Santander et en écrivant à Parisot trente ans plus tard :

*comme une vieille taupe qui nages [sic] sous les cimetières je me rends compte que j'ai toujours été aveugle — je cherche à connaître le [sic] Mort pour avoir [sic] moins [sic] peur, je cherche de [sic] vider les images qui m'ont rendus [sic] aveugle [EB, Losfeld, 1973, 8].*

Parodie de la méthode paranoïaque critique de Dali ? Peut-être, mais surtout exorcisme des mythes surréalistes de l'amour fou et de la séduction des sorcières hystériques. Comme d'autres femmes surréalistes, Carrington refuse ou caricature la vision bretonienne de l'hystérique qui, d'après Marie-Claire Barnet :

*sous la plume de Lise Deharme, de Gisèle Prassinos ou de Joyce Mansour, se trouve [...] multipliée, [...] déformée, parodiée ou dessinée différemment [...] le caractère érotique que l'hystérique incarnait pour Huysmans ou Breton perd en effet de son pouvoir subversif s'il est revu dans une perspective féministe*<sup>31</sup>

Ceci m'amène au troisième volet de mon argument. Les féministes des années soixante-dix et 80 ont, elles aussi, fêté les hystériques et les sorcières. L'une d'elles, Martha Noel-Evans, se montre peu convaincue par l'attitude des surréalistes :

*ils avaient paradoxalement construit leur défense de l'hystérie sur les bases d'une vision réactionnaire de la femme, analogue à celle des psychiatres qu'ils attaquaient*<sup>32</sup>.

Le concept de la femme enfant délicieusement folle nous en a déjà fourni la preuve. Or, Carrington est la seule femme surréaliste à avoir soutenu la révolution féministe et *En Bas* révèle des tendances préféministes, car il s'agit de la prise de la parole d'une femme à la recherche de son identité propre. Noel-Evans, Phyllis Chessler et d'autres féministes américaines dénoncent l'exploitation sexuelle des patientes hystériques, à

---

30. Peggy Guggenheim, *Out of This Century*, New York, The Dial Press, 1946, pp. 275-276, ma traduction (Réf. : Gug. ).

31. Marie-Claire Barnet, *La Femme cent sexes ou les genres communicants-Deharme, Mansour, Prassinos*, Berne, Peter Lang, 1998, p. 107.

32. Martha Noel-Evans, *Fits & Starts/A Genealogy of Hysteria in Modern France*, Ithaca & London, Cornell U. Press, 1991, p. 94, ma traduction.

toutes les époques, ce qui éclaire différemment les visites nocturnes de Don Luis à Carrington, qui avait évincé d'autres tentatives de viol avant et après son séjour à Santander.

Catherine Clément décrit la bisexualité de l'hystérique [109] par cette image :

*La malade tient d'une main sa robe serrée contre son corps (en tant que femme) tandis que de l'autre main elle s'efforce de l'arracher (en tant qu'homme) [110],*

qui pour moi évoque un tableau de Magritte, « Les Jours gigantesques » (1928) et associe cette bisexualité à l'angoisse. Par ailleurs, Hélène Cixous définit une « autre bisexualité » dans son manifeste féministe « Le Rire de la Méduse », en tant que « repérage en soi » des deux sexes, chez tout individu<sup>33</sup>. Marina Warner [10-12] signale que Leonora Carrington commence à explorer le concept de l'androgynie, avec « l'Histoire du petit Francis »<sup>34</sup>, longue nouvelle à clés et fiction miroir du récit d'*En Bas*, où elle se représente en petit garçon, dans une relation fusionnelle avec son oncle Ubriaco (Ernst). D'après Warner, ce travestissement exprime sa frustration d'enfant de ne pas avoir les mêmes droits que ses frères. Selon les critères traditionnels, l'hystérie de Carrington dans *En Bas* relève à la fois du masculin (traumatisme de guerre) et du féminin (fin d'une passion amoureuse).

Les deux textes témoignent de deux stades consécutifs de la vie psychique de Carrington, où l'hystérie résultant du désespoir amoureux se résout par une mort symbolique, la sienne dans « Francis », celle d'Ernst dans *En Bas*. « Francis » raconte l'épisode de 1938 à St. Martin, où Ernst abandonna un temps Carrington, pour régler ses affaires avec Marie-Berthe, puis revint. La douleur aiguë de Francis livré à lui-même, traduit la dépendance totale de Leonora de son objet d'amour. Dans l'histoire, Ubriaco revient trop tard, car Amélie, sa fille jalouse (Marie-Berthe) a tué Francis, lequel venait d'être témoin de sa propre exécution, la tête transformée en tête de cheval, au cours d'une soirée orgiaque et violente, prémonitoire de la guerre, organisée par une mandragore. Son fils Jimmy Ernst décrit dans ses mémoires « L'intensité des relations de Max avec Leonora Carrington »<sup>35</sup>, ainsi que le supplice des rencontres à New York :

---

33. Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc* 61, 197, pp. 38-54.

34. Leonora Carrington, « Histoire du petit Francis », écrit à St Martin d'Ardèche en 1940, *Pigeon vole/contes retrouvés*, texte établi et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendron, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1986, pp. 63-148.

35. Jimmy Ernst, *L'Écart absolu/un enfant du Surréalisme*, Balland, 1984, p. 123.

*Je ne me rappelle pas avoir jamais vu un mélange aussi étrange de désolation et d'euphorie que celui que je déchiffrai sur le visage de mon père après sa première rencontre avec Leonora à New York [279].*

Comme Francis, Carrington avait assisté à sa propre mort en écrivant cette histoire. Avec le dernier départ d'Ernst en 1940 et ce qui s'ensuivit, la jeune fille amoureuse et dépendante mourut progressivement, comme Francis. Au début d'*En Bas*, Ernst est représenté par son passeport, que Carrington emporte en Espagne. À Madrid, lorsque Van Ghent refuse de s'en charger, elle lui répond : « Ah ! je comprends, je dois le tuer moi-même ». [19]. Ensuite, Ernst disparaît presque du texte. Selon Renée Hubert :

*Au lieu de pleurer la perte d'Ernst et de s'abandonner au chagrin, elle s'arrache presque physiquement de l'emprise de son partenaire » [op. cit. 116, ma traduction].*

Breton avait confirmé à Guggenheim que Carrington était la seule femme qu'Ernst eût jamais aimée [Gug. 288]. Cependant à Lisbonne, puis à New York, Leonora refusa de reprendre la vie commune. Elle raconte dans le post-scriptum comment, sortie de la clinique, elle déjoua les sbires de son père, chargés de la faire déporter en Afrique du Sud, en se réfugiant à l'ambassade du Mexique de Lisbonne. Là, un ami mexicain, Renato Leduc, l'épousa et lui procura un passage vers le Nouveau Monde, comme Guggenheim avait fait pour Ernst. Carrington se rendit compte qu'en temps de crise, la dépendance mutuelle n'était plus une force mais une faiblesse et qu'elle se devait de quitter non seulement le père détesté qu'elle ne reverrait jamais<sup>36</sup>, mais aussi l'homme-enfant-oiseau bien-aimé :

*Elle a compris que sa vie avec Max était finie parce qu'elle ne pouvait plus être son esclave et qu'elle ne pouvait pas vivre autrement avec lui [Gug. 275],*

attitude hystérique pour les conservateurs et saine pour les féministes, qui relève de ce que Jacqueline Chénieux appelle chez Carrington « [...]cette alchimie qui conduit à devenir ce qu'on est <sup>37</sup> ». À New York, Max et Leonora ont entrepris une cure mutuelle non pas par la parole, mais par la plume et le pinceau, en produisant une série de textes et de toiles constituant ce que Sarah Wilson appelle « un dialogue ouvert, mais

---

36. Le « post-scriptum » raconté à Marina Warner se termine ainsi : « Je ne revis jamais mon père ».

37. Jacqueline Chénieux-Gendron, « Avant-propos » à Leonora Carrington, *La Débattente/contes et pièces*, Flammarion, 1978, p. 14.

extraordinairement intime et intense<sup>38</sup> ». Par ailleurs, dans son récit émouvant *Max et Leonora*<sup>39</sup>, Julotte Roche raconte que les superbes sculptures dont Ernst avait orné la maison de St. Martin, ont subi un sort semblable à celui de l'amour-passion qui les avait inspirées.

Toujours est-il que la fascination frisant l'hystérie des femmes écrivains, critiques, voire psychanalystes pour leur histoire de follamour (Chadwick, Orenstein, Warner, Wilson, Hubert, Plaza, Suleiman, Chénieux, Rouvre, Clej, Conley, Roche, moi-même etc. . . ) n'a d'égal que celle qu'Ernst exerçait sur les femmes, artistes et autres, autour du surréalisme (Straus, Gala, Fini, Oppenheim, Aurenche, Carrington, Guggenheim, Tanning etc. . . ). Breton et ses amis ne se sont passionnés que pour l'aller-retour de Carrington à travers le miroir de la folie. Breton écrivit à propos d'*En Bas* :

*Leonora Carrington a gardé la nostalgie des rivages qu'elle a abordés et n'a pas désespéré de les atteindre à nouveau*<sup>40</sup>.

Par contre, Suleiman rapporte l'entretien suivant avec Carrington :

*« Je ne sais pas pourquoi j'ai tant de mal à faire face à ces années-là. Je viens de me rendre compte en vous parlant que je n'arrive pas à accepter. Voilà pourquoi je ne veux pas parler de mon passé ». « À accepter quoi ? », demandai-je. Pas de réponse*<sup>41</sup>.

« Vous ne comprenez rien<sup>42</sup> », disait Dora à Freud.

Un petit post-scriptum en guise de conclusion : vous vous disiez peut-être, en me lisant : Carrington ? Une femme peintre anglaise ? Ne faisait-elle pas partie du groupe de Bloomsbury ? Ne s'est-elle pas suicidée à la mort de l'écrivain homosexuel Lytton Strachey, dont elle était amoureuse ? Puis il y a eu un film... — Oui, en 1995, de Christopher Frampton, mais non, il s'agissait d'une autre Carrington, de la génération d'avant, née en 1893, suicidée en 1932. Elles n'étaient même pas parentes... et pourtant, Leonora qui vit toujours, a rendu hommage à son homonyme, à sa sœur hystérique, peintre, fantasque, amoureuse : en 1947 elle a peint « Portrait of the Late Mrs Partidge », portrait de feu Mme Perdrix, l'autre ayant épousé un certain Partridge, dont Lytton

---

38. Sarah Wilson, « Max Ernst and England », Cat. de l'exposition Max Ernst, Londres, Tate Gallery, 13/0221/04, 1991, Munich, Prestel, pp. 363-372, ma traduction.

39. Julotte Roche, *Max et Leonora*, Cognac : Le temps qu'il fait, 1997.

40. André Breton, introduction à Leonora Carrington, *Anthologie de l'humour noir, Œuvres Complètes*, t. II, Pléiade, 1992.

41. Susan Rubin-Suleiman, *Risking Who One Is*, p. 99, ma traduction.

42. Hélène Cixous, *Portrait de Dora* (1976), *Théâtre*, Éditions des Femmes, 1986, p. 99.

Strachey était amoureux. La femme blonde du tableau traverse un gros oiseau, non pas un Loplop, mais une perdrix géante. Tout le monde l'appelait Carrington tout court, mais l'autre avait pour prénom *DORA*.

*UNIVERSITÉ DE TOURS*



## MORCELLEMENT, APPROXIMATION ET (IN)COMPLÉTUDE DANS LA POÉSIE DE TRISTAN TZARA

Ecaterina GRUN

Poète de la modernité outrancière, Tristan Tzara est connu surtout en tant que brillant (et bruyant) créateur de l'avant-garde la plus radicale du début du XXe siècle. Toutefois, si l'esprit Dada ne cesse d'animer sa création ultérieure au mouvement proprement dit, sa production poétique, qui s'étend sur un demi-siècle, n'en est pas moins complexe. Malgré (ou peut-être à cause) de la notoriété de l'homme-orchestre que fut le jeune Dada de Zurich, puis de Paris, les critiques de nos jours sont peu nombreux à s'être penchés sur la richesse et la complexité de son œuvre dépassant les cadres des avant-gardes<sup>1</sup>.

Dans les lignes qui suivent, nous nous proposons d'analyser une facette de la création de Tzara qui semble accompagner ce poète le long de sa vie, à savoir le sentiment de morcellement et d'approximation, sentiment propre à l'homme moderne, complété chez ce poète de l'ambivalence<sup>2</sup>, d'une quête en quelque sorte contraire, celle d'un ordre et d'une unité originaires<sup>3</sup>.

Un des symboles récurrents de cette nostalgie, qui semble être primordiale chez Tzara, est le dynamisme de la figure circulaire. Si la circularité est perçue parfois comme le siège de dangers mortels, notamment sous son aspect dynamique (à travers des verbes comme « rouler » et « tourner », récurrents chez Tzara, ou la métaphore du « cirque universel », fréquent dans sa période Dada), le cercle et la sphère peuvent représenter également une promesse de plénitude que le poète exploitera souvent avec l'ambiguïté et l'esprit de contradiction qui restent les siens tout le long de sa création. Il retrouvera deux mouvements (centripète et cen-

---

1. Il faut mentionner, en premier lieu, le nom du Professeur Henri Béhar, qui a établi et annoté les textes des *Oeuvres complètes* de Tristan Tzara, auxquelles nous renvoyons par le sigle OC suivi du tome et de la page.

2. Voir, au sujet de l'ambivalence des symboles, trait saillant de la poésie de Tzara, les notes d'Henri Béhar aux *Oeuvres complètes* de Tristan Tzara.

3. Recherche de l'ordre et de l'unité soulignée par Henri Béhar dans les notes aux OC.

trifuge), liés indirectement à la forme circulaire, qui lui feront découvrir de nouveaux sens, mais aussi de nouveaux risques.

Tout cercle suppose l'existence d'un centre et d'une circonférence. Les deux mouvements liés à ces deux éléments fondamentaux de la forme circulaire sont, d'une part, le mouvement centripète, qui fait converger l'être vers un noyau central, et d'autre part, le mouvement centrifuge, qui pousse l'être à dépasser la circonférence. Tzara, qui se sent souvent « décentré », « perdu » dans la multiplicité de l'être, sera tenté par le mouvement centripète, censé lui faire regagner le centre perdu, à l'encontre du mouvement centrifuge, qui provoquera soit une sensation d'éparpillement, soit un sentiment de morcellement et d'« incomplétude », suscitant, à leur tour, une réaction immédiate de la part du poète, à savoir la recherche de la circonférence, signe de totalité, de complétude et de plénitude.

Les symboles dans lesquels se condensent, chez Tzara, les deux tentations de la circularité (recherche du centre et quête de la plénitude) sont souvent associés aux formes rondes régies par le feu. Ainsi verra-t-on dans ses vers une profusion d'images d'astres (« soleil », « étoiles »), dessinant les circonférences de vastes cercles, sous le signe de la lumière et de la chaleur, ou, au contraire, des images de « centre », remplaçant le mouvement de « rayonnement » du soleil (mouvement allant du « centre » vers les circonférences ou au-delà), par un effort de « concentration » (mouvement allant de la circonférence vers le centre, de l'extérieur vers l'intérieur).

## **RECHERCHE DU CENTRE**

La notion de « centre » est inextricablement liée à la forme circulaire. Outre les risques multiples que le cercle implique aux yeux de Tzara, il est en même temps riche d'un noyau, à même de rassembler l'être, de le faire persévérer dans l'être. Si le centre est susceptible de redonner de la réalité à l'être, la recherche de ce centre devrait être la réponse de l'homme à l'éparpillement, au décentrement auxquels la « rotation » et le mouvement tourbillonnaire entraînent l'être, lorsque le monde autour de lui ne parvient plus à se coaguler en une circonférence tendant vers un noyau fiable, porteur de cohérence. Ainsi les deux notions, le « centre » et la « circonférence », se trouveraient dans une interdépendance permanente, se conditionnant mutuellement, capables d'offrir au poète tantôt les joies de la plénitude, tantôt les périls du décentrement. La sensation de perte de centre développe chez le poète une réaction contraire, concrétisée dans un

effort de « concentration ». Une série de symboles semblent soutenir chez Tzara ce que Bachelard appelle une « rêverie centralisée »<sup>4</sup>, tels le « feu », le « sel » et le « cristal ».

Le mouvement centrifuge chez Tzara est ainsi cause de dispersion, de division, de morcellement, de perte de centre, d'incomplétude, mais aussi d'exclusion, parce que l'être se sent seul et rejeté sur la circonférence, dans une extériorité dangereuse : « et circulaire vit la solitude blottie au fond de la crevasse / rétréci au fond de moi-même je me regarde / absent et m'étonne de tant pouvoir encore bouger / à la périphérie de la tache répandue sur la nappe terrestre / il y a encore comme moi quelques légères gouttes / d'âmes rejetées par la force centrifuge ». (OC II 133.)

Les locutions prépositionnelles récurrentes chez Tzara (« au bord de », « en marge de », « en dehors de ») soulignent les dangers du mouvement centrifuge, avec tout ce que cela peut entraîner comme inadéquation ou incomplétude. Dans un poème inédit intitulé « À Joan Miro », Tzara constate : « j'étais assis en marge du spectacle / attente incrustée à la surface du monde » (OC IV 468), ou ailleurs : « je suis au bord du monde racine qui s'égare » (OC IV 426). Dans la section intitulée « De fond en comble la clarté » du volume *Grains et issues*, le poète va encore plus loin, exprimant le sentiment autrement plus cuisant d'avoir été laissé « en dehors de tout » : « je suis resté étranger à tout on m'a laissé en dehors de tout / seul à seul à seul miroir replié sur lui-même » (OC III 88). Tout se passe comme si une partie de lui-même était à l'intérieur de la circonférence, à chercher désespérément le centre, tandis qu'une autre partie le regardait d'un point situé en dehors du cercle, comme « excentrique » : « je suis resté sur place mes pas seuls sont ailleurs » (OC III 355).

