

Année universitaire 2003 – 2004

Université Paris IV – Sorbonne

Sous la direction de Monsieur Michel Murat

**Les poètes surréalistes
et leur rapport au cinéma
dans les années Vingt**

Mémoire de maîtrise de lettres classiques

soutenu par Caroline Nataf

Table des matières

Introduction	5
I La culture cinématographique des surréalistes	8
1 Attitudes des spectateurs surréalistes	9
1.1 Les salles de cinéma	9
1.2 Les bases d'une culture commune	15
1.3 La cinéphilie surréaliste : vers une contre-culture	22
2 Leurs goûts	25
2.1 Le serial ou le ciné-feuilleton	25
2.2 Le cinéma burlesque	28
2.3 Le cinéma du rêve	31
3 Quand les surréalistes se font acteurs	34
3.1 Le cas d' <i>Entr'acte</i>	34
3.2 Du spectateur à l'acteur	35
II La critique cinématographique, entre théorie et évocation poétique	37
4 Les débuts des chroniques cinématographiques des surréalistes	38
4.1 État des lieux des journaux	38
4.2 Les sujets de leurs écrits	43

5	Théorie du cinéma	47
5.1	Le cinéma comme moyen d'expression du rêve	48
5.2	Le langage d'un film : entre cinéma et écriture	51
5.3	Le cinéma comme symbole surréaliste	55
6	Esthétique de la critique	59
6.1	Le journaliste et le poète : comparaison entre Desnos et Soupault	59
6.2	La métacritique	62
6.3	Soupault, critique de cinéma?	64
6.4	Desnos ou la critique cinématographique comme recreation poétique du film	66
III	La création cinématographique :	
	scénarii et autres textes	68
7	Quand la littérature devient cinématographique	69
7.1	Le récit	69
7.1.1	Aragon et le "stupéfiant image"	70
7.1.2	Breton et l'image-description	75
7.2	Le poème	78
7.2.1	Les poèmes cinématographiques de Soupault	78
7.2.2	Le cinéma comme support de créativité dans les poèmes d'Aragon	81
8	Les scénarii	84
8.1	<i>Le cœur volé</i> de Soupault	85
8.2	Les scénarii de Desnos	88
8.2.1	<i>Minuit à quatorze heures</i>	88
8.2.2	<i>L'Étoile de mer</i>	90
8.3	Le scénario : un nouveau genre littéraire?	92

Conclusion	94
Annexes	97
Bibliographie	106

Introduction

Le 26 novembre 1917, lors de sa conférence « L'Esprit nouveau et les poètes » au Vieux-Colombier, Apollinaire appelle les poètes à « se préparer à cet art nouveau » qu'est le cinéma. Apollinaire va donner au cinéma ses lettres de noblesse, et refuse de le réduire à l'état d'ersatz illustratif de la littérature ou du théâtre. C'est en tant que poète qu'il parle et c'est à des poètes qu'il s'adresse. En effet, pour lui, « il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants des films »¹. Cet appel met en valeur le pouvoir incomparable des images mouvantes et l'intérêt des poètes à les découvrir, et surtout à en tenir compte dans leur œuvre. Les poètes, pour Apollinaire, doivent secourir le cinéma et l'emporter loin des hommes d'affaires. Cinéma et poésie. Quels sont les poètes qui vont répondre à cet appel ? Aragon, Breton, Desnos ou encore Soupault. Les poètes surréalistes, ceux qui ont considéré Apollinaire comme maître à penser, comme père spirituel, comme source d'inspiration. Il est intéressant de souligner le fait que ce sont les surréalistes qui ont « vu » les premiers la nouveauté du cinéma, qui ont été réactifs à l'appel d'Apollinaire. Pour eux, c'est la découverte du merveilleux, du rêve dans la réalité : ils vont pouvoir explorer leurs champs habituels d'investigation, mais à travers un médium différent, à travers un œil surhumain. « L'important au cinéma est de voir. [...] Il est important de voir et de voir mieux, plus nettement et plus profondément que "dans la vie" »². Le cinéma apparaît alors extraordinaire aux surréalistes, car le rêve est matérialisé sur un écran, et ne survient plus seulement lors de leurs sommeils hypnagogiques. Les salles de cinéma deviennent des lieux de création, et les films des pages mobiles. Comment ces poètes ont-ils lié le cinéma au surréalisme ? Est-ce le cinéma en soi qui les intéresse ou la potentialité de création surréaliste ? Ainsi, ils ont adopté tous les comportements possibles face au cinéma. Étiquetés avant-gardistes, ils se paradoxalement tournés vers le cinéma populaire, et non vers les films esthétiques que célébrait l'intelligentsia de l'époque. A travers le film, les surréalistes prennent leur désir pour de la réalité : le cinéma, par sa puissance hallucinatoire, les emmène dans une autre dimension, dans une autre existence quotidienne dans laquelle ils peuvent s'évader, avoir