Ce sentiment cuisant, souvent devenu hantise chez Tzara, de la perte du centre, Micheline Tison-Braun l'appelle « angoisse du centre absent »<sup>5</sup>. Le critique ne tarde pas à interpréter l'homme-dada comme une « série d'instantanés », qui font disparaître « la notion même de personnalité comme centre » et « avec elle l'estime, séculaire pour la compréhension de soi, la réflexion sur soi, et l'effort pour se rendre conforme à un idéal de soi-même lucidement adopté et maintenu »<sup>6</sup>. L'opinion d'un autre critique, Mary-Ann Caws, semble aller dans le sens opposé de cette interprétation : « contrairement à ce qu'on pourrait penser, Dada ne se voulait pas un état de dispersion, mais un point d'énergie efficace, pro-

---

4. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, NRF, Gallimard, 1949, p.44.

5. Micheline Tison-Braun, *Tristan Tzara, inventeur de l'homme nouveau*, Editions A.-G. Nizet, 1977, p. 109.

6. *Ibid.*, p. 13.

bant et sûr<sup>7</sup> ». Henri Béhar semble être d'accord avec Mary-Ann Caws, lorsqu'il cite le rêve du jeune Tzara de devenir « le centre corrosif du monde<sup>8</sup> ». Par ailleurs, pour illustrer sa thèse, Mary-Ann Caws nomme, parmi les caractéristiques principales de la poétique de Tzara, telles qu'elles se détachent d'une étude attentive des retouches que le poète a apportées à ses propres manuscrits, la « concentration<sup>9</sup> ». De l'avis du critique américain, chez Tzara, les mots « se ramassent », « les sons se coagulent » autour d'un noyau central. La nostalgie du « centre », d'un principe d'ordre intérieur, représente donc une spécificité du poète et elle n'est pas sans rapport avec la substance primordiale qui semble marquer son imaginaire, notamment le feu.

Il existe, dans les textes de Tzara, des images de substances que Bachelard considère comme révélatrices d'une rêverie « centrale », images plus ou moins liées à celle du feu : les « cristaux », les « métaux », les « pierres » précieuses, le « sel » et surtout le feu lui-même. Selon le philosophe, le feu est une puissance concentrée, possédant beaucoup de substance en peu de matière. La rêverie du feu serait donc une rêverie « centrale », « active » et « virile », exprimant le besoin de pénétrer « à l'intérieur des choses et à l'intérieur des êtres »<sup>10</sup>, parce qu'au « centre sont les germes et au centre est le feu qui engendre. Ce qui germe brûle. Ce qui brûle germe<sup>11</sup> ».

Nombreux sont les textes où Tzara exprime cette recherche du « centre » liée à l'image du feu : « et nous courions au centre incandescent des braises / aucune horreur au monde ne nous eût arrêtés / tant nos cœurs martelaient à la même cadence / la tragédie sereine jonchant le sang des routes » (OC IV 197), ou ailleurs : « Loin des pierres, dans le centre. Les épines n'ont plus connu de raisons de s'anéantir. Un fruit, le remords, comme une capsule de lumière. Et la couronne au centre avec la couronne d'épines » (OC II 340). Même les textes théoriques de Tzara portent l'empreinte de la nostalgie du feu « central », du feu qui pénètre au centre de toute chose. Dans sa « Note sur l'art nègre » (1917), Tzara définit ainsi l'art nouveau : « concentration, angle de la pyramide vers le point du sommet qui est une croix ; par la pureté, nous avons d'abord dé-

---

7. Mary-Ann Caws, « Quelques approximations de Tristan Tzara », *Europe*, n° 827, 1998, p. 193.

8. Henri Béhar, in : Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, IV, p. 596.

9. Mary-Ann Caws, *op. cit.*, p. 192.

10. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 70.

11. *Ibid.*, p. 71.

formé, puis décomposé l'objet, nous nous sommes approchés de sa surface, nous l'avons pénétré » (OCI 394).

En outre, la nostalgie du « centre » se traduit chez Tzara dans des images conjuguées de « feu » et de « sel » : « le sel et le feu t'attendent sur la colline minérale de l'incandescence de vivre » (OC III 285). En effet, le sel est « le principe de la « cohésion comme le principe de la solidité »<sup>12</sup> », un principe de « concentration active ». Bien que matière appartenant à l'imagination terrestre, le « sel », en tant que « centre de la matière », qui maintient la terre dans son être et fait tendre l'être vers son centre, ne peut être séparé de l'imagination du feu, qui lui octroie une puissance « centralisatrice ». Les alchimistes parlent du « feu central » de toute chose, ce qui inspire à Bachelard la réflexion suivante : « Le sel qui maintient les choses maintient aussi la vie<sup>13</sup> ». Cette substance peut donc rentrer dans le même ordre de symbolisme que le feu, en tant que « germe de vie » et que « force génératrice », ce qui pourrait expliquer la fréquence de l'image du sel dans les vers de Tzara.

Un autre symbole de la « concentration » est le « cristal », récurrent chez Tzara. Bachelard considère ces substances comme « les corps solides les plus naturels, les mieux définis<sup>14</sup> », dans lesquels rêvent le feu, l'air, la terre, même l'eau. De par sa luminosité et sa pureté souvent blessantes, le cristal ressemble à la dialectique hégélienne<sup>15</sup>, réunissant la lumière et la matière, l'extérieur et l'intérieur, ce qui est de nature à en faire un modèle d'union des images et des idées. Avec le cristal, Bachelard retrouve la synthèse idéale, dont il rêvait lui-même : « Nous voilà dans un centre où les idées rêvent et les images méditent<sup>16</sup> ».

L'image du cristal qui concentre les rayons du soleil peuple donc les vers de Tzara, soit que le poète se penche sur le passé lointain de l'enfance, ou sur un avenir meilleur, toujours avec l'ambivalence qui lui est propre. C'est d'ailleurs cette propriété du cristal, consistant à attirer et à conserver la lumière, qui explique la contiguïté fréquente des deux symboles (« cristal » et « soleil ») dans les évocations d'un âge heureux, à travers deux dénominateurs communs : la nostalgie du feu et la rêverie « centrale ». Ainsi le cristal n'est pas seulement le révélateur d'un paysage

---

12. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, 9<sup>e</sup> réimpression, Librairie José Corti, 1978, p. 263.

13. *Ibid.*, p. 265.

14. *Ibid.*, p. 306.

15. *Ibid.*, p. 307.

16. *Ibid.*, p. 228.

intérieur plein de lumière, de soleil, de chaleur même, et certainement de pureté (« toute ombre amie va paître à la fraîcheur du seuil de cristal / des rires glissants de marelle / une jeune ruée de mondes d'insectes » (OC III 260), « j'entends encore sonner le cristal de cette jeunesse » (OC IV 176), « cristallin cristal promis / de la Colline de Chaillot au bras du Sacré Cœur / j'ai mis de longues années l'espoir et la ferveur / à traverser l'étroite danse » (OC IV 259)), mais il est également « épreuve ». Il est affirmation de la capacité de l'homme à sauvegarder une pureté et une transparence primordiales, mais aussi blessure de l'homme de ne plus les retrouver que dans la mémoire : « cristal dure épreuve / tu as veillé en quelque obscure retraite / sur le corps du sommeil » (OC IV 138).

Parfois la lumière du cristal se réduit à une « chandelle vacillante » de l'« enfance vacillante », comme un « centre » autour duquel le poète « tourne » sans pouvoir l'atteindre, mais qu'il sent brûler à son « chevet d'hiver ». Rares sont les vers, dans les poèmes de Tzara, qui évoquent d'une manière aussi précise des souvenirs personnels : « tendresse maternelle bordant le lit chaque soir » et qui décrivent son amour pour « cette terre / chaque brindille brillait de mille splendeurs lointaines », où il se forgeait « le songe d'un avenir coupant / cristal de cette lumière o lointaines heures / à peine effleurées o molles laines des distances / dispersées par les vents à tous les vents jetées / à tout jamais perdues » (OC IV 483).

La rêverie « centrale » semble être ainsi une réaction du poète à la sensation de dispersion, d'éparpillement, de perte de centre et de perte de soi. Elle révèle une constante de l'attitude de Tzara envers le mouvement, à savoir la capacité de l'être à rebondir, à combattre ce qui tente de le démolir et à rassembler, autour d'un « noyau » de vie, ce qui risque de se laisser disperser. Cette vertu du mouvement centripète, qui oriente l'être vers son centre, et que Tzara transforme en une véritable arme contre l'entropie et l'incohérence, aura son pendant dans la non moindre vertu de la « circonférence », lieu de complétude de l'être et du monde.

## **MORCELLEMENT ET (IN)COMPLÉTUDE**

La rêverie « centrale », censée contrecarrer les effets d'une circularité « tourbillonnante » provoquant la dispersion ou l'éclatement de l'être, semble coexister, chez ce poète, avec une rêverie de la « circonférence »,

qui fait souhaiter à l'homme la forme ronde, seule susceptible de contre-carrer le sentiment de morcellement et d'incomplétude de l'existence. Si l'absence du centre inflige à l'homme tous les dégâts du décentrement et de la perte de soi, les « failles » de la circonférence seront vécues dans la douleur de l'incomplétude.

Les relations de l'homme avec la « circonférence », c'est-à-dire avec l'élément qui prête sa « complétude » à la forme circulaire, sont souvent compliquées et ambiguës. Toutefois, elles peuvent être regroupées autour de deux idées fondamentales : d'une part, le sentiment d'incomplétude (approximation, fragmentation, morcellement, inachèvement, carences de toutes sortes) et, d'autre part, son contraire, ce que l'on peut désigner sous le nom de « plénitude ».

Le sentiment d'incomplétude est suggéré, dans les vers de Tzara, à l'aide d'une série de symboles ou de moyens lexicaux, tel « l'homme approximatif », symbole de l'approximation et du morcellement, puis la récurrence d'un petit vocable exprimant l'inachèvement de l'être ou de la vie, notamment l'adverbe « à peine », enfin une foule d'épithètes formées à l'aide de préfixes négatifs, traduisant les carences de l'être et du réel.

Pour ce qui est de la recherche de la complétude (plénitude), elle se réfère, chez Tzara, soit au « retour » à la « forme solaire des roues limitées », à la « couleur ronde » de l'enfance, soit aux retrouvailles du poète avec la présence « pleine » d'une terre renouvelée.

Avant les années trente, lorsque Tzara composait son « Homme Approximatif », le poète exprimait déjà, sur le ton moqueur des spectacles Dada, le profond sentiment d'incomplétude qui l'habitait : « Tout le monde (à un certain moment) était complet dans sa tête et dans son corps. Répéter cela 30 fois. Je me trouve très sympathique. Tristan Tzara » (OC I 378). Mais c'est dans « L'Homme Approximatif » que le motif revient d'une manière obsessionnelle. La fragmentation et l'approximation y sont perçues comme des données fondamentales de la vie de l'« homme approximatif », « complet dans le seul morceau de volonté, n'ayant accès qu'à des « morceaux », des « débris », des « parcelles », des « lopins » de vie. Aussi le poète éprouve-t-il pour lui une constante solidarité : « homme approximatif comme moi comme toi lecteur et comme les autres / [...] / homme approximatif te mouvant dans les à-peu-près du destin » (OC II 84), « dans le monde des unanimes approximations » (OC II 95).

La vie, le monde, la terre, même les « enchantements » subissent chez Tzara l'action démolisseuse du « morcellement ». Aussi le poète parle-t-il des « morcelés enchantements » (OC II 80) ou des « morceaux de vie que

nous / déposons d'échelon en échelon / dans le vide vertige que la mort laisse échapper de son orbite » (OC II 92), ou invite-t-il l'homme à défendre « à coups de dents ton lopin de monde / pour t'endormir d'un samedi à l'autre / anonyme et bafoué » (OC II 86).

Le morcellement et l'approximation débouchent sur une multiplicité grouillante de l'être, sur un « bric-à-brac » de personnalités divergentes dans le même homme : « tu es en face des autres un autre toi-même / [...] / les boutiques de bric-à-brac qui te ressemblent [...] où tu découvres des / parcelles de toi-même / à chaque tournant de rue tu te changes en / un autre toi-même » (OC II 89), « lambeau par lambeau / ce que tu es ce que tu n'as pas pu devenir » (OC II 177), « Et désormais soumis à un sentiment morcelé et étranger, de gouffre, que pouvais-je sinon subir avec terreur leur désertique et ferrugineux appel » (OC III 257). Lorsque les « morceaux » et les « lambeaux » sont remplacés par des « loques », et que ces « loques » s'associent aux piètres résultats de la recherche du sens, le sentiment de morcellement atteint des zones existentielles profondes : « traînantes loques de sens provisoire / pâleurs figées de savoir et de puits<sup>17</sup> » (OC III 105).

L'« homme approximatif » de Tzara se compose donc de morceaux disparates, incomplets, approximatifs et provisoires, qui ne parviennent pas à se coaguler en une totalité cohérente, encore moins à retrouver une unité perdue. Dans le meilleur des cas, tous ces « débris », tous ces « lambeaux » et ces « morceaux » se rassemblent en un « amas » : « les morceaux se dispersent / chacun est d'amour de tristesse d'absence / [...] / l'homme n'est plus qu'un amas » (OC IV 135), « amas de chairs bruyantes et d'échos de conscience / complet dans le seul morceau de volonté / [...] / homme approximatif te mouvant dans les à peu près du destin / les boutiques de bric-à-brac qui te ressemblent / [...] / [...] où tu découvres des parcelles de toi-même / à chaque tournant de rue tu te changes en un autre toi-même » (OC II 89).

Un adjectif, obsédant (« à peine ») chez Tzara, vient ajouter la sensation d'inachèvement à la fragmentation et à l'approximation de l'existence : « la vie mesurée / à peine de vie / à peine vivant pour la vie elle-même / sale vie / sale vie mélangée à la mort » (OC III 268). L'homme approximatif n'a accès qu'à des sens provisoires, « à peine de sens » (OC II 97) et à des « vérités à peine pensantes » (OC II 256), à des

---

17. Cet extrait de « L'Homme Approximatif » donne un exemple de la manière dont Tzara traite les mots et les expressions figées. Ainsi du « puits de savoir », qui constituait le modèle idéal de l'humaniste du XVI<sup>e</sup> siècle français, il ne reste ici que de « traînantes loques de sens provisoire » et des « pâleurs figées de savoir et de puits ».

« débris de fêtes éclatés en rire et en tempêtes » (OC II 81) et à des « verres cassés à la limite de nos obscurités » (OC II 107).

Outre les symboles nominaux (« loques », « parcelles », « lopins », « débris », « lambeaux », « morceaux ») et adverbiaux (« à peine ») du sentiment d'incomplétude, Tzara a souvent recours à un procédé lexical, à savoir celui de la dérivation des adjectifs, pour suggérer les frustrations de l'homme devant un réel incomplet, divisé et hostile. Tout un arsenal de préfixes négatifs revient, tout particulièrement dans « L'Homme Approximatif », avec une prédilection pour les opérateurs prefixaux « in- » et « im- ».

À examiner cette classe d'épithètes néologiques, on y décèle l'expression d'une carence qui entame la complétude, l'unité ou la totalité de l'être et du monde : « impalpables linges caressant la peau du pays incertain » (OC II 97), « inconfortable existence que nous avons prise en location » (OC II 117), « l'introuvable croyance » (OC II 105), « l'inconcevable imprécation du temps » (OC II 142), « l'incalculable aumône d'amertume » (OC II 125), « Dans le creux de ton impassible main » (OC II 145), « l'inarticulable possibilité » (OC II 154). En revanche, une épithète néologique de ce type apparaît souvent, sous la plume de Tzara, avec une connotation plus positive, à savoir l'adjectif « inconsolé », parfois « inconsolable », disant sa révolte permanente devant l'absence de sens : « voyageur inconsolable » (OC IV 18), « le repos du dieu tournant / inconsolable autour de son axe » (OC IV 18), « gazouillis fragile d'inconsolables soleils » (OC II 120).

Aussi, vivre dans cette existence « inconfortable », incomplète, approximative, divisée, effritée, dans une navrante extériorité, finit-il par susciter, chez le poète, une réaction contraire : Tzara rejette l'incomplétude (« le cercle fêlé ») et se met à la recherche de la plénitude de la forme circulaire, comme seul lieu de « complétude » heureuse, bien que rarement atteignable.

## QUÊTE DE LA PLÉNITUDE

Ainsi Tzara, après avoir tourné en dérision la circularité, tantôt ambivalente tantôt carrément mauvaise, du « cirque », de la « crécelle », du « tourniquet », retrouve enfin l'image positive du « soleil », lui vouant un culte privilégié. Il le dit lui-même plus tard : « je reviens à la forme solaire des roues limitées » (OC III 262), phrase que l'on peut interpréter aussi comme une allusion à ses nombreuses tentatives centrifuges de l'époque Dada, suivies d'un certain assagissement ultérieur. Associés au

« soleil », même les éléments du « cirque universel », négatifs ailleurs, participent d'une réalité acceptable : « le tourniquet suprême / infatigable tournesol carrousel de soleil » (OC II 144).

Les contextes où le motif du « soleil », et à travers lui, la forme circulaire, acquièrent des valences entièrement positives, évoquent une enfance de « plénitude » (sentiment de « rondeur » pleine et chaleureuse, en rapport évident avec le cercle, la sphère ou le soleil). Ainsi, lorsque le cercle est capable d'éviter le mouvement tourbillonnaire, pour se stabiliser dans une « immobilité » « palpitante », « papillotante » et « virevoltante » (OC IV 98), c'est le sentiment de plénitude qui est au rendez-vous : « Je me chauffais à la couleur ronde [...] Heures immobiles, sous votre palpitante immobilité, j'ai découvert la plénitude » (OC IV 217). Nous y reconnaissons les évocations des années d'enfance « couronnée » (OC IV 164) (une autre forme ronde), évocations qui associent le calme, le silence, la chaleur et la lumière dans des expressions du type : « soleil en tête mille oiseaux » (OC IV 87), « présence pleine » (OC IV 98), « présence comblée de paniers » (OC IV 105). La plénitude y évolue vers un trop-plein qui déborde (« comblée ») de dons (suggérés par les « paniers », autres symboles de la rondeur pleine). Le temps se referme sur lui-même et la durée cesse de blesser : « enfant aux plénitudes chaudes / [...] / le temps ramassé sur lui-même / le jour jaillissant de chaque parole dite / le long embrasement de la durée conquise » (OC IV 269) ou ailleurs : « tout est là assis dans l'enfance couronnée » (OC IV 164).

Ainsi Tzara semble-t-il parfois apprécier la forme ronde non seulement pour ses vertus de plénitude, mais aussi pour ses capacités de « retour » (vers l'enfance), autrement dit pour sa « cyclicité », signe de réconciliation du présent avec le passé, et, par là, du triomphe de l'homme sur le Temps mortel.

La plénitude du cercle semble donc attirer Tzara d'abord par sa capacité à vaincre le Temps, à travers la mémoire de l'enfance habitée par la forme ronde du soleil. Après avoir ainsi apprivoisé le Temps, Tzara s'efforce de composer avec l'Histoire, comme il l'expliquera dans sa conférence sur « Le Surréalisme et l'après-guerre » : « La poésie est plongée dans l'histoire jusqu'au cou<sup>18</sup> ». Nombreux seront les volumes de Tzara qui illustreront le nouvel engagement du poète et l'acceptation du combat « dialectique » pour les valeurs terrestres. Le volume *Terre sur terre* en est un. De l'avis d'Henri Béhar : « Jamais recueil poétique n'aura mani-

---

18. Cité par Henri Béhar, in Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, III, p. 609.

festé aussi clairement le sens du patronyme que Tristan Tzara s'est choisi, de sorte que la signature est, elle aussi, incluse dans le titre<sup>19</sup> ». La formule finale de *Terre sur terre*, « qui n'est ni une prophétie ni une prière : « que la terre advienne sur terre / et se multiplie la graine de son règne » mais bien [...] une acception, une élévation de terre sur terre. Dès lors s'éclaire l'intitulé du recueil, donnant toute sa plénitude au signe sur quoi s'ouvre et se referme ce livre<sup>20</sup> ».

Plus tard, dans *La Face intérieure* (1953), (poèmes écrits entre 1937-1942, pendant la lutte des républicains espagnols, puis dans le Midi quelques jours après la déclaration de guerre, enfin à Souillac, où le poète s'est réfugié durant l'occupation<sup>21</sup>), Tzara écrira ces beaux vers qui opposent « l'absence des choses » à la « présence des hommes » : « je descendais les hauteurs de l'absence des choses / alors tout à coup se fit une trouée de lumière / [...] / un pont me traversa en pleine poitrine / j'ai compris la présence des hommes dans la grandeur terrestre » (OC III 161). Le sentiment de « plénitude » se substitue alors au « vide » et au « labyrinthe », « et le sens brille plus fort que l'éclat de la vie même » (OC IV 159). « Plus que tout autre de ses poèmes, celui-ci est un poème de plénitude ; [...] La clarté et la certitude de totalité si hautement prisées par Tzara [...] sont finalement perçues dans leur simple présence à l'intérieur du monde concret<sup>22</sup> ». Ainsi *La Face intérieure* est le « meilleur et le plus complet compendium de toutes les images de la terre que Tzara préfère, de ses saisons, de ses fruits, des dualités présence absence, douleur espoir, misère grandeur, mot et silence ». Ces deux volumes de Tzara, *Terre sur terre* et *La Face intérieure*, illustrent en effet le chemin parcouru par le poète, à travers de nombreux détours et d'incessants retours, de l'incomplétude de *L'Homme Approximatif*, qui se débat et piétine dans le labyrinthe, sans trouver l'issue, à la plénitude, à la totalité et à l'unité retrouvées dans le passé de « l'enfance couronnée » ou dans le présent enceint d'un avenir commun.

Si Tzara refuse parfois le mouvement circulaire sous sa forme verbale (« rouler », « tourner »), parce qu'il risque de se transformer en rotation tourbillonnaire incontrôlée ou stérile, entraînant l'être dans sa finitude, il lui arrive aussi d'envisager la forme circulaire comme possibilité de retrou-

---

19. Rappelons l'étymologie du pseudonyme de Tzara, soulignée par Henri Béhar : « Tzara » en roumain signifie « pays », et vient du latin « terra » = terre.

20. Henri Béhar, in Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, III, p. 616.

21. Voir Henri Béhar, in Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, IV, p. 609.

22. Mary-Ann Caws, citée par Henri Béhar, in Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, IV, p. 612.

ver le « centre » ou la « plénitude » perdues. Grâce à son esprit de synthèse, Tzara parvient à réconcilier les contraires, plus précisément, à transformer les risques du mouvement centrifuge, source d'entropie, en joie du mouvement centripète, source, au contraire, d'une rêverie « centrale », à travers des symboles comme le « feu », le « sel » et le « cristal ». Cette « concentration » de l'être est à même de combattre ce qui tente de le démolir, en rassemblant, autour d'un noyau « dur », ce qui risque de le disperser, autrement dit, elle permet à l'être de « persévérer dans l'être ».

Toutefois le mouvement centrifuge se trouve, en même temps, à l'origine de multiples dégâts. D'abord, il projette l'être dans une extériorité dangereuse, où celui-ci se retrouve isolé, voire même exclus. Ensuite, l'être risque de se fragmenter en une multiplicité grouillante de « morceaux », de « lambeaux », de « parcelles » et de « loques » disparates, incomplets, approximatifs et provisoires, qui ne parviennent pas à se coaguler en une totalité cohérente.

La réponse de Tzara au sentiment d'incomplétude suscité par les carences de la circularité destructrice se trouve, paradoxalement, dans la même forme circulaire, devenue cette fois image de plénitude, de totalité et d'unité. À travers le symbole du « soleil », ce poète du « feu » tentera, d'une part, de recomposer la rondeur inentamée du Temps de l'enfance, d'autre part, de composer avec l'Histoire, à travers l'unité des contraires, en vue de la création d'un homme complet<sup>23</sup>, dans un monde unitaire (qui, dans la réalité, on sait d'expérience aujourd'hui, allait souvent finir dans un monde totalitaire). Le schème « synthétique<sup>24</sup> » se manifeste ainsi chez Tzara à travers ces tentatives de « relier » les contradictoires, en vue de la création d'un élément nouveau, que l'on espère supérieur aux contraires dont le combat l'a engendré. La « dialectique », teintée souvent d'un certain « messianisme » (autre trait de la structure imaginaire « synthétique »), reste un des traits fondamentaux de la production de ce poète.

UNIVERSITÉ DE L'OUEST  
TIMISOARA (ROUMANIE)

---

23. Voir Micheline Tison-Braun, *op.cit.*

24. Voir, pour l'importance des « schèmes » verbaux, Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1999.

# LES IMAGES INVISIBLES DU SURREALISME<sup>1</sup>

Timo KAITARO

Au cours de discussions autour des images surréalistes, on a souvent posé la question du rôle respectif de l'auditif et du visuel dans le surréalisme. Par exemple, Jean-Luc Steinmetz observe que « la prédominance de l'image dans le surréalisme a conduit presque tous les surréalistes à un affinement particulier de leur sensibilité visuelle au détriment de la perception auditive<sup>2</sup> ». Dans son analyse des rapports du visuel et de l'auditif dans le surréalisme, Marie-Claire Dumas, quant à elle, distingue le support verbal des phrases de demi-sommeil et leur « faculté de faire image ». Mais au lieu de mettre l'accent sur les images, les analyses de Dumas soulignent plutôt le rôle du support verbal et auditif des phrases de réveil et les autres produits de l'automatisme surréaliste<sup>3</sup>.

Il n'y a aucun doute que Breton a cru, aveuglement comme il le dit, à la victoire de l'auditif sur le visuel. Il souligne que les images visuelles ne viennent qu'après l'inspiration essentiellement verbale ou verbo-auditive<sup>4</sup>. Or, si l'automatisme verbo-auditif donne naissance aux images visuelles, celles-ci peuvent être considérées, soit comme les sous-produits, soit comme le but de l'automatisme verbal. Dans le dernier cas, selon l'observation pertinente de Steinmetz, « la perception acoustique, la frappe singulière des phonèmes » ne seraient considérées que comme moyens. Cependant, il faut aussi considérer la possibilité que le but réel ne serait pas une image visuelle mais une image poétique, un phénomène linguistique, et les images visuelles, des sous-produits, des dérivés secondaires.

En fait, le mot « image » est ambigu. D'une part, il existe des images poétiques auxquelles Breton fait référence dans le *Manifeste du surréalisme*,

---

1. Cet article s'inscrit dans le projet « L'intentionnalité et la représentation dans le surréalisme » financé par l'Académie de Finlande (projet 49 182).

2. Jean-Luc Steinmetz, « Le surréalisme interdit », *Revue des sciences humaines*, n° 184, octobre-décembre 1981, pp. 33-58.

3. Marie-Claire Dumas, « Le chant de l'image », *Les Cahiers de l'Herne : André Breton*, Éditions de l'Herne, 1998, pp. 229-248.

4. André Breton, *Œuvres complètes I-III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1992, 1999, tome II, pp. 389-390 (désignées par OC suivi du tome en chiffres romains).

et qui sont le résultat d'une opération linguistique. Et, d'autre part, des images visuelles auxquelles ces images poétiques peuvent donner naissance. Les premières ne sont ni visuelles ni auditives, elles sont plutôt linguistiques ou conceptuelles. Il est même souvent impossible de traduire une image poétique en image visuelle. Les images poétiques sont fréquemment inconcevables, en particulier dans le sens où Breton utilise le mot quand il dit que « le jésuite dans la tempête blonde » est inimaginable. Breton dit qu'il peut pourtant le *voir*<sup>5</sup>. On peut à la limite imaginer un jésuite dans la tempête blonde mais « les catastrophes verticales » ou « la fureur blanche » sont non seulement difficilement envisageables mais tout à fait impossibles à traduire en images visuelles<sup>6</sup>.

## L'ASSEMBLAGE DES MOTS

Bien que le premier manifeste ne distingue pas très clairement les images poétiques, résultats d'un processus métaphorique, des images en tant que représentations sensibles, il est assez clair que les images surréalistes dont le poète parle ne sont pas des images visuelles — ce qui a parfois échappé aux commentateurs du texte<sup>7</sup>. Le *Manifeste du surréalisme* attribue aux images fortes des propriétés qu'on peut accorder aux entités linguistiques ou conceptuelles, surtout aux métaphores, mais non aux représentations sensibles en soi : par exemple la propriété de receler une contradiction apparente, de dérober un de ses termes ou de prêter à l'abstrait le masque du concret<sup>8</sup>.

Les autres textes de Breton font clairement voir que, quand il parle des images en tant que rapprochement de deux éléments lointains, il ne s'agit pas tellement d'une simple juxtaposition de deux éléments dans l'espace

---

5. Breton, *OC I*, p. 1128.

6. Le premier exemple est des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault et le second du poème « Anniversaire » de Char.

7. Par exemple, Rosalind Krauss écrit : « Indeed, Breton often presents surrealism-as-a-whole as defined by visuality. In the *First Manifesto* he locates the very invention of psychic automatism within the experience of hypnotic images – that is, half-waking, half-dreaming, visual experience » (Rosalind E. Krauss, *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge (MA) / London, The MIT Press, 1985, p. 94). Krauss a oublié que les images hypnagogiques visuelles dont Breton parle dans le manifeste ne sont que des accompagnements d'un automatisme verbal (*OC I*, 325). Voir aussi l'article de Nicolas Castin qui décrit comment Breton « multiplie les références au monde visuel » dans le *Manifeste du surréalisme* et « installe l'œil roi au centre de sa quête » etc. (Nicolas Castin, « Le surréalisme et la musique, un assourdissant malentendu », in *La Révolution surréaliste*, sous la direction de Werner Spies, Centre Pompidou, 2002, pp. 387-393).

8. Breton, *OC I*, pp. 338-339.

des représentations sensibles mais d'un processus métaphorique qui a lieu dans un espace combinatoire soumis aux règles linguistiques. Dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), il indique la nécessité de porter la critique sur « les lois qui président à l'assemblage des mots » et de « brouiller l'ordre des mots<sup>9</sup> ». Dans « Du surréalisme en ses œuvres vives » (1935), il écrit que le surréalisme a pris naissance dans une « opération de grande envergure portant sur le langage<sup>10</sup> ». Et « Signe ascendant » (1947), en soulignant que l'image n'est pas réversible, lève toute équivoque quant à la nature de l'image surréaliste : elle ne juxtapose pas deux éléments mais les ordonne selon une hiérarchie<sup>11</sup>.

Bien que, selon le poncif, une certaine peinture surréaliste puisse faire croire que le surréalisme pictural consiste dans la juxtaposition d'éléments hétérogènes dans l'espace pictural, ce que nous avons constaté concernant les images poétiques vaut également pour le surréalisme pictural : il ne s'agit pas simplement de la juxtaposition, dans l'espace pictural, de réalités éloignées mais aussi de métaphores, d'allusions, ou même de jeux de mots. Par exemple, quand Max Ernst remplace dans ses collages les têtes d'homme par celles d'animaux, il ne produit pas tellement de configurations visuelles nouvelles à partir de ses matériaux, mais des métonymies, des métaphores et autres figures rhétoriques.

Tout en insistant sur la distinction entre l'image poétique et l'image visuelle, je crois que l'on peut légitimement les rapprocher : les images visuelles peuvent également être poétiques. Ainsi, Annie Le Brun a raison d'insister sur leur proximité en disant que l'image visuelle qui arrête le regard (comme l'image poétique émerveille l'esprit) introduit, dans ce qu'elle figure, un surcroît de sens, lui ajoute ce qui n'est pas<sup>12</sup>. Et cela revient à dire qu'elles sont métaphoriques.

## L'IMAGE POÉTIQUE ET LA SYNTAXE

Mais s'il s'agit de critiquer les lois qui président à l'assemblage des mots et de brouiller l'ordre des mots pour produire des images surréalistes : ce n'est pas la grammaire ou la syntaxe qui est visée, mais les autres règles linguistiques ou extra-linguistiques. Breton déclare qu'il observe la syntaxe « naturellement<sup>13</sup> ». Et, tant que le but de la poésie surréaliste sera

---

9. Breton, *OC II*, p. 276.

10. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Société des Nouvelles Éditions Pauvert, 1985, p. 311.

11. Breton, *OC III*, pp. 766-769.

12. Annie Le Brun, *Appel d'air*, Plon, 1988, pp. 32 et 36-37.

13. Breton, *OC II*, p. 276. Voir aussi *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 312.

de produire des images, il aura de bonnes raisons de l'observer. On peut juxtaposer des mots comme « le parc », « l'heure », « étendre », « les mains », « blonde », « la fontaine », « la magie » sans produire aucune métaphore ou image poétique. Mais si l'on y ajoute des structures syntactiques, on est immédiatement dans l'univers surréaliste : « Le parc, à cette heure, étendait ses mains blondes au-dessus de la fontaine magique<sup>14</sup> ». Il n'y a aucune anomalie syntactique dans cette phrase mais elle comporte bien des écarts d'un autre genre : par exemple, contre toute attente, un parc, un objet inanimé et sans membres, se voit soudain dans le rôle d'étendre ses mains. De même, le vers de Breton « Leurs seins dans lesquels pleure à jamais l'invisible lait bleu » (du poème « Un homme et une femme absolument blancs ») contient plusieurs images poétiques, mais c'est seulement parce que les mots ont été pris dans une structure syntactique qui les soumet à une structure hiérarchique et réglée.

Ce dernier exemple contient des écarts d'ordre logique (contradiction entre « invisible » et « bleu »), d'ordre sémantique (« lait bleu ») et des transgressions des règles de sélection (*selectional rules* de Chomsky) qui limitent le choix des mots dans un certain contexte (l'utilisation du verbe « chanter » avec un sujet inanimé). Aucun de ces écarts ne serait possible hors structure syntactique. Si l'image surréaliste est bien une transgression des règles logiques ou linguistiques qui limitent la sélection des mots dans une phrase, cette transgression n'est possible que dans une expression soumise aux règles constituant l'unité linguistique qu'est la phrase. La simple juxtaposition de mots ne suffit pas à constituer la moindre image poétique.

Dans ces citations extraites des œuvres poétiques de Breton, nous avons noté des transformations de l'usage régulier du langage. On trouve des exemples similaires chez d'autres poètes surréalistes. Les décalages les plus communs paraissent être les qualificatifs impertinents. Le nom est souvent qualifié par un adjectif inattendu, comme « l'inceste agile » (Éluard, « Max Ernst »), « paysage carnassier » (Char, « Les observateurs et les rêveurs ») ou « clous mimétiques » (Char, « Crésus »). Dans ces exemples, la qualité nommée par l'adjectif est incompatible avec la catégorie dont fait partie l'objet qualifié. Les exemples des constructions surréalistes utilisant la structure « x de y » sont également abondants : par exemple, on trouve des « extrémités du radium », ou des « archipels de l'estomac » chez Char (« Crésus » et « L'éclaircie »). Et, comme dans la poésie de Breton, on trouve qu'il y a souvent une incompatibilité entre le

---

14. Breton, *OCI*, p. 349.

sujet et le verbe : « La poudre s'ennuyait » (Péret, « Dormir dormir dans les pierres »). Mais ces stratégies n'épuisent pas les écarts opérés au niveau de la phrase sans briser le cadre syntactique. On peut faire des transformations comparables dans toutes les parties de phrase où une subordination est envisageable, et où il y a de ce fait une possibilité de décalage ou d'impertinence. Par exemple, les verbes transitifs sont ordinairement suivis de compléments d'objets directs adaptés au sens général de la phrase : on brise des objets concrets et on chante des chansons. Mais dans la poésie surréaliste, on peut « briser la lumière » ou « chanter les minutes » (Éluard, « L'unique »).