¹Guillaume APOLLINAIRE, « L'Esprit nouveau et les poètes », in *Œuvres en prose complètes*, t.II, La Pléiade, Gallimard, 1957, p. 944

²Philippe SOUPAULT, *Écrits de cinéma, 1818-1931*, Ramsay Poche Cinéma, 1988, p. 62

et voir une nouvelle vie. Fantômas, Irma Vep, Nick Carter, Charlot sont leurs doubles cinématographiques et leur donnent l'illusion du vrai : ce sont des personnages d'ombres et de lumières. Et cet amour du cinéma en fait des spectateurs passionnés et intransigeants. Cette fougue, ils la retranscrivent dans les colonnes des journaux pour lesquels ils écrivent. Spectateurs puis critiques. Mais le cinéma n'est jamais un gagne-pain, un pis-aller : ils écrivent sur le cinéma par désir, car ils peuvent traduire leur émotion devant le film, faire partager aux lecteurs ce goût impondérable pour des cinéastes fétiches. Est-ce que ce sont véritablement des critiques au sens où on l'entend aujourd'hui, ou tout au moins sont-ils des Louis Delluc, créateur de la critique cinématographique française ? Comment rédigent-ils leurs critiques ? Comme leurs textes poétiques ? Cet entre-deux cinématographico-littéraire se concrétise par la création-même. En effet, les surréalistes vont écrire pour le cinéma. Des scénarii, jamais réalisés – à l'exception de *L'Étoile de mer* de Desnos. Des textes poétiques également. Spectateurs, critiques et scénaristes. Ces trois attitudes cinématographiques se complètent et se nourrissent. A travers elles, nous allons nous plonger dans le cinéma des surréalistes, c'est-à-dire celui qu'ils se sont créé, métaphoriquement : ils vont nous emmener dans leur panthéon cinématographique et nous en faire gravir les marches. Le regard du spectateur surréaliste va progressivement se métamorphoser en vision de créateur. Les surréalistes et le cinéma, ce n'est donc pas l'expression d'une simple coordination, mais la rencontre rêvée de la poésie et de l'écran, enfin matérialisée.

Première partie

La culture cinématographique des
surréalistes

Chapitre 1

Attitudes des spectateurs surréalistes

1.1 Les salles de cinéma

L'engouement du groupe surréaliste pour le cinéma se matérialise par la passion de la salle obscure. Ce n'est pas un désir théorique et élitiste d'aimer le cinéma, mais plutôt la revendication de la pratique de cet art populaire. Le cinéma, c'est d'abord la salle de cinéma. Le groupe surréaliste ne peut imaginer de voir des films en dehors d'une salle, car c'est elle, par son aménagement – l'écran et le noir absolu autour –, qui lui permet de réaliser ce désir d'abolir la frontière entre le rêve et la réalité. Le cinéma, c'est le rêve en vrai. Il donne l'impression au groupe surréaliste d'accéder à une autre réalité, celle qu'il recherche à travers le rêve : c'est cette conception du cinéma comme réunion du rêve et de la réalité qui va conditionner le comportement de spectateur des surréalistes. Il est primordial de considérer chaque homme surréaliste comme un spectateur, un homme quelconque qui va regarder un film, qui s'imprègne de films, et pas seulement comme un surréaliste qui va au cinéma et qui veut y retrouver ses thèses. Bien sûr, cet aspect-là existe, mais il sera développé plus tard, au moment où nous étudierons les critiques et théories du cinéma qu'ils ont écrites.