Mais, il existe des poèmes et des textes surréalistes où aucun écart n'est décelable dans la construction de la phrase. Leur air de surréalité vient d'ailleurs : la subordination se produit au niveau supérieur, c'est-à-dire au niveau du discours. Par exemple, chez Péret les conditions ou les causes données n'observent pas nos attentes logiques : « Si l'amour naît de la projection d'une groseille dans le bec d'un cygne / j'aime / car le cygne de mon sang a mangé toutes les groseilles du monde » (« Dormir dormir dans les pierres »).

Nos exemples ressemblent bien à la fameuse phrase « *colorless green ideas sleep furiously* » (les idées vertes sans couleur dorment furieusement) de Chomsky, une phrase qui, selon le linguiste, est grammaticalement correcte mais dénuée de sens<sup>15</sup>. Que la poésie soit dénuée de sens n'est pas notre avis, ni celui des surréalistes évidemment, et en fait Chomsky lui-même observe que l'on peut interpréter telles phrases allusivement ou métaphoriquement. De même, dans sa *Structure du langage poétique*, Jean Cohen observe, à propos des écarts du langage poétique, que pour produire une image il faut que l'on puisse réduire l'écart par une interprétation métaphorique<sup>16</sup>. Bien que la première phrase de *Poisson soluble* n'observe pas la règle selon laquelle le prédicat « étendre ses mains » ne peut avoir qu'un être vivant comme sujet, elle n'est pas dépourvue de sens parce qu'on peut en réduire l'écart par l'interprétation métaphorique.

Mais toutes les images poétiques ne sont pas surréalistes. Des images de type « triste larme d'argent du manteau de la Nuit » (Musset, « Pâle étoile du soir ») sont presque des lieux communs : dans cet exemple, l'esprit passe trop facilement à une traduction littérale de la métaphore

---

15. Noam Chomsky, *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge (MA), The M.I.T. Press, 1965, 149, et *Syntactic structures* (1957), Mouton, La Haye/Paris/New York, 1978, p. 15. Notre exemple contient tous les écarts qu'on trouve dans la phrase de Chomsky, sauf l'adverbe impertinent.

16. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, 201 p.

sans que l'image réussisse vraiment à le bouleverser. Comme Breton l'observe dans le premier *Manifeste*, les meilleures images surréalistes sont celles que l'on ne réussit pas immédiatement à traduire dans « le langage pratique<sup>17</sup> ». À propos des métaphores de Saint-Pol-Roux, il explique qu'en écrivant « Lendemain de chenille en tenue de bal » ou « Mamelle de cristal » le poète n'a pas forcément voulu désigner un « papillon » ou « une carafe<sup>18</sup> ». Et Paul Nougé observe également, sous la forme d'un paradoxe, qu'il conviendrait même de prendre les métaphores au pied de la lettre<sup>19</sup>. Afin que l'image poétique soit surréaliste, il faut qu'entre les termes de la métaphore, il existe une tension, qui ne soit ni purement absurde ni tout à fait réductible aux signifiés classiques. Il faut un surplus de sens qui ne soit jamais tout à fait réductible au « dit et redit » et aux objets de la vie courante. Il faut que l'image fasse bouger la réalité donnée de l'« univers commun<sup>20</sup> ».

Le « ciel délivré / Aux épines de l'orage » d'Éluard, (« Max Ernst ») est peut-être moins surréaliste que les autres images précédemment citées, parce qu'on peut facilement imaginer qu'il s'agit d'éclairs. Le « livre des aveugles » (Éluard, « À côté ») n'est surréaliste qu'à condition que le lecteur ne le prenne pas pour une périphrase du « livre en braille ». Les conseils de Breton et Nougé, cités ci-dessus, nous mettent en garde contre l'usage abusif des interprétations qui font disparaître la poésie des images en les réduisant aux objets de l'univers prosaïque.

On peut observer que les différents jeux surréalistes sont en fait des mécanismes efficaces pour la production des écarts dont nous avons donné quelques exemples dans la poésie. Dans le cadavre exquis, il est impossible de faire l'accord paradigmatique entre l'adjectif et le nom, entre le sujet et le verbe ou entre l'objet et le verbe. Dans les dialogues surréalistes, on ne peut pas accorder les questions avec les réponses ou les phrases subordonnées de condition ou de cause avec la phrase principale etc. Dans les cadavres exquis graphiques, une correspondance avec la structure anthropomorphique remplace la structure syntactique en tant que structure ordonnée, permettant ainsi la création d'écarts signifiants.

Les transgressions poétiques ne sont donc possibles que grâce aux contraintes. Premièrement, il faut observer quelques règles afin que l'écart soit possible : hors des structures réglées, il n'existe pas d'écarts. Bien que les images surréalistes soient en décalage par rapport aux règles du lan-

---

17. Breton, *OC I*, p. 338.

18. Breton, *OC II*, pp. 276-277.

19. Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p. 253.

20. Breton, *OC II*, pp. 275-276.

gage ordinaire et prosaïque, leur production exige que l'on respecte les codes de la syntaxe tout en jouant avec les autres règles. Pour surprendre le lecteur et ainsi décevoir ses attentes, il faut d'abord créer des répts en utilisant des structures dont il connaît les règles. Deuxièmement, même la règle qui est enfreinte est nécessaire : il faut la présupposer afin que l'écart soit perçu comme écart. La littérature surréaliste n'a donc jamais proposé de textes complètement dérégés. En fait, c'est exactement cette tension entre l'observation des codes et leur non-observation qui constitue la surréalité des œuvres<sup>21</sup>.

Ainsi les images surréalistes ne peuvent se produire que dans un espace soumis à des règles et si les surréalistes n'ont pas ou ont peu déconstruit la langue, comme l'observe pertinemment Barthes<sup>22</sup>, la raison en est qu'ils ont besoin des structures du langage pour créer la surréalité. Dans le cas du surréalisme littéraire, les règles à partir desquelles on produit des écarts sont souvent linguistiques, mais parfois ce sont nos attentes fondées sur la vraisemblance ou la logique qui sont déçues (je pense aux contes de Péret). Et dans le cas du surréalisme pictural, il s'agit du même phénomène : tout en se soumettant à certaines règles de la représentation picturale, on produit en même temps des écarts par rapport à ce que nous sommes habitués à voir. Sans éveiller et décevoir nos attentes logiques ou rationnelles, les tableaux de Magritte n'auraient jamais pu être surréalistes<sup>23</sup>.

En outre, pour autant que les images soient métaphoriques, il faut des règles qui produisent des structures *hiérarchiques*. L'image surréaliste n'est donc jamais une simple *juxtaposition* de deux réalités, même si quelques formules du premier *Manifeste du surréalisme* semblent le suggérer<sup>24</sup>. Sans structures hiérarchiques, les images ne sauraient avoir de direction éthique comme Breton l'exige dans le *Signe ascendant*. Lacan a donc raison quand il écrit à propos de la doctrine surréaliste de l'image poétique que « [L]'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en pré-

---

21. C'est pour cette raison aussi que les sketches de théâtre de Breton et Soupault observent plus — tout en décevant les attentes ainsi créées — les conventions structurelles du théâtre que le théâtre dada (voir Annabelle Melzer, *Dada and surrealist performance* (1980), Baltimore/London, The Johns Hopkins Press, 1994, pp. 174-184).

22. Roland Barthes, « Les surréalistes ont manqué le corps », *Le Grain de la voix* (1975), Seuil, 1981, pp. 230-232.

23. Voir Dahlia W. Zaidel & Asa Kasher « Hemispheric memory for surrealist versus realistic painting », *Cortex*, 18 (1989), pp. 617-641.

24. Les traducteurs américains du manifeste se sont même laissés séduire par cette impression trompeuse quand ils ont traduit le mot « rapprochement » par « juxtaposition » (Breton, *Manifestoes of surrealism*, traduit en anglais par Richard Seaver et Helen R. Lane, University of Michigan Press / Ann Arbor Paperback, 1973, p. 20).

sence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés<sup>25</sup> » Mais il se trompe en déclarant témoigner ainsi de la fausseté de la doctrine surréaliste. Tant que l'image surréaliste résultera du rapprochement de deux *termes*<sup>26</sup>, ni ces deux termes, ni leur juxtaposition, ne pourront être assimilés à l'image surréaliste, bien que celle-ci puisse en résulter. Il est vrai que dans la « Crise de l'objet », Breton évoque maladroitement le « rapprochement de deux images ». Mais il fait en même temps référence aux *latences* et *mutations de rôle* des objets, montrant de ce fait qu'il s'agit essentiellement d'un processus métaphorique signifiant toujours quelque chose qui n'est pas actualisée<sup>27</sup>. Enfin on peut ajouter que l'expression discutable « le rapprochement de deux images différentes » est de Bachelard, non de Breton<sup>28</sup>.

## LES IMAGES INIMAGINABLES

Quand on parle de l'imagination surréaliste, il ne faut pas oublier qu'il s'agit en premier lieu de « l'alchimie du verbe ». À notre habitude, nous percevons les facultés de l'esprit d'après des métaphores visuelles. Il faudrait tenir compte du fait que l'imagination surréaliste dans son acception première n'a rien à voir (sic !) avec des images (si le mot est pris dans son sens littéral). Le premier *Manifeste du surréalisme* fait éloge de l'imagination avant de parler des images surréalistes et de l'écriture automatique. Il paraît donc évident que Breton considérait ces dernières comme des exemples paradigmatiques du fonctionnement de l'imagination et que par conséquent, il concevait l'imagination comme une faculté linguistique et métaphorique. Or, si l'on considère les conceptions philosophiques traditionnelles de l'imagination, on voit qu'il s'agit presque toujours, soit de la reproduction des images sensorielles, soit de la formation des combinaisons nouvelles de ces images. Les philosophes rationalistes (Descartes, Spinoza) et empiristes (Locke, Condillac) sont d'accord sur un point : ils considèrent l'imagination comme une faculté secondaire, dont la créativité se limite à la formation de combinaisons nouvelles d'éléments donnés par les sens. Il s'agit bien d'une sorte de faculté combinatoire, mais d'une faculté qui combine par simple association dans un espace sensible

---

25. Jacques Lacan, *Écrits I* (1966), Seuil, coll. Points, 1971, pp. 264-265.

26. Breton, *OC*, I, p. 337.

27. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, pp. 130-131.

28. Bachelard avait écrit : « Quand M. Juvet emploie l'expression si suggestive de *champs de forces* créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes... » (Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique* (1943), Presses Universitaires de France, 1949, p. 177).

homogène, où les éléments s'additionnent mécaniquement sans aucune structure hiérarchisée dans laquelle ils puissent se transformer et se métamorphoser mutuellement. Rien de vraiment nouveau n'est créé : seulement des combinaisons nouvelles d'éléments préexistants.

Dans l'imagination métaphorique, il s'agit de tout autre chose. Dans l'image poétique comme « fureur blanche » ou « le parc (...) étendait ses mains blondes », il ne s'agit pas de la juxtaposition associative simple de deux éléments, mais de deux éléments pris dans une structure grammaticale hiérarchique, où au moins l'un ou l'autre des éléments est transformé. La blancheur n'est plus une qualité sensible applicable aux objets visibles : le parc devient un être vivant.

Selon le nom d'un jeu surréaliste, on peut voir métaphoriquement « l'un dans l'autre ». Ce qui est visé par la métaphore n'est jamais donné ou immédiatement présent : dans les expressions précédemment citées, aucun mot ne correspond aux objets visés par la métaphore. De plus, ces objets ne sont pas donnés par nos sensations. D'autre part, ce qui est donné est transformé par la vision métaphorique : la blancheur, le parc. Les rationalistes classiques ont essayé d'échapper à la tyrannie de nos représentations par la raison, mais pour les surréalistes, c'est à l'imagination qu'échoit ce rôle libérateur. Mais, il est évident que dans la mesure où l'on ne considère l'imagination que comme une faculté qui recompose des représentations données sans les transformer, il n'y a aucune raison d'espérer qu'elle nous aidera, comme le souhaitait Breton, à échapper à « la médiocrité de notre univers » ou à « attenter (...) à l'existence toute apparente des choses<sup>29</sup> ». Ce n'est qu'en brouillant l'ordre des mots que l'on réussit à se libérer du « despotisme de l'œil<sup>30</sup> » et de l'« univers commun » constitué par nos habitudes linguistiques — « le dit et le redit » — qui conditionnent nos représentations<sup>31</sup>.

ACADÉMIE DE FINLANDE  
UNIVERSITÉ DE JOENSU

---

29. Breton, *OC II*, p. 276.

30. Breton fait référence au despotisme de l'œil et « son satellite le miroir » dans « Genèse et perspective artistiques du surréalisme » en citant la *Lettre sur les aveugles* de Diderot (*Le Surréalisme et la peinture*, *ed. cit.*, pp. 79-80).

31. Breton, *OC II*, p. 276.



## NOTES POUR UNE HISTOIRE DU SURREALISME EN AMÉRIQUE HISPANIQUE DES ANNÉES 20 AUX ANNÉES 50

Robert PONGE

Prononcez le mot *surréalisme* devant un auditoire : le terme évoque immédiatement les noms d'André Breton, Paul Éluard, Juan Miró, René Magritte, Salvador Dalí, etc. Dites *surréalisme en Amérique Latine* et, sauf de rares exceptions, vous ne suscitez que de la perplexité dans le public. Ce qui est surprenant et paradoxal, car, comme cet article prétend le montrer, dès la seconde moitié des années 20 le surréalisme commence à prendre une dimension internationale et à occuper, dans la vie culturelle du continent américain, une place qui n'a cessé de croître.

\*\*\*

C'est de 1924 que l'on peut dater, non pas la naissance, mais la fondation ou proclamation explicite du surréalisme ; 1924, année où Breton et ses compagnons publient deux manifestes, lancent *La Révolution surréaliste*, ouvrent le Bureau de la rue de Grenelle, s'assument comme collectif nommément surréaliste. Quand et comment le public lettré des Amériques prend-il connaissance de ce mouvement ?

Pour surprenant que cela puisse paraître, les informations sur le surréalisme arrivent en Amérique latine avec une extrême rapidité et les débats ne tardent pas à éclater. Par exemple, en Argentine, c'est en 1925, probablement vers la fin du premier semestre, qu'un groupe d'étudiants de l'université de Buenos Aires commence à discuter les soucis, les fins et les moyens du nouveau mouvement ; l'année suivante, ils fondent un groupe et, en 1928, une revue. Au Brésil, dans le numéro 2 (daté de janvier-mars 1925) de la revue *Estética*, on peut déjà trouver un article dans lequel un jeune poète, Prudente de Moraes Neto (qui, à Rio, partage la direction du périodique avec Sérgio Buarque de Holanda, autre jeune intellectuel), commente les considérations sur le surréalisme formulées peu auparavant par Benjamin Crémieux dans *La Nouvelle Revue française* ; en 1928, est lancé le mouvement de l'Anthropophagie que le manifeste

inaugural (signé par Oswald de Andrade) caractérise comme un descendant, un héritier, un successeur (déjà !) du surréalisme.

Comment expliquer cette extrême rapidité ? Par le fait que les débats et la réflexion sur les voies de l'art avaient, depuis pas mal de temps, grâce aux développements de l'imprimerie, des transports et des voyages, acquis un caractère international, puis intercontinental, et que le flux des informations et le rythme des contacts internationaux avaient connu des accélérations successives à la suite des immenses progrès des moyens de communication au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles.

En ce qui concerne le surréalisme, il faut, outre ces mécanismes généraux, se souvenir que ce mouvement n'est pas né en 1924, mais en 1919, à l'occasion de la découverte par Breton et Soupault des pouvoirs de l'écriture automatique, soit plus de cinq ans auparavant. Certes, pendant les années 1919-1924, le groupe était en quête d'une identité, d'un programme et d'une dénomination précise ; certes, deux années de cette période ont été partagées, vécues en commun avec le dadaïsme ; il n'en reste pas moins que, pendant ces cinq ans et demi d'existence, d'expérimentation, d'évolution, les noms et les recherches de Breton et de ses camarades étaient arrivés à la connaissance de secteurs d'avant-garde du public amateur d'art et de poésie modernes, en France surtout et aussi dans d'autres pays d'Europe, bien sûr, mais également dans les autres continents. Pour le comprendre, il suffit de se souvenir que, par exemple, de 1920 à 1924, trois textes de Breton, cinq d'Aragon et un d'Éluard sont publiés par *La Nouvelle Revue française*, périodique où, pendant la même période, paraissent également, à plusieurs reprises, des commentaires critiques sur les écrits et les activités des dadaïstes et des surréalistes : les abonnés à *La Nouvelle Revue française*, même ceux vivant aux antipodes de Paris, n'ignoraient donc pas l'existence de Breton, Aragon et compagnie (ceci pour ne prendre qu'un seul périodique en exemple).

Ceci dit, essayons de saisir quelle est la chronologie de la diffusion du surréalisme en Amérique hispanique, quels sont les aspects et les moments principaux du processus d'arrivée et d'implantation de ce mouvement dans le sol hispano-américain. Je vais le faire en expliquant quand, en quelles circonstances, par quels agents le surréalisme atteint plusieurs pays du continent, et comment il réussit à s'y enraciner. Nécessairement bref, cet exposé, qui commence dans les années vingt (ne touchant donc pas à la question des antécédents et des précurseurs), ne dépasse pas les années cinquante et, comme son titre l'indique, se limite à une partie de l'Amérique latine : celle où l'on parle espagnol (sans, d'ailleurs, aucune prétention à se vouloir complet : il ne s'agit que d'un survol introductif).

## ANNÉES 20, LES PREMIERS CONTACTS DE L'AMÉRIQUE HISPANIQUE AVEC LE SURREALISME : L'ARGENTINE ET LE PÉROU

Impossible de parler de la trajectoire du surréalisme en Argentine sans commencer par son infatigable animateur : Aldo Pellegrini<sup>1</sup>. Né en 1903, à Rosario, dans la province de Santa Fé, il arrive à Buenos Aires en 1922-1923 pour y suivre ses études de médecine. À l'université, le petit groupe d'amis auquel il appartient se caractérise par son goût littéraire sélect et restreint : les seuls écrivains argentins qu'ils estiment sont Oliverio Girondo et Macedonio Fernández, deux auteurs dont l'œuvre n'est pas dépourvue de non-conformisme, du sens de l'humour et de l'absurde. Pellegrini connaît l'œuvre de Guillaume Apollinaire (à qui il porte un « intérêt spécial<sup>2</sup> ») et celle d'Alfred Jarry (qu'il « admire<sup>3</sup> ») ; il a accès à quelques numéros de la revue *Littérature* (probablement les derniers, ceux de 1923-1924) et c'est, semble-t-il, ainsi qu'il apprend l'existence de Breton et de ses camarades. Pellegrini et ses amis les plus proches appartiennent donc à cette frange du public et de jeunes écrivains qui est à la recherche *du nouveau*, cherchant à le découvrir du côté de la poésie la plus récente et la plus avancée.

Lors du décès d'Anatole France, en octobre 1924, *Crítica*, un quotidien de Buenos Aires, consacre un espace généreux au célèbre écrivain français, offre un compte rendu des cérémonies et des commentaires qui s'ensuivirent et mentionne même le pamphlet *Un Cadavre* en fournissant des détails sur les attaques lancées contre le romancier par les signataires. Pellegrini, qui ne voyait dans le « scepticisme bon marché » de France qu'un pseudo non-conformisme, est agréablement surpris par le document collectif des surréalistes ; il écrit aussitôt aux éditions Gallimard demandant que lui soit envoyé tout ce que les signataires avaient déjà publié. La lecture du numéro inaugural de *La Révolution surréaliste* et du *Manifeste* de Breton déchaîne son enthousiasme : il fait circuler les textes parmi ses amis, en vante les merveilles, tant et si bien qu'en peu de temps

---

1. Sur Aldo Pellegrini et sur le surréalisme en Argentine, consulter la thèse de doctorat bien documentée et précise de Ruben Daniel Méndez Castiglioni (*Aldo Pellegrini, surrealista argentino*, Porto Alegre : PUCRS, 2000) ainsi que la bibliographie à laquelle il renvoie.

2. Aldo Pellegrini, « Carta a Graciela de Sola », in : Graciela de Sola, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967, p. 111.

3. Pellegrini, « Vida, pasión y muerte del surrealismo argentino », interview d'Aldo Pellegrini à Stefan Baciu, in : Stefan Baciu, *Surrealismo latinoamericano : preguntas y respuestas*, Valparaíso (Chili), Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979, p. 17.

« nous formions tous [se remémorera-t-il] une espèce de fraternité surréaliste, qui s'adonnait à des expériences d'écriture automatique<sup>4</sup> ».

En 1926, Pellegrini et ses amis fondent le premier collectif surréaliste de langue espagnole et le premier groupe sur le continent américain. Résultat de deux années d'activités, ils lancent une revue, en novembre 1928, intitulée *Qué* [Quoi?], parce que ce mot constitue l'« interrogation première et majeure, dénudée de tous les oripeaux orthographiques, réduite à sa pure essence verbale ». Ouvert par un éditorial qui revendique une « liberté expansive sans limite » et vante les pouvoirs de l'« introspection » (« espèce de méthode psychanalytique »), le fascicule présente des pièces d'écriture automatique ainsi que des textes qui cherchent à susciter des interrogations chez le lecteur et dénoncent les valeurs courantes, la résignation, le carriérisme littéraire.

Deux ans plus tard, en décembre 1930, sort le second numéro de *Qué*. Publié et entièrement rédigé par la même équipe que le précédent (Aldo Pellegrini et ses amis Elías Piterbarg, Marino Cassano, David Sussmann et Ismael Piterbarg), il développe fondamentalement les mêmes thèmes, offre des textes automatiques et des récits de rêves. Ce numéro n'a pas de suite, car le groupe se défait quelque temps après.

D'après le propre témoignage de Pellegrini, ils étaient « totalement à l'écart des courants littéraires<sup>5</sup> » qui agitaient la scène littéraire argentine, dominée par le groupe de la revue *Martín Fierro* et par la différenciation (puis polarisation) entre les gens de *Florida* et ceux de *Boedo* (dont les deux pôles peuvent être très schématiquement définis comme ceux de la littérature dite gratuite ou esthétisante et de la littérature dite sociale) ; *Qué* parut et disparut donc sans guère se faire remarquer. Tel un cours d'eau qui se fraie son chemin souterrainement, le surréalisme en Argentine n'était encore qu'une activité quasi secrète. Avec la fin du groupe *Qué*, s'achève, en ce pays, le premier temps du surréalisme – celui où le mouvement commence seulement à s'implanter, où ses racines en Amérique hispanique sont encore courtes et fragiles.

Avant de conclure cette partie sur les années 20, il faut faire référence au Pérou, pays qui prend connaissance du surréalisme aussi rapidement que le Brésil et l'Argentine : en 1925, José Carlos Mariátegui (esprit fin, intellectuel marxiste ouvert aux avant-gardes) et César Vallejo (poète) donnent dans les journaux de Lima auxquels ils collaborent, l'un en juin, l'autre en septembre, des nouvelles concernant l'existence de ce mouve-

---

4. Pellegrini, « Carta a Graciela de Sola », *op. cit.*, p. 111.

5. *Ibidem*.

ment. Ensuite, entre 1926 et 1930 (année du décès de Mariátegui), il leur arrive de revenir sur le surréalisme pour en analyser les fins et la place dans la littérature et l'art contemporains, ce qu'ils font à partir de points de vue opposés puisqu'ils divergent totalement dans l'appréciation de ce mouvement (auquel Vallejo est extrêmement hostile dès le premier instant)<sup>6</sup>.

Mais César Moro, qui sera le premier Péruvien à adhérer au surréalisme, n'apprend pas l'existence de ce mouvement par le courrier, par l'intermédiaire des journaux de Lima ou des livres et des revues en provenance d'Europe, mais par le moyen séculaire du voyage. Né en 1903 (comme Pellegrini), à Lima, Moro se découvre tôt un penchant pour les arts et commence à dessiner, à peindre, à écrire. Quand, en 1921, l'aîné de ses frères part étudier à Madrid, il entrevoit la possibilité de s'échapper de Lima ; cependant, son objectif n'est pas l'Espagne, mais Paris (qu'il imagine plein d'attraits et de possibilités). Il y arrive en 1925. C'est seulement en 1928 – après plus de deux ans de vie parisienne – que, par le biais d'une cousine, il entre en contact avec les surréalistes. Séduit d'emblée, il ne tarde pas à adhérer au groupe, participe à ses activités et écrit abondamment (malheureusement, la quasi totalité de son œuvre des années 1929-1931 a été perdue).

## ANNÉES 30 ET 40 : L'ARGENTINE

En Argentine, le groupe *Qué* est dissous en 1930-1931, selon Pellegrini à cause des « intrigues et de la vilénie de certains des membres<sup>7</sup> ». Certes, mais il faudra attendre la fin des années 40 – presque deux décennies – pour voir ressurgir un groupe surréaliste à Buenos Aires. L'explication par *les intrigues* et *la vilénie* suffit-elle ? Ne faut-il pas prendre également en compte la conjoncture culturelle internationale et la conjoncture politique en Argentine ? En ce qui concerne la première, Pierre Rivas la caractérise de la manière suivante :

---

6. À ce propos, voir : Daniel Lefort, « Surrealismo no Peru », in : Robert Ponge (Org.), *Surrealismo e Novo Mundo*, Porto Alegre : Editora da UFRGS, 1999, p. 253. Sur le surréalisme au Pérou, j'ai recouru essentiellement à cet article bien documenté (*op. cit.*, p. 249-265) ainsi qu'à : André Coyné, « Poésie, fil d'Ariane... » et « César Moro », in : César Moro, *Amour à mort et autres poèmes*, choix et présentation par André Coyné, Orphée/La Différence, 1990, p. 7-21 et 119-123 ; J. Alonso, D. Lefort, J. A. Rodríguez Garrido (Orgs.), *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Lima, IFEA/PUC, 1992 ; Daniel Lefort, « Emilio Adolpho Westphalen, surréaliste à l'approche de l'aube », in : *Avatares...*, *op. cit.*, p. 131-145 ; Pierre Rivas, « Le Surréalisme au Pérou », *Mélusine*, n° 3, 1982, p. 109-114.

7. Pellegrini, interview à Stefan Baciú, *op. cit.*, p. 17.

*1930 marque partout, on le sait, le temps du reflux, le retour au sujet, au réalisme, passage de l'avant-garde à la modernité. C'est surtout le temps de l'affrontement entre l'avant-garde et le réalisme : populisme socialiste, néoréalisme, littérature prolétarienne. [...] la spécificité historico-politique [des] pays périphériques va se traduire par une mise entre parenthèses de l'avancée surréaliste. Les dictatures en place [...] et les urgences sociales vont condamner l'artiste à une « mauvaise conscience » ou à une démission<sup>8</sup>.*

À l'appui de la caractérisation de Pierre Rivas, rappelons en passant que, dans les pays les plus divers, la ligne culturelle des partis communistes commence, au début des années trente, sous la bannière de la littérature prolétarienne, passe au réalisme socialiste pour déboucher sur l'exaltation de la littérature nationale et du réalisme – mais en maintenant toujours une ferme opposition à l'art moderne et aux avant-gardes. Quant aux gouvernements dits nationalistes ou populistes (quand ils ne sont pas purement dictatoriaux) d'Amérique, ils encouragent presque tous, sans guère d'exception, un art qui doit vouloir se caractériser comme *national*.

Et la conjoncture politique en Argentine ? Expression d'une réaction extrêmement conservatrice, le coup d'État du général Uriburu inaugure une succession de gouvernements antidémocratiques, dont l'action sur le terrain de la culture ne pouvait être propice à la liberté de l'art et, *a fortiori*, au surréalisme (Aldo Pellegrini est arrêté en 1933 pour des raisons politiques).

En cette époque de franc *retour à l'ordre* politique et culturel, l'espace pour les avant-gardes – et, en l'occurrence, pour le surréalisme – ne pouvait être que limité.

Les recherches menées jusqu'à présent n'ont pas permis de trouver de traces de vie surréaliste collective en Argentine pendant la période qui va du début des années trente jusqu'à la fin de la seconde guerre. On sait que Pellegrini soutient sa thèse de doctorat en médecine, traduit les *Manifestes du surréalisme* (mais ne trouve pas d'éditeur pour les publier – on peut deviner pourquoi) et rédige des poèmes (qu'il publiera plus tard) ; mais est-ce tout ? On l'ignore. On a l'impression que le surréalisme ne se fait remarquer que dans le domaine des arts plastiques : par la production individuelle de Juan Batlle Planas, dont l'expérimentation commence avec les « radiographies paranoïaques », continue avec la série dite des « globes

---

8. Pierre Rivas, « Périphérie et marginalité dans les surréalismes d'expression romane : Portugal, Amérique latine », in : *Surréalisme périphérique*, Actes du colloque « Portugal, Québec, Amérique Latine : un surréalisme périphérique ? », présentés et édités par Luís de Moura Sobral, Montréal, Université de Montréal, 1984, p. 14-15.

rouges », débouche sur la phase « tibétaine<sup>9</sup> ». Il convient néanmoins de signaler que, en 1941, la publication de *Las cosas y el delirio* marque le début public de l'aventure poétique d'Enrique Molina, et qu'en 1943 paraît *Voces* d'Antonio Porchia (que Breton considérera comme « la pensée la plus ductile d'expression espagnole<sup>10</sup> »).

## ANNÉES 30, 40 ET 50 : LE PÉROU

Au Pérou, les années trente sont aussi, sur les plans politique et culturel, celles du retour à l'ordre. Malgré cela, au début de la décennie, Emilio Adolpho Westphalen, qui vient d'avoir vingt ans, réussit à découvrir les *Manifestes du surréalisme* et *Nadja* de Breton, œuvres qui, jointes à l'influence de José María Eguren, contribuent au « climat » (le mot est de Daniel Lefort) dans lequel est rédigé *Insulas extrañas*, son premier recueil poétique.

Quand, au début de 1934, César Moro débarque à Lima, de retour de Paris, le second recueil de Westphalen, *Abolición de la muerte*, est prêt. Moro lui fait quelques suggestions (que Westphalen accepte) et illustre le volume. Commence entre les deux hommes une intime et fructueuse collaboration qui, avec le renfort de Rafo Méndez Dorich, permet le développement d'une authentique activité surréaliste, sur les plans poétique, artistique, polémico-idéologique et politique.

En 1935, ils organisent la première exposition surréaliste internationale d'Amérique latine (le catalogue contient des poèmes des trois écrivains et d'Éluard). En 1936, ils polémiquent contre Vicente Huidobro qu'ils *mettent en bouteille* dans le pamphlet collectif *Huidobro o el obispo embottellado* (Huidobro ou l'évêque embouteillé), et prennent la défense de l'Espagne antifranquiste, assumant un rôle fondamental dans le *Comité de soutien aux défenseurs de la République espagnole*, ce qui leur vaut d'être victimes de répressions policières. Westphalen est arrêté et Moro s'exile au Mexique, ce qui ne les empêche pas d'organiser ensemble la publication de la revue *El Uso de la Palabra*. Dans l'éditorial du premier et unique numéro (Lima, décembre 1939), ils proclament leur confiance en l'avenir et dans le projet surréaliste (« Aux oiseaux noirs de l'obscurantisme [...], nous opposons notre confiance dans le destin de l'homme et dans sa

---

9. Voir Édouard Jaguer, « A pintura surrealista na Argentina », in : R. Ponge (Org), *op. cit.*, p. 269.

10. André Breton, *Entretiens*, (1952), nouvelle édition, revue et corrigée, Gallimard, coll. "Idées", 1973, p. 291.

prochaine libération<sup>11</sup> »). En raison de la séparation physique entre les deux poètes et de la conjoncture politique défavorable au Pérou (un gouvernement *philofasciste*), Westphalen se restreint à une résistance en retrait, marquée par une digne réserve, en marge du militantisme, et par un certain silence (il ne publie rien, bien qu'il continue à écrire de la poésie). Quant à Moro, sautons ici ses dix années mexicaines.

En 1947, le lancement de la revue *Las Moradas*, dirigée par Westphalen, montre que la réserve de celui-ci n'était que relative. En 1948, Moro (qui collaborait à *Las Moradas* depuis le Mexique) rentre à Lima. Les retrouvailles des deux amis durent peu : à la fin de 1949 (après le dix-huitième et dernier numéro de *las Moradas*), c'est le tour de Westphalen de quitter le Pérou (il part pour New York). Quant à Moro, il est vite déçu par son retour à « Lima, l'horrible<sup>12</sup> », où il perd son temps à faire front à la *vie sordide* ; le soleil n'est jamais absent mais, pour le poète, les uniques illuminations proviennent de la poésie, de la peinture et de l'amitié. Il décède au début de 1956. Il nous reste sa poésie : *Le Château de grison, La tortuga ecuestre, Amour à mort...*

## ANNÉES 30 ET 40 : LE MEXIQUE

Le désir de ne pas couper en deux l'exposé sur le Pérou m'a obligé à un petit écart : contourner un temps l'incontournable Mexique, pays que l'on ne peut éluder dans un panorama du surréalisme hispano-américain, car, à partir de la seconde moitié des années trente, l'attention des surréalistes européens se tourne de plus en plus fréquemment et avec une intensité croissante vers cette contrée qui assume ainsi concrètement, dans la géographie surréaliste, la place privilégiée que lui avait réservée, ou plutôt *destinée*, la carte surréaliste de 1929 où Breton et ses camarades avaient remodelé le monde suivant leurs amours et leurs désamours<sup>13</sup>.

Antonin Artaud est le premier à tenter le voyage. Au début de 1936, il quitte Paris pour la capitale mexicaine. Il y fait quelques conférences, y découvre l'œuvre plastique de María Izquierdo et surtout se lance dans l'exploration du monde des Tarahumaras : dans cette « quête presque initiatique » (l'expression est de Jean-Clarence Lambert), il va à la recher-

---

11. Cité par Coyné, « Poésie, fil d'Ariane... », *op. cit.*, p. 14.

12. César Moro, cité par Coyné, *op. cit.*, p. 123.

13. Voir la carte « Le Monde au temps des surréalistes », *Variétés*, n° hors série et hors abonnement intitulé « Le Surréalisme en 1929 », Bruxelles, juin 1929 ; réédition en fac-similé : Bruxelles, Didier Devillez éditeur, 1994 ; cette carte est aussi reproduite dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, organisé, présenté et commenté par José Pierre, t. 1, 1922-1939, Le Terrain vague, 1980, p. 94-95 ; voir les commentaires de José Pierre aux p. 421-422.

che d'un type de culture qui n'existe plus en Europe. Les mois qu'il passe auprès des peuples du peyotl le marquent tellement que, plus de dix ans après, il continuera à être hanté, obsédé par ce qu'il y a vu et vécu<sup>14</sup>.