Nadja d'André Breton¹ constitue d'ailleurs un exemple assez loufoque, mais tout à fait représentatif, de l'attitude des spectateurs surréalistes au cinéma. Breton raconte

¹André BRETON, *Nadja*, Folio, 1964, p. 40

comment il choisit le film, la salle ou plutôt comment il ne les choisit pas, et se retrouve « par hasard » à regarder un film dont il n'avait absolument pas entendu parler, quand il dit : « Avec ce système qui consiste, avant d'entrer dans un cinéma, à ne jamais consulter le programme – ce qui, du reste, ne m'avancerait guère, étant donné que je n'ai pu retenir les noms de plus de cinq ou six interprètes – je cours évidemment le risque de plus "mal tomber" qu'un autre ». Breton affirme clairement qu'il se rend au cinéma les yeux fermés. Le hasard devient un élément fondamental et discriminant de la découverte du cinéma. L'attitude qu'adoptent Breton et Vaché au cinéma est d'ailleurs frappante dans la mesure où ils s'approprient en quelque sorte la salle : « Avec Jacques Vaché, nous nous installions pour dîner, ouvrons des boîtes, taillions du pain, débouchions des bouteilles et parlions haut comme à table, à la grande stupéfaction des spectateurs qui n'osaient rien dire »². Cette mise en bouche cinématographique décrit parfaitement l'état d'esprit de Breton et de son ami Vaché lorsqu'ils se rendent au cinéma : cet art doit rester populaire, et doit le rester dans sa pratique. Le fait de déjeuner, de boire, comme une sorte d'apéritif culturel, montre leur volonté de ne pas enfermer les projections dans un rituel cinématographique sacré qui déformerait la convivialité propre à la salle, et surtout de créer un espace diffus où se réunissent le rêve et la réalité. À cet égard, Christophe Gauthier dans son essai, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles de cinéma spécialisées de 1920 à 1929*³, qualifie à juste titre l'attitude de Breton et de ses amis d'« attitude de mise en pièces de la projection »⁴. Entrer dans les salles et en sortir à loisir crée une atmosphère spécifique, dans la mesure où le film n'existe plus par lui seul, mais aussi par le spectacle simultanément imaginé par le groupe surréaliste. Ce n'est pas de la contemplation, mais une plongée active dans la magie du film. En cela, on ne peut pas dire que le spectateur surréaliste reçoit le film, qu'il est passif ; ce n'est pas une esthétique de la réception : son attitude témoigne de ce désir de participer au film et de ne pas rester muré dans un silence révérencieux, admiratif. Ce comportement subversif est tout à fait conscient, et par-là même dénote toute la violence que remue en eux un film. On peut rapprocher cette attitude de celle de l'écrivain italien Riciotto Canudo, très introduit dans les milieux intellectuels de la capitale, qui faisait du chahut

²André BRETON, *op. cit.*, p. 40

³Christophe GAUTHIER, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées de 1920 à 1929*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, École des Chartes, 1999

⁴*Ibid.*, p. 267

dans les salles de ciné-feuilletons. La continuation dans la pratique du chahut empêche les autres spectateurs de voir le film, celui-ci passant au second plan par rapport au spectacle vivant dans la salle.

C'est dans cette optique qu'il est intéressant de passer en revue les principales salles dans lesquelles le groupe surréaliste se rendait ou refusait de se rendre afin de localiser leurs chahuts, parfois devenus inoubliables. Georges Sadoul, qui a fait partie du groupe surréaliste un temps et qui est devenu historien du cinéma, nous parle de leurs salles de prédilection et nous livre quelques anecdotes tout à fait représentatives de cette attitude désinvolte dans « Souvenirs d'un témoin »⁵. Il commence par le « Carillon, une petite salle du boulevard proche du Gymnase, spécialisée dans les films de terreur allemands, teintés d'expressionnisme »⁶ où avait l'habitude de se rendre Éluard. Ensuite, lui-même assiste au ciné-club rue des Théosophes avec Jean Mitry : Breton affiche une opposition claire par rapport aux ciné-clubs, et ne s'y rend jamais. Sadoul va également aux « Mille puces (les Mille colonnes), le premier à droite et la salle de l'impasse La Rochelle »⁷ : on s'aperçoit très rapidement que ce sont des petits cinémas de boulevards, près de la Porte Saint-Denis, « car leur obscurité était propice aux rencontres »⁸. On peut citer à cet égard le texte dans *Nadja*, lorsque Breton dit : « certaines salles de cinéma du dixième arrondissement me paraissent être des endroits particulièrement indiqués pour que je m'y tienne, comme [...] à l'orchestre de l'ancienne salle des Folies-Dramatiques »⁹.