En mars 1938, César Moro, qui a quitté le Pérou pour échapper aux tracasseries de la police (voir ci-dessus), s'installe au Mexique. En avril, c'est l'arrivée d'André Breton dont le séjour mexicain est marqué de nombreux temps forts : l'hospitalité de Diego Rivera (qu'il considère alors comme un symbole de la lutte du peuple mexicain), l'œuvre de Frida Kahlo (« un ruban autour d'une bombe<sup>15</sup> »), la rencontre et le dialogue avec Léon Trotsky (dont la trajectoire, l'intelligence et l'absence de dogmatisme séduisent le poète), la rédaction par les deux hommes, à quatre mains, de l'historique manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* (« toute licence en art<sup>16</sup> »), sans oublier la découverte du pays même avec « son relief, son climat, sa flore, son esprit [qui] rompent avec toutes les lois auxquelles nous sommes pliés en Europe<sup>17</sup> », en particulier et surtout l'extraordinaire « pouvoir de conciliation de la vie et de la mort<sup>18</sup> » qui caractérise la mentalité mexicaine. On comprend ainsi la place exceptionnelle tenue par le Mexique dans l'imaginaire surréaliste (terre de la *beauté convulsive*) !

En 1939, le surréaliste autrichien Wolfgang Paalen débarque dans la capitale mexicaine où il va s'installer définitivement avec sa femme, la surréaliste française Alice Rahon. L'année suivante, Moro et lui organisent une Exposition internationale du surréalisme, la première à Mexico, qui suscite un mélange de curiosité et d'incompréhension, voire même de mépris.

En fonction de la défaite de l'Espagne républicaine devant Franco, puis de l'occupation de presque toute l'Europe occidentale par les troupes du Troisième Reich, le Mexique devient, avec les USA, l'un des principaux pays d'exil de ceux qui fuient le franquisme et l'hitlérisme. Plusieurs surréalistes (Benjamin Péret, les peintres espagnols Esteban Francés et

---

14. Voir : José Pierre, « L'Amérique indienne et le surréalisme », *Nouveau Monde, autres mondes : surréalisme et Amériques*, textes réunis par Daniel Lefort, Pierre Rivas et Jacqueline Chénieux-Gendron, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1995, p. 259-260. Le reste du très intéressant et original essai de José Pierre mérite aussi d'être lu.

15. A. Breton, « Frida Kahlo », (1938), *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition, revue et corrigée, Gallimard, 1965, p. 144.

16. A. Breton, L. Trotsky, « Pour un art révolutionnaire indépendant », (1938), in : Breton, *La Clé des champs*, Pauvert, 1985, p. 39.

17. A. Breton, « Mexique, préface », *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1233.

18. A. Breton, « Souvenir du Mexique », *La Clé des champs*, Pauvert, 1985, p. 31.

Remedios Varo, les peintres britanniques Leonora Carrington, Gordon Onslow-Ford, sa femme Jacqueline Johnson) viennent s’y réfugier.

Mexico abrite ainsi un important rassemblement de surréalistes (qui, soit dit en passant, est composé de deux cercles distincts, mais pas nécessairement antagoniques : très schématiquement, l’un autour de Paalen et de sa revue *Dyn*, l’autre autour de Péret), rassemblement dont le noyau central est certes formé d’exilés, mais qui ne se réduit pas à ceux-ci et qui ne doit pas être caractérisé comme européen, essentiellement pour deux raisons. D’abord parce que la majorité des expatriés s’installe au Mexique de façon durable, voire définitive : s’étant intégrés dans la société mexicaine, ils choisissent d’y rester à la fin de la guerre et sont peu à peu reconnus et assimilés par le public et la critique ; d’autre part parce que ceux qui rentrent au pays natal après le conflit mondial s’étaient souvent impliqués dans la vie culturelle du pays, en écrivant sur le Mexique et/ou dans des revues mexicaines, et que, même après leur départ, ils maintiennent leurs liens avec ce pays, continuent à écrire sur ce sujet et/ou à collaborer à des périodiques (c’est le cas de Moro et de Péret) ; enfin parce que des Mexicains (qui connaissaient déjà le surréalisme auparavant, ou non) tissent des liens avec les surréalistes européens, les fréquentent, construisent des affinités, côtoient le surréalisme, entrent dans son orbite : le poète Xavier Villaurrutia, les photographes Manuel Álvarez Bravo et Lola Álvarez Bravo, les artistes plastiques Augustín Lazo, Gunther Gerzso, Rufino Tamayo et le poète Octavio Paz. Sans parler de Carlos Mérida, Kati et José Horna, qui ne sont pas Mexicains, mais se joignent à eux. Et n’oublions pas que Luis Buñuel arrive au Mexique en 1946 (où il acquiert la nationalité mexicaine).

La spécialiste mexicaine Lourdes Andrade pense qu’avec l’arrivée des exilés européens au début des années 40, le surréalisme prend « une consistance de réalité au Mexique<sup>19</sup> ». Il est légitime de considérer que, dès la décennie suivante, ce mouvement a pris place (une place d’ailleurs contestée par beaucoup, le contraire serait surprenant) sur le devant de la scène artistique, culturelle et intellectuelle du Mexique. Ce qu’Octavio Paz a su synthétiser finement et poétiquement dans son émouvant *Poème circulaire (pour la désorientation générale)*<sup>20</sup> :

### OUI

---

19. Lourdes Andrade, « De amores e desamores : relações do México com o surrealismo », trad. do espanhol por Lara Oleques de Almeida, in : R. Ponge (org.), *op. cit.*, p. 240.

20. Octavio Paz, « Poema circulatorio (para la desorientación general) », *La búsqueda del comienzo* (escritos sobre el surrealismo), Madrid, editorial Fundamentos, col. “Espiral-Ensayos”, 1980, p. 108.

*le surréalisme  
passa, passe, passera  
par le Mexique  
miroir magnétique  
suis-le sans le suivre  
il est flamme et aime et appelle<sup>21</sup>*

## **ANNÉES 30, 40 ET 50 : LE CHILI**

Retournons aux années trente pour entrer en contact avec le surréalisme né au Chili. Ceci implique de parcourir deux voies différentes : connaître le fascinant groupe surréaliste chilien ; suivre les traces en Europe et aux USA du peintre Roberto Matta Echaurren. Commençons par celui-ci.

Né en 1912, Matta s'installe à Paris en 1934, à l'âge de 22 ans, pour travailler comme architecte. En 1938, par l'entremise de Salvador Dalí, il rencontre Breton ; sa fascination immédiate pour le surréalisme engendre le surgissement dans son œuvre de fantastiques *inscapes* (des paysages internes qu'il dénomme aussi « invasions de soi-même » ou « morphologies psychologiques »). À la déclaration de la guerre mondiale, il part s'installer à New York, où il connaît plusieurs jeunes peintres nord-américains, comme Pollock, Baziot, Rothko, de Kooning, Motherwell et Arshile Gorky, sur qui ses travaux, caractérisés par l'ivresse de l'automatisme absolu, exercent une influence considérable (qui est encore minimisée par beaucoup de critiques et d'historiens de l'art).

À la fin de la guerre, quand il retourne en Europe, il est déjà considéré comme l'un des plus grands peintres du surréalisme. Des échos des événements de la vie et du monde (tant des années de la deuxième guerre que des décennies suivantes, par exemple la guerre du Vietnam ou le bain de sang promu par Pinochet au Chili, à partir de 1973) apparaissent alors plus explicitement dans son œuvre ; ce sont des travaux douloureux, densément construits, où il introduit des représentations de la figure humaine, des formes hybrides, d'innombrables métaphores qui,

---

21. En espagnol, il y a dans le dernier vers (« *es llama y ama y llama* ») des jeux de sons et de mots intraduisibles, non-transposables en français. Le jeu de sons joue sur la répétition du son *ama* (*llama/ama*) et sur celle du son *ya* ou de variantes proches (*llama/yama/yllama*) ; quand au jeu de mots, il découle du fait qu'en espagnol *ama* peut être verbe (et signifier *aime*) ou substantif (et signifier *nourrice*), et que le dernier *llama*, celui qui termine le vers, peut également être verbe (et signifier *appelle*) ou substantif (et signifier *flamme*), ce qui permet au moins quatre possibilités de traduction en français. La solution qui figure ci-dessus a été tirée au sort parmi les quatre (NdT).

évidemment, impliquent une diminution de son automatisme ; il s'agit de la recherche d'une nouvelle morphologie renvoyant à ce qu'il appelle *l'homme scandale*.

Passons maintenant au parcours du groupe surréaliste chilien. En 1932, dans un Chili où la poésie moderne compte déjà de belles conquêtes et n'ignore pas le surréalisme, trois adolescents – Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa et Teófilo Cid – découvrent qu'ils nourrissent une passion commune pour la poésie : les trois amis commencent à discuter la formation d'un mouvement « dont l'objectif [est] l'émancipation totale de l'être humain » (E. Gómez-Correa). Leurs efforts se concrétisent en 1938, année de la fondation du groupe Mandragore et du lancement de la publication homonyme (sept numéros jusqu'en 1943), « organe du mouvement surréaliste chilien », auquel adhèrent aussi le poète, peintre et photographe Jorge Cáceres, le théoricien Enrique Rosenblatt et le poète vénézuélien Juan Sánchez Peláez, entre autres. Pendant son processus de formation, Mandragore manifeste de manière claire et courageuse son adhésion à la cause de la République espagnole, ainsi que la profonde répulsion qu'il éprouve à l'égard du fascisme et du stalinisme (c'était, il convient de le rappeler, l'époque des Procès de Moscou).

Le groupe organise une exposition surréaliste à Santiago (1941) et crée la revue *Leitmotiv* (deux numéros, 1942 et 1943 ; directeur : Braulio Arenas) dans laquelle est publié *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* qu'André Breton venait de publier aux USA en juillet 1942. En 1944, Arenas se rend à Buenos Aires dans le but de proposer aux surréalistes argentins la création d'une revue commune, mais rentre au Chili sans aucun résultat concret. Avec la fin de la guerre, le groupe peut développer des contacts internationaux avec l'Europe et organiser une remarquable Exposition internationale du surréalisme (1948). L'année suivante, la mort interrompt la trajectoire prometteuse du jeune Jorge Cáceres (26 ans). En 1950, Arenas lance la revue *Gradiva* (un seul numéro). En 1957, à Santiago, Gómez-Correa publie *A.G.C. de la Mandrágora*, belle anthologie de l'œuvre des trois fondateurs du groupe.

Ne se limitant pas à agiter le Chili, Mandragore essaime dans deux pays de l'Amérique latine : la République dominicaine et le Venezuela. Profitons-en pour nous pencher sur quelques pays de langue espagnole qui bordent la mer des Caraïbes.

## ANNÉES 30, 40, 50 : LE VENEZUELA, CUBA, LA RÉPUBLIQUE DOMINICAINE ET AUTRES

C'est d'abord dans la partie orientale de l'île d'Hispaniola, en République dominicaine, que Mandragore commence à semer le bon grain surréaliste, à partir de la collaboration d'Eugenio Fernández Granell (poète et peintre, républicain espagnol exilé dans ce pays où, en 1941, il rencontre André Breton, lors du premier passage de celui-ci à Saint Domingue) et d'Alberto Baeza Flores (poète chilien qui a connu le groupe Mandragore, en particulier Jorge Cáceres). En 1943, de leur effort commun naît la revue *La Poesía Sorprendida*, qui constitue un regroupement important de poètes et d'artistes dominicains : Manuel Llanes, Rafael Américo Enríquez, Aída Cartagena Portalatín, Franklin Mieses Burgos, Antonio Fernández Spencer, Manuel Valerio, Freddy Gatón Arce, H. Ramírez Pereira, J. M. Glass Mejía. À l'occasion de son second passage dans l'île, au début de 1946, Breton déclare que « en Amérique hispanique, il n'existe pas de revue de qualité aussi noble<sup>22</sup> ».

Mais, en 1948, le périodique cesse d'exister, victime des persécutions de la dictature du général Trujillo ; Eugenio Granell, lui, a déjà quitté Saint Domingue. Obligé de fuir en 1946, il a trouvé refuge au Guatemala, où, en 1948, il organise une Exposition internationale du surréalisme. De nouvelles persécutions politiques le poussent à s'exiler dans l'île de Porto Rico où, dans les années cinquante, il publie un texte puissant et poétique sur les Antilles (*Isla cofre mítico*) et peint des toiles où s'exprime sa découverte des Amériques.

C'est en 1951 que la semence de Mandragore commence à plonger des racines dans le sol vénézuélien, quand Juan Sánchez Peláez rentre dans son pays natal où il va développer une œuvre poétique extrêmement intéressante (Octavio Paz le tenait pour un « poète vigoureux, original<sup>23</sup> ») et impulser la formation de regroupements surréalistes et de revues : *Sardio*, *Tabla Redonda*, *Sol cuello Cortado*, *El Techo de la Ballena*.

Retournons encore une fois un peu en arrière dans le temps pour arriver à Cuba, où, en 1902, naît Wifredo Lam, le fils d'un immigrant chinois et d'une cubaine noire. Après avoir étudié l'art à La Havane, à l'âge de 21 ans, il part pour le Vieux Monde, s'installe en Espagne, y étudie, y travaille. Pendant la Guerre civile, il combat du côté républicain, ce qui oc-

---

22. Cité par Eugenio F. Granell, « A aventura surrealista nas Antilhas », trad. do espanhol por Lara Oleques de Almeida, in : R. Ponge (Org.), *op. cit.*, p. 210.

23. O. Paz, « Sobre el surrealismo hispanoamericano : el fin de las habladorías », *Plural*, n° 35, México D.F., ago. 1974.

casionne son départ pour Paris, en 1937. Il s'y lie d'amitié avec Picasso, lequel s'enthousiasme pour son œuvre. C'est d'ailleurs par l'entremise de celui-ci que Lam rencontre Breton, avec qui le contact s'intensifie à partir de 1940. L'occupation nazie d'une moitié de la France et l'existence du régime de Vichy sur l'autre moitié le pousse à rentrer à Cuba (sur le même bateau que Breton qui part s'exiler aux USA). Une escale en Martinique lui permet de connaître Aimé Césaire, une autre à Saint Domingue de faire la connaissance d'Eugenio Granell.

De l'époque cubaine datent quelques-uns de ses travaux les plus connus, parmi lesquels *La Jungle* (1942-1943), qui provoque un scandale quand il est exposé pour la première fois à New York. Lam domine alors un univers lyrique très particulier où il réussit à conjuguer, mélanger et métamorphoser de multiples influences (surtout des Antilles, de l'Océanie et de l'Afrique), univers auquel il incorpore l'imaginaire mythologique des rituels vaudous, ce qui donne à ses toiles un caractère énigmatique, quelquefois dramatique, diabolique et violent. Mais il faut convenir que, chez Lam, ce que « l'homme de raison conçoit comme tributaire des ténèbres et de l'horreur se révèle cependant comme la source fondamentale de la beauté et de l'équilibre vital », car il ne s'agit pas, pour lui, de divulguer le vaudou ; ce que Lam célèbre, en vérité, « c'est le ça, c'est l'inconscient, ce sont les possibilités de 'monture', les immenses possibilités magiques et lyriques de l'être humain [...] »<sup>24</sup>.

## ANNÉES 50 : L'ARGENTINE

La fin de la seconde guerre paraît favoriser un regain de la vie collective du surréalisme en Argentine. Elle recommence timidement avec le lancement de la revue *Ciclo* (deux numéros, 1948 et 1949), résultat d'un front composé de surréalistes et d'artistes plastiques concrétistes. Disons qu'il s'agit d'un nouveau départ, d'une reprise des activités qui prépare le terrain pour les pas suivants.

C'est d'abord la sortie de la revue *A partir de cero* (1952-1954 : trois numéros). Dirigée par le poète Enrique Molina, avec l'appui initial d'Aldo Pellegrini, Carlos Latorre, Julio Llinás, et ensuite d'Antonio Porchia, Francisco Madariaga et quelques autres, elle est très originale, tant en termes de format, d'illustrations et de pagination que de contenu (bien polémique).

---

24. José Pierre, *Le Surréalisme : dictionnaire*, Hazan, 1973, p. 100 ; et *André Breton et la peinture*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1987, p. 305.

Octobre 1953 voit la publication d'une autre revue, *Letra y Línea* (1953-1954 : quatre numéros), dirigée par Aldo Pellegrini, avec l'appui de plusieurs camarades parmi lesquels Molina et Llinás. Pourquoi cette parution qui semble faire doublet ? Tout indique qu'il s'agit de diversifier les véhicules d'intervention : cette dernière joue le rôle d'espace ouvert à un dialogue plus ample, alors que la tâche de polémiquer revient à *A partir de cero* chargée d'être le fer de lance du combat idéologico-esthétique et de la défense des valeurs cardinales du surréalisme.

À la fin des années cinquante, surgit *Boa* (1958-1960 : trois numéros), dirigée par Julio Llinás, liée au mouvement *Phases* (qui réunit des surréalistes et des non-surréalistes). Visuellement bien élaborée, cette revue consacre un grand espace aux arts plastiques (son numéro 2 est d'ailleurs le catalogue de l'exposition *Phases* tenue à Buenos Aires en 1958) : c'est dans les années cinquante que commencent à se faire connaître les noms d'une génération de jeunes peintres surréalistes argentins : Roberto Aizenberg, Victor Chab, Noé Nojehowiz, Juan Andralis, entre autres<sup>25</sup>.

On ne peut clore ce coup d'œil sur le surréalisme argentin de l'immédiat après-deuxième-guerre sans signaler que, en 1946, Enrique Molina publie son second volume de poèmes, *Pasiones terrestres*, et que, en 1949, sort *El muro secreto*, le premier recueil poétique d'Aldo Pellegrini ; en 1951, c'est le tour de *Costumbres errantes o La redondez de la tierra*, de Molina, suivi, en 1952, par *La valija de fuego*, de Pellegrini, en 1957, par *Construcción de la destrucción*, du même auteur, et, en 1961, par *Amantes antípodas*, de Molina.

## EN GUISE DE BILAN

Parvenus au terme de ce survol à travers le temps et la géographie du surréalisme hispano-américain, quels enseignements peut-on en extraire ?

Avec *Qué* (Buenos Aires), *Estética* (Rio), et avec le secteur (modérément ?) pro-surréaliste de l'Anthropophagie (São Paulo), on peut constater, dès la seconde moitié des années 20, une germination précoce du surréalisme en Amérique latine sous la forme de groupes et/ou de revues surréalistes ou réceptives à ce mouvement. Précoces et, justement, fragiles, susceptibles aux vents froids du retour à l'ordre, ces premiers bourgeois ne se développent pas, dépérissent et disparaissent. Pour limitées et embryonnaires qu'elles soient, ces expériences sont toutefois loin d'être inutiles : elles laissent des traces, des leçons, servent à la formation de

---

25. À ce sujet, consulter Jaguer, art. cit.

ceux qui, n'ayant pas capitulé, reprendront le flambeau à l'étape suivante ; *a posteriori*, nous percevons qu'elles préfiguraient les fructifications que le surréalisme a connu à intervalles réguliers en sol latino-américain à partir de 1933-1934 : au Pérou, ensuite au Chili, au Mexique, à Cuba, de nouveau en Argentine, etc.

Essayons d'ébaucher un bilan. Pour l'élaborer, il m'a paru impossible d'ignorer l'analyse fournie en 1974 par un excellent connaisseur de la culture et des arts de l'Amérique latine : Octavio Paz. Elle est certes brève et forcément incomplète, certains de ses détails sont discutables et ont été effectivement discutés, mais elle est intelligente et très utile. Je la suis donc de très près et commence en observant un de ses conseils : ne pas oublier que l'activité surréaliste est collective et individuelle.

En ce qui concerne les activités collectives, j'ai mentionné l'existence de regroupements ou noyaux et de plusieurs revues : relativement à celles-ci, chacune a joué un rôle important dans l'organisation, l'expansion et la diffusion du surréalisme dans le pays même où elle était publiée, mais elles ont toutes servi aussi au développement des échanges entre les surréalistes du continent. Quant aux groupes, s'il est possible de n'en mettre qu'un en relief, que ce soit le groupe Mandragore que Paz considère comme « mémorable » parce qu'il eut l'immense mérite d'être « exemplaire » en termes d'activité et de posture :

*[...] dans un monde dominé par l'ascension du nazisme et du fascisme et dans un continent où les poètes et les intellectuels avaient été anesthésiés et corrompus par le stalinisme et le réalisme socialiste, l'action du groupe chilien a été un exemple d'intégrité, de lucidité et de courage*<sup>26</sup>.

Que dire des individualités ? Dans la poésie, avant tout autre chose, place au pionnier du surréalisme latino-américain, Aldo Pellegrini, que Paz a défini en trois mots : « intelligence, sensibilité, ferveur ». Quels autres noms citer ? En Argentine, Enrique Molina, dont la poésie, selon Paz, « comme un couteau, ne décrit pas, pénètre la réalité » (sans parler d'une longue liste de poètes que Paz tient pour « notables » : Carlos Latorre, Julio Llinás, Antonio Porchia, Francisco Madariaga) ; au Pérou, César Moro et Emilio Adolpho Westphalen (« deux personnalités extraordinaires » selon Paz) ; et au Chili, Enrique Gómez-Correa, un des poètes les plus authentiques et enthousiastes des Amériques, figure exceptionnelle qui, jusqu'à son dernier souffle, a fait corps avec les idéaux du groupe Mandragore. Enfin, n'oublions pas le nom, indiscutable,

---

26. O. Paz, art. cit.

d'Octavio Paz lui-même, célèbre comme poète et essayiste, mais dont l'appartenance au surréalisme est peu connue.

Et dans les arts plastiques ? Pour commencer, César Moro qui a brillé non seulement dans la poésie, mais aussi dans le collage et dans la peinture ; Eugenio Granell, Espagnol cosmopolite, qui a vécu, vu les Amériques et le monde sous *le signe ascendant de la création mentale* ; et, nés en Europe ou en Amérique, cette merveilleuse pléiade d'artistes plastiques qui, pour Paz, « font partie de l'histoire et de la mythologie du Mexique<sup>27</sup> » : Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahon, Tamayo, Gunther Gerzso et Manuel Álvarez Bravo. Et, finalement, deux des plus illustres Latino-américains : le Chilien Roberto Matta (« le danseur de l'imagination » – Paz<sup>28</sup>) et le Cubain Wifredo Lam (qui n'a jamais perdu « le trésor de la vision primitive » – Breton<sup>29</sup>).

Cette belle énumération témoigne de l'importance et de la richesse du surréalisme aux Amériques. Et pourtant, en ce qui concerne l'ensemble du continent américain, ce témoignage est assez incomplet, pour deux raisons principales.

D'abord, parce que je me suis limité à l'Amérique hispanique. Je n'ai donc pas parlé du surréalisme américain de langue française, alors que plusieurs noms mériteraient d'être cités, par exemple : en Martinique, deux revues (*Légitime Défense*, 1932 et *Tropiques*, 1941-1945) et trois figures remarquables : René Ménil, Suzanne et Aimé Césaire ; en Haïti, le poète Magloire-Saint-Aude et sa singulière capacité à « cristalliser le silence » (Gérard Legrand) ; au Québec, le superbe manifeste *Refus global* et l'œuvre de personnages comme les peintres Paul-Émile Borduas, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle ou les poètes Thérèse Renaud, Claude Gauvreau, Paul-Marie Lapointe, Gilles Hénault et Roland Giguère. Je n'ai également fait aucune référence au Brésil et à Maria Martins (dont la sculpture surabonde du « luxe immédiat de la vie » – Breton<sup>30</sup>). Enfin j'ai passé totalement sous silence les USA qui donnent Man Ray, Arshile Gorky, Enrico Donati, Gérome Kamrowsky au surréalisme et où, ne l'oublions pas, Duchamp, Matta, Ernst et Masson produisent une partie importante de leur œuvre.

---

27. *Id.*, *Ibidem*.

28. O. Paz, « Vestibule », traduit de l'espagnol par Claude Esteban, *Matta*, catalogue de l'exposition du 3 octobre au 16 décembre 1985 au Musée national d'art moderne, Éditions du Centre Pompidou, 1985, p. 19.

29. A. Breton, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », 1941, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 78.

30. *Idem*, « Maria », 1947, *ibid.*, p. 320.

En ce qui concerne l'ensemble des Amériques, cet article est encore incomplet parce que la périodisation choisie (qui s'arrête aux années cinquante) ne me permet pas de parler de tous ceux (plus nombreux que les rares et courageux éclaireurs des années trente et 40) qui adhèrent au surréalisme au cours de cette décennie-là ou après, par exemple et entre autres : au Brésil, Sergio Lima et le groupe de *A Phala* ; au Québec, Jean Benoît et Mimi Parent ; à Saint-Domingue, Ivan Tovar ; au Pérou, Carlos Revilla, Gerardo Chávez, Fernando de Szyszlo ; en Argentine, Roberto Aizenberg, Noé Nojehowiz, Juan Andralis, Victor Chab ; au Mexique, Alberto Gironella, débordant d'humour ; à Cuba, Gina Pellón, Jorge Camacho et le magnifique Augustín Cárdenas.

Le lecteur comprend maintenant pourquoi il est possible d'affirmer que le surréalisme assume une place considérable dans le panorama intellectuel et artistique du continent américain au XX<sup>e</sup> siècle et marque celui-ci d'une empreinte indélébile.

*INSTITUT DES LETTRES*  
*UNIVERSITÉ FÉDÉRALE DU RIO GRANDE DO SUL*  
*PORTO ALEGRE, BRÉSIL*  
(Traduit du portugais par Didier Martin)

## INDEX DES NOMS CITÉS

- ACIN R., 199  
ADAMOV A., 247  
AGEL H., 255, 264  
AIZENBERG R., 329, 332  
AKERMAN CH., 255  
ALBERT-BIROT P., 33, 143  
ALBERTI R., 171, 172, 174  
ALEXANDRIAN S., 71, 285  
ALLAIN M., 57, 58, 148  
ALLENDY Y ET R., 25, 41-43, 49, 51, 53, 268, 269  
ALMEREYDA M., 193, 201  
ALQUIÉ F., 58, 216  
AMÉRICO ENRÍQUEZ R., 327  
ANDRADE L., 316, 324  
ANDRALIS J., 329, 332  
ANGHÉLOPOULOS T., 70  
APOLLINAIRE G., 33, 57, 107, 142, 143, 317  
ARAGON L., 19, 33, 36, 37, 81, 115, 116, 138, 143, 144, 153, 162, 250, 259, 284, 285, 316  
ARCIMBOLDO G., 23  
ARENAS B., 326  
ARNOLDY E., 93, 103  
ARTAUD A.,  
ARTAUD A., 11, 12, 19, 22, 25-32, 41-55, 74, 79, 91, 93, 148, 160, 163, 199, 200, 201, 203, 247, 261, 269, 322  
AUMONT J., 210, 213  
AURENCHÉ M.-B., 278, 290  
AURIOL J.-G., 197, 201  
AUTANT-LARA C., 246  
AVERY T., 197  
AVRIL N., 277  
AYALA A., 171  
BABINSKY P., 280  
BACHELARD G., 154, 196, 223, 295-297, 312  
BAEZA FLORES A., 327  
BARD C., 121  
BARDÈCHE M., 18, 21  
BARNET M.-C., 287  
BARTHES R., 26, 104, 277, 311  
BAUDELAIRE CH., 235, 243, 284  
BAZIN A., 184, 188, 189  
BAZIOTES, 325  
BEAUJOUR M., 9, 202  
BECKETT S., 247, 264  
BÉDOUIN J.-L., 11, 71, 202, 203  
BÉHAR H., 6, 80, 123, 188, 210, 227, 293, 296, 302, 303  
BELAVAL Y., 90  
BELLMER H., 242  
BELLOUR R., 99  
BENAYOUN R., 71, 196, 201, 253  
BENE C., 252  
BENOÎT J., 332  
BERGMAN I., 184, 252  
BERGSON H., 137, 173  
BERTRAND M., 10  
BEUCLER A., 176  
BILLY A., 142  
BLIN R., 247  
BLOT CH., 199  
BOEHM G., 269  
BONDIL-POUPARD N., 26  
BORDUAS P.-E., 331  
BORGES J. L., 180, 252  
BOROSSA J., 282, 285  
BORY J.-L., 82, 84  
BOSCH J., 250  
BOUHOURS JM., 161, 163, 164  
BRANDLMEIER TH., 177, 178  
BRASILLACH R., 18, 21  
BRASSAÏ, 121, 264, 270  
BRASSENS G., 247  
BRAUNER V., 21  
BRAVO M. A., 324, 331  
BREL J., 247  
BRETON A., 10, 15, 18, 19, 22, 28, 30, 32, 58, 66, 71-74, 80, 81, 83, 93, 107,

111, 115, 118, 120-122, 124, 138, 140,  
 141, 143-147, 151, 152, 159-163, 166-  
 168, 191, 193, 195, 204, 205, 217,  
 225-233, 237-243, 250, 253, 257-261,  
 263, 264, 267, 268, 278, 281, 284-290,  
 305-318, 321-328, 331  
 BROOKS L., 70, 71, 74, 110, 120-123,  
 252  
 BRUNUS J., 20, 22-24, 30, 74, 164,  
 198, 200, 201, 203, 247  
 BUARQUE S., 315  
 BUÑUEL L., 11, 28, 29, 51, 71, 72, 74-  
 76, 78, 80, 93, 98, 103, 113, 120, 161-  
 163, 167, 169, 170-183, 188-191, 198-  
 205, 207-209, 211, 213, 216, 225, 226,  
 228, 233, 238, 247, 258, 261, 263,  
 265-270, 324  
 BURROUGHS , 47  
 CABALLERO G., 172, 173, 174  
 CÁCERES J., 326, 327  
 CALIGARI, 21  
 CANON R., 252  
 CARASSOU M., 6, 188, 210, 227  
 CÁRDENAS A., 332  
 CARL R., 57  
 CARNÉ M., 11, 75, 204, 240  
 CARRINGTON L., 277-291, 324, 331  
 CARROLL L., 239, 286  
 CARROUGES M., 19  
 CARTAGENA PORTALATÍN A., 327  
 CARTON P., 80  
 CASTIN N., 306  
 CAULIEZ A. J., 183, 184, 186, 188  
 CAUVIN G., 193  
 CAWS M. A., 281, 295, 296, 303  
 CAZALS P., 115, 116, 193  
 CENDRARS B., 261, 264  
 CÉSAIRE A., 328, 331  
 CHAB V., 329, 332  
 CHAMFORT, 185  
 CHAPEROT G., 194  
 CHAPLIN CH., 34, 37, 39, 73, 86, 88,  
 156, 174-176, 189, 191, 263, 265, 270  
 CHAR R., 308  
 CHARCOT J.-M., 81, 280, 281  
 CHARDÈRE B., 253  
 CHARLOT, 34-40, 45, 143, 150, 156,  
 176, 246, 263  
 CHAVANCE L., 198  
 CHÉNIEUX-GENDRON J., 191, 205,  
 288, 290, 323  
 CHITLOVA V., 252  
 CHOMETTE H., 194  
 CHOMSKY N., 308, 309  
 CID T., 185, 326  
 CIMENT M., 25  
 CIXOUS H., 277, 288, 290  
 CLAIR R., 10, 11, 43, 67, 74, 95, 174,  
 194, 195, 201, 235, 236, 238  
 CLÉMENT CH., 277, 278, 288  
 COCTEAU J., 13, 27, 57, 71, 73, 79-92,  
 239, 264, 267  
 COHEN J., 258, 260, 309  
 COHL É., 196, 197  
 COMPSON B., 155  
 CONDILLAC, 312  
 CONLEY K., 280, 281, 290  
 COOPER G., 239  
 COPPOLA F. F., 222  
 CORDEIRO M., 252  
 CORTAZAR J., 252  
 COSTA P., 255  
 COTTENET-HAGE M., 281  
 COURTET-COHL P., 197  
 CRAFTON D., 196  
 CRÉMIEUX B., 315  
 CREVEL R., 195  
 CUSSO-FERRER M., 165, 166, 168,  
 169  
 D'ARCHE H., 11, 93  
 D'URSEL H., 93-100, 102, 103, 105,  
 107, 109  
 DACHY M., 116  
 DALI S., 11, 12, 26, 29, 71, 73, 75, 93,  
 98, 159-170, 172, 174, 175, 187, 207,  
 208, 213, 258, 261, 263, 265, 266,  
 269, 287, 315, 325, 237,  
 DAMIANOS, 70  
 DAMOUR J.-P., 183, 189, 190  
 DANÉY S., 251  
 DAUGUET A., 204  
 DE BAEQUE A., 75

DE BECKER R., 266  
 DE CHIRICO G., 146  
 DE HAAS P., 94, 95, 97, 98, 105  
 DE KOONING, 325  
 DE MARÉ R., 195, 235  
 DE MORAES NETO P., 315  
 DE OLIVEIRA M., 252  
 DE QUINCEY TH., 241  
 DE SZYSZLO F., 332  
 DE TORRE G., 173  
 DEBORD G., 247  
 DELCOURT L., 144  
 DELEUZE G., 15, 171, 180, 210, 249  
 DELLUC L., 71, 144, 193  
 DELMEULLE F., 101  
 DELON N., 76, 78  
 DELTEIL J., 261, 268  
 DERAÏN A., 138  
 DESCARTES R., 312  
 DESNOS R., 11, 12, 25, 26, 29, 31, 32,  
 49, 57, 58, 102, 103, 107, 111-114,  
 140, 141, 144, 147-157, 197, 198  
 DIDI-HUBERMAN G., 16, 106  
 DIETRICH M., 110, 122, 123  
 DOLET E., 141  
 DOMINGUEZ O., 252  
 DONATI E., 332  
 DOUCET J., 155  
 DOVJENKO, 251  
 DU MAURIER G., 118  
 DUBOIS PH., 93, 103  
 DUCHAMP M., 11, 71, 74, 95, 151,  
 187, 193, 194, 201, 246, 250, 254,  
 259, 261, 269, 332  
 DULAC G., 11, 17, 24, 49, 51, 71, 74,  
 79, 93, 98, 112, 163, 197, 261, 264,  
 268, 269  
 DUMAS M-C., 157, 305  
 DUPLESSIS Y., 215  
 DURRELL L., 259, 263, 270  
 EGUREN J. M., 321  
 EISENSTEIN S., 11, 73, 216, 223, 251,  
 262, 264  
 EISNER L., 18, 21  
 ÉLUARD P., 141, 195, 308-310, 315,  
 316, 321  
 EMBIRIKOS A., 70  
 EPSTEIN J., 13, 100, 205, 206, 207,  
 208, 209, 210, 211, 212, 213  
 ERNST J., 289  
 ERNST M., 71, 73, 157, 164, 187, 243,  
 278, 279-282, 288-290, 307, 308, 310,  
 332  
 EUSTACHE J., 250  
 FABRE G., 21  
 FAHLE O., 212  
 FASSBINDER M., 252  
 FAURE E., 16, 22, 200, 202, 203, 264  
 FEJOS P., 95  
 FELLINI, 236, 240-243, 252  
 FERNÁNDEZ M., 317, 327  
 FERRÉ J., 247  
 FERRER F., 193, 194  
 FERRERI M., 252  
 FEUILLADE L., 11, 57-67, 71, 73, 107,  
 109, 115, 143, 148, 193  
 FINI L., 278, 290  
 FIRK M., 253  
 FLEMING V., 222  
 FONDANE B., 22  
 FORD J., 269, 324  
 FOUCAULT M., 179, 181, 249  
 FRA ANGELICO, 250  
 FRAENKEL M., 271  
 FRAIGNEAU A., 80, 86, 88, 90, 91  
 FRANCASTEL P., 223  
 FRANCÉS E., 324  
 FRANCO F., 76, 78, 161, 323  
 FRANJU G., 246  
 FREUD S., 25, 26, 32, 81, 277, 280-  
 282, 284, 286, 290  
 FREUND K., 69  
 FUENTES C., 252  
 GABORIT J., 183  
 GAILLEMIN J.-L., 160  
 GANCE A., 112, 120, 205, 213  
 GARBO G., 74  
 GARCÍA LORCA F., 172, 174, 189  
 GARCIA MARQUEZ G., 252  
 GARDNER A., 74, 118, 119  
 GASNIER L., 11  
 GATÓN ARCE F., 327