Desnos parle également des salles de cinéma, mais avec davantage de passion. « Le plus beau cinéma est peut-être celui du boulevard Clichy, proche de la place Pigalle ou cet autre du boulevard de Strasbourg », « une vieille salle de Montmartre que fréquentait déjà Guillaume Apollinaire »¹⁰ dit-il. On se rend tout de suite compte qu'aucun nom de salle n'est cité et que ce qui compte finalement davantage, c'est la localisation géographique. Le cinéma est un art populaire, il doit donc logiquement être vu dans les quartiers populaires, et non dans les salles luxueuses du quartier des Champs-Élysées. Ainsi, « les salles pauvres, celles dont la peinture s'écaille un peu, qui dissimulent leur

⁵ Georges SADOUL, « Souvenirs d'un témoin » in *Études cinématographiques* n°38/39, 1^{er} trimestre 1965, Surréalisme et cinéma

⁶ *Ibid.*, p. 11

⁷ *Ibid.*, p. 10

⁸ *Ibid.*, p. 12

⁹ André BRETON, *op. cit.*, p. 40

¹⁰ Robert DESNOS, « Salles de cinéma », *op. cit.*, p. 124

lèpre sous les belles affiches de films, possèdent une véritable atmosphère d'émotion et d'aventures ». Desnos pousse un cri contre l'appropriation du cinéma, des salles de cinéma, par la haute bourgeoisie quand il dit : « Tous les velours, toutes les dorures, tous les artifices ne servent à rien. [...] Ce ne sont que fauteuils luxueux et corniches tourmentées. [...] Nous sommes écoeurés par les films artistiques, les orchestres artistiques, les salles artistiques. »¹¹ Si on met de côté pour l'instant l'idée du film artistique, on peut s'attacher aux orchestres et aux salles. Desnos ne peut supporter l'idée que le cinéma se fasse récupérer par l'académisme et qu'il devienne un art bien-pensant. Le fait que la salle de cinéma se transforme en un rendez-vous mondain où il est bon de se faire voir, serait dégradant pour le cinéma et lui ôterait toute sa puissance subversive et révolutionnaire. Ainsi, Desnos résume la situation : « Devrons-nous abandonner définitivement le spectacle de l'écran au profit exclusif du spectacle de la salle obscure ? »¹². Il est important d'interpréter le terme de spectacle au sens de spectacle de la richesse et du luxe : « les salles luxueuses sont de grands salons ennuyeux où les films n'apparaissent qu'en attraction pauvre et déplacée »¹³. En effet, Desnos dit : « L'amour moderne découle directement du cinéma et par-là je n'entends pas seulement le spectacle de l'écran, mais encore la salle, la nuit artificielle. »¹⁴ Aller au cinéma, c'est se plonger dans cette nuit cinématographique, entre merveilleux et poésie. Desnos accorde donc une importance primordiale à la salle dans laquelle il se rend pour goûter les films et il ne peut donc dissocier le film de la salle. L'attention qu'il met à choisir ses salles de cinéma traduit ainsi le désir d'une pratique totale du cinéma. On peut donc opposer l'attitude de Desnos à celle de Breton et Vaché. La salle, c'est un lieu géographique et social, un décor, et la première étape vers l'écran. Pour clore ce passage sur les salles préférées de Desnos, voici un extrait d'un lyrisme époustoufflant sur un condensé des salles qu'il aime :

Salles de la Vilette où, les bras roses du sang qui les lava, les gars des abattoirs viennent parfois serrer dans l'ombre la taille de leur femme toute menue, et, soudain surpris dans leur tranquillité par la cavalcade de quelques cow-boy, ouvrent leurs narines au vent imaginaire des immenses prairies dont le bétail leur apporte chaque jour cependant l'odeur forte et saoulante...

¹¹ *Ibid.*, p. 113-114

¹² Robert DESNOS, « Les lois de l'hospitalité », *op. cit.*, p.45.

¹³ Robert DESNOS, « Salles de cinéma », *op. cit.*, p. 124

¹⁴ Robert DESNOS, « Réponse à une enquête sur "Les lettres, la pensée moderne et le cinéma