GAUMONT L., 57, 101  
 GAUVREAU C., 331  
 GENET J., 247  
 GERZSO G., 324, 331  
 GHALA N., 111  
 GHALI N., 95, 111  
 GIACOMETTI A., 246  
 GILL A., 196  
 GIRONDO O., 317  
 GIRONELLA A., 332  
 GITAI A., 248  
 GODARD J.-L., 246, 250, 254  
 GOLDFAYN G., 71, 196  
 GÓMEZ DE LA SERNA R., 171  
 GÓMEZ-CORREA E., 326, 331  
 GOODMAN N., 29  
 GORKY A., 325, 332  
 GOUDAL J., 9  
 GOUTIER J.-M., 32  
 GRANELL E., 327, 328, 331  
 GREENE R.W., 33  
 GRIAULE M., 29, 30, 31  
 GRIFFITH D.W. ., 96  
 GRIFFITH M., 96  
 GRÜNEWALD, 250  
 GUBERN R., 161, 162  
 GUÉRANDE PH., 117  
 GUGGENHEIM P., 280, 287, 289, 290  
 GUIMARD L., 21  
 HAMMOND P., 161, 162  
 HARDELLET A., 239  
 HARDING A., 110, 118  
 HARFAUX A., 210  
 HATHAWAY H., 118, 239  
 HAUSMANN R., 193  
 HENRY M., 210  
 HERZOG W., 252  
 HITCHCOCK A., 26, 164  
 HITLER A., 160, 251  
 HORNA J., 324  
 HSIAO-HSIEN H., 255  
 HUBERT R., 284, 289, 290  
 HUFF, 37  
 HUFF TH., 37  
 HUGNET G., 11, 74, 93, 94, 96, 106-108, 161  
 HUILLET D., 255  
 HUSTON J., 71, 246  
 IONESCO E., 247  
 ISLAND E., 38  
 JACOB M., 57, 173, 197  
 JAMEUX, 216  
 JARMUSCH J., 255  
 JARRY A., 195, 204, 247, 317  
 JONES C., 197, 252  
 JORDAN I., 253  
 JOYCE J., 47, 265, 287  
 JURIEU P., 185, 186, 188, 189  
 KAHHLO F., 252  
 KAKOYANNIS, 70  
 KAMIN D., 34  
 KAMROWSKY G., 332  
 KAPLAN N., 120, 145  
 KAURISMAKI A., 255  
 KEATON B., 12, 45, 73, 142, 146, 171, 174-178, 180, 181, 189, 191, 263  
 KHAYAM O., 120  
 KIAROSTAMI A., 254  
 KIESLER H., 261  
 KIHM J.-J., 80, 81  
 KINGSLEY W., 260  
 KLEE P., 157  
 KOUNDOUROS, 70  
 KOZINTSEV, 251  
 KRAL P., 163, 164, 168  
 KRAUSS R., 306  
 KRONSKI J., 262  
 KRUMBACHOVA E., 252  
 KUBRICK S., 246  
 KYROU A., 10, 12, 18, 19, 25, 67, 69-79, 90, 142, 196, 201, 203, 251, 253  
 LA BRUYÈRE, 185  
 LA CHESNAYE, 185  
 LA CHESNAYE DE CH., 186  
 LA CHESNAYE DE N., 185, 187, 188  
 LA COLINA J. DE, 200  
 LA ROCHEFOUCAULD, 185  
 LACAN J., 249, 311, 312  
 LACASSIN F., 107  
 LACAZE-DUTHIERS G., 196  
 LAM W., 328, 331  
 LAMBERT J.-C., 323

LANG F., 21, 73, 106, 287  
 LANGLOIS H., 95, 197  
 LAPIERRE, 191  
 LAPOINTE P.-M., 247, 331  
 LATORRE C., 329, 330  
 LAUTRÉAMONT, 144, 198, 200, 204, 240  
 LAZO A., 324  
 LE BRUN A., 307  
 LE ROY M., 222  
 LEBOUTTE P., 105  
 LECLERC M., 197  
 LEDUC R., 289, 331  
 LEFEBVRE T., 101  
 LÉGER F., 95, 194  
 LEGRAND G., 71, 253, 331  
 LEHMAN B., 255  
 LEIRIS M., 98  
 LESCOT C., 106  
 LEULLIOT B., 143  
 LEWIN A., 119, 120, 164  
 LICHTENBERGER H., 19  
 LIMA S., 319, 321, 332  
 LLINÁS J., 329, 330  
 LOCKE, 286, 312  
 LOMMEL M., 183, 185  
 LOSFELD E., 75, 78, 160, 251, 253, 257, 277, 280, 287  
 LOTMAN, 223  
 LOURDOU PH., 30  
 LUMIÈRE L., 77, 78, 94, 112, 237, 253  
 LYE L., 197  
 LYNCH D., 13, 215-219, 221-223  
 MABILLE P., 20, 23, 24, 279, 280, 284, 285  
 MAC LAREN N., 252  
 MACHATY G., 261, 265, 268, 270  
 MACKAILL D., 155  
 MADARIAGA F., 329, 330  
 MAGRITTE, 24, 29, 187, 208, 209, 213, 288, 311, 315  
 MAKAVEJEV D., 252  
 MALATO CH., 196  
 MALKINE G., 144  
 MALLARMÉ S., 109, 200  
 MAN RAY, 10, 11, 71, 74, 80, 93, 94, 97, 98, 105, 144, 156, 157, 171, 174, 175, 193, 194, 197, 198, 202, 247, 257, 261, 263, 332  
 MANDIARGUES A. P., 71, 278  
 MANN A., 246  
 MANSFIELD J., 262  
 MARÉCHAL J., 183  
 MARGARITIS G., 241  
 MARIÁTEGUI J. C., 318, 319  
 MARIN L., 100  
 MARINETTI F.T., 94  
 MARIVAUX, 186  
 MARMONTEL, 185  
 MARX K., 164, 166, 245  
 MASSINA G., 242  
 MASTROIANNI M., 235, 241  
 MATTA R., 325, 331, 332  
 MAUPASSANT G., 76, 164  
 MAURY A., 46  
 MC DONALD G., 39  
 MC LAREN N., 197  
 MEKAS J., 255  
 MELCHIOR G., 57  
 MÉLIÈS, 26, 73, 105, 106, 236  
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY F., 179  
 MÉNDEZ DORICH R., 321  
 MÉNIL R., 331  
 MÉRIDA C., 324  
 MERLEAU-PONTY M., 18  
 MESGUICH R., 94  
 MESSMER O., 197  
 METZ C., 18, 102, 255  
 MICHAUD PH-A., 17  
 MICHELET A., 286  
 MILLER H., 13, 80, 257-271  
 MILLER L., 279  
 MING-IANG T., 255  
 MIRBEAU O., 185  
 MISHIMA Y., 252  
 MITROPOULOS A., 69, 76  
 MITRY J., 17, 152, 193, 225, 226, 227, 228, 233  
 MOHOLY-NAGY L., 95  
 MOLINA E., 321, 328, 329, 330  
 MONFERY D., 164  
 MONSIGNY, 185

MORALÈS L., 282, 283, 284, 285, 286  
 MORO C., 319, 321-324, 331  
 MOTHERWELL R., 325  
 MOULLET L., 250  
 MOURIER-CASILE P., 6, 232  
 MOZART W. A., 185  
 MURNAU F., 11, 42, 73, 151, 236  
 MUSIDORA, 107, 110, 112, 113, 115,  
 116, 117, 154, 155, 193  
 MUSSET A. DE, 185, 309  
 MUSSOLINI B., 240, 251  
 NADEAU M., 253  
 NADJA, 140, 141, 144  
 NAVARRE R., 57, 62, 64  
 NAVARRI R., 33  
 NAZIMOVA, 110, 113, 155  
 NEMEC J., 252  
 NERO F., 76, 78  
 NEVEUX G., 11  
 NIETZSCHE, 284  
 NIN A., 258, 259, 261, 264, 265, 267-  
 269  
 NOAILLES CH. DE, 80, 82, 161, 163  
 NOEL-EVANS M., 287, 288  
 NOJECHOWIZ N., 329, 332  
 NOUGÉ P., 310  
 O'SHAUGNESSY, 183  
 OPPENHEIM M., 285, 290  
 ORY P., 22  
 OZU, 146  
 PAALEN W., 323, 324, 331  
 PABST G. W., 11, 71, 112, 121, 246  
 PAGLIANO J.-P., 200  
 PAĀNI D., 95, 105  
 PAĀVA M., 265, 266  
 PALMIER J.-M., 20  
 PANAH J., 254  
 PARENT M., 332  
 PARIS, 46  
 PARK N., 252  
 PASOLINI P., 252  
 PASSERON R., 31  
 PATHÉ CH., 101, 113  
 PAZ O., 122, 252, 324, 325, 327, 330,  
 331  
 PELLEGRINI A., 317, 318, 319, 320,  
 329, 330  
 PELLOUTIER F., 203  
 PENROSE R., 278  
 PÉRET B., 11, 114, 144, 196, 247, 250,  
 260, 309, 311, 324  
 PEREZ TURRENT TH., 200  
 PESSIN A., 203  
 PHILIPPON A., 81  
 PICABIA F., 10, 11, 74, 193, 235, 263  
 PICASSO P., 144, 270, 328  
 PICCOLI M., 77  
 PICHETTE H., 247  
 PICQUERAY M., 194  
 PISQUERAS J., 173, 174  
 PITERBARG I., 318  
 PLATEAU J., 23  
 PLAZA M., 279, 282, 290  
 POE E. A., 151, 205, 206, 207, 210,  
 212, 213  
 POLANSKI R., 252  
 POLLOCK J., 325  
 PORCHIA A., 321, 329, 330  
 POUDOVKINE V., 11, 100, 251  
 POUND E., 259  
 PRASSINOS G., 281, 285, 287  
 PRÉVERT J., 75, 197, 198, 201, 239,  
 240, 247, 264  
 PROUDHON P.-J., 196  
 PROUST M., 47, 265  
 PRÜMM K., 176  
 PURVIANCE E., 39  
 QUENEAU R., 247  
 RAFAILIDIS V., 76  
 RAHON A., 323, 331  
 RAIMU, 270  
 RAMÍREZ PEREIRA H., 327  
 RECLUS E., 196  
 REDON O., 284  
 REIS J., 252  
 REISZ K., 252  
 REMARQUE E.-M., 246  
 RENOIR J., 13, 183-191, 204  
 RESNAIS A., 67, 146  
 REVEDY P., 33  
 REVILLA C., 332  
 RIBEMONT-DESSAIGNES G., 30, 202,

259  
 RICHTER H., 74, 193, 194, 201, 247  
 RIESE-HUBERT R., 282  
 RIOPELLE J.-P., 331  
 RIVAS P., 319, 320, 323  
 RIVERA D., 252, 323  
 RIVES CHILDS J., 270  
 ROBERTS A., 121, 122  
 ROBERTSON, 73  
 ROCHA G., 252  
 ROCHE J., 290  
 ROLOFF V., 172, 179, 183, 185, 211  
 ROOS J., 252  
 ROQUEFORT G., 117, 118  
 ROQUES J., 107, 110, 115  
 ROSENBLATT E., 326  
 ROSSELLINI R., 222  
 ROTA N., 242  
 ROTHKO, 246, 325  
 ROUCH J., 28, 29, 31, 250  
 ROUDAUT J., 228  
 ROUSSEAU H., 211, 243  
 ROUSSEL R., 163, 165, 166, 179  
 RUBIN-SULEIMAN S., 279  
 RUIZ R., 13, 225, 229, 233  
 RUTTMAN W., 95  
 RYNER H., 198  
 SADOUL G., 34, 36, 37, 39, 118  
 SAINT-SAËNS C., 185  
 SALIS R., 195  
 SÁNCHEZ PELÁEZ J., 326, 327  
 SAUVAGE A., 197, 198, 201  
 SAVOY R., 98  
 SCARPETTA G., 20  
 SCHÉHADÉ G., 121  
 SCHIELE E., 151  
 SCHMID D., 252  
 SCHMITT B., 197  
 SCHOELLER N., 161  
 SCHROETER W., 252  
 SCHUSTER J., 34, 71, 251  
 SEBBAG G., 137, 143  
 SEGUIN L., 77, 255  
 SÉNÉCHAL CH., 26  
 SENNETT M., 150, 263  
 SEURAT, 23, 24, 271  
 SIDNEY S., 70  
 SILVAGNI C., 200, 201  
 SIMON M., 34, 197, 198, 211, 216, 247  
 SJÖMAN V., 252  
 SOLDATOS Y., 69, 76  
 SOUPAULT PH., 12, 19, 32-40, 95, 143, 239, 264, 306, 311, 316  
 SOUVESTRE P., 57, 148  
 SPIES W., 306  
 SPINOZA, 312  
 SPRIGGE E., 80  
 STEINMETZ J.-L., 305  
 STEVENSON R.L., 42  
 STILLER M., 238  
 STIRNER M., 201  
 STRAUB J.-M., 255  
 STRAUSS J., 185  
 STRAWINSKY I., 173  
 STUTZ M., 94  
 SUSSMANN D., 318  
 SVANKMAJER J., 197, 252  
 TAILLEUR R., 253  
 TAMAYO R., 324, 331  
 TANGUY Y., 144  
 TARKOVSKI T., 250  
 TAVERNIER B., 246  
 TAVIANI G., 252  
 THOMPSON C.W., 29  
 TOPOR R., 197  
 TORNATORE G., 222  
 TRAUBERG S., 251  
 TRNKA J., 252  
 TROTSKY L., 161, 323  
 TRUMBO D., 246  
 TZARA T., 236, 257, 259, 293-304  
 UCCELLO P., 21  
 UNAMUNO M., 172  
 UNGARETTI G., 33  
 VACHÉ J., 72, 140, 141, 143, 238  
 VALENTIN A., 194, 195  
 VALÉRY P., 80, 173  
 VALGRAND, 63, 64  
 VALLEJO C., 318, 319  
 VALLI A., 70  
 VAN DYKE, 75

VAN GHENT, 281, 283, 286, 289  
VARDA A., 255  
VARO R., 324, 331  
VELTER A., 195  
VEP I., 116, 117  
VERNET, 223  
VERTOV D., 94, 95  
VIAN B., 247  
VIDOR K., 30, 95  
VIGO J., 193, 197, 199, 200, 201, 240,  
250  
VIRMAUX A ET O., 83, 91, 93, 95,  
113, 159, 163, 193, 197  
VISCONTI L., 184, 252  
VOGT U., 193, 198  
VOULGARIS, 70  
WALZ R., 107  
WARNER M., 279, 280, 283, 288, 289,  
290  
WEIL K., 148  
WEISS P., 252  
WELLES O., 265  
WEST M., 71, 74  
WHITE P., 110, 113-119, 149, 154,  
258  
WIDERBERG B., 252  
WIENE R., 21, 151  
WILSON S., 247, 290  
ZIMBACCA M., 11  
ZÜRN U., 122

## TABLE

Henri Béhar : L'inadaptation cinématographique	9
Nicolas SURLAPIERRE : « L'ombre où les regards se nouent »	15
Willard BOHN : Philippe Soupault rencontre Charlot	33
Philippe CLAUDEL : Artaud scénariste	41
Véronique MONTEILHET : Fantômas à l'ombre du surréalisme	57
Ioanna PAPASPYRIDOU : Ado Kyrou, l'éternel révolté	69
Eleonore ANTZENBERGER : Le surréalisme dans <i>Le Sang d'un poète</i>	79
Livio BELLOÏ : Douces transgressions : notes sur <i>La Perle</i>	93
Martine Antle : Les héroïnes du répertoire surréaliste	110
Estrella DE LA TORRE : Les essais cinématographiques de Magritte	125
Georges SEBBAG : Durées filmiques, durées surréalistes	137
Colette GUEDJ : L'œil cinématographique de Robert Desnos	147
Alain Virmaux : Dali après Buñuel, les deux versions de <i>Babaouo</i>	159
Uta FELTEN : La réception de Buster Keaton dans le surréalisme espagnol	171
Isabel MAURER-QUEIPO : <i>La Règle du jeu</i> , une fantaisie surréaliste de Jean Renoir ?	183
Isabelle MARINONE : L'âme anarchiste du cinéma surréaliste	193
Nanette RIBLER-PIPKA : L'esthétique surréaliste dans <i>La Chute de la maison Usher</i> d'Epstein et Poe	205
Stefano MONTES : Le montage surréaliste du feu chez David Lynch, une hypothèse sémio-anthropologique	215
Licia TAVERNA : Surréalisme et signification, Breton, Buñuel, Ruiz	225
Maurice MOURIER : Qui fut surréaliste au cinéma ? ou De la difficulté d'être immature	235
Freddy BUACHE : Anemic-Cinema	245
Branko ALEKSIĆ : La lecture passionnée des images par Henry Miller	257
Henry MILLER : Introduction à l'art du cinéma, le hareng rouge et la tortue d'eau douce au dos diamanté	271

<b>Variété</b>	<b>275</b>
Georigana M. M. COLVILE : Hystérie de l'histoire et histoires d'hystérie : <i>En bas</i> de Leonora Carrington	277
Ecatarina GRÜN : Morcellement, approximation et (in)complétude dans la poésie de Tristan Tzara	293
Timo KAITARO : Les images invisibles du surréalisme	305
Robert PONGE : Notes pour une histoire du surréalisme en Amérique hispanique des années 20 aux années 50	315
<b>Index</b>	<b>333</b>
<b>Table</b>	<b>341</b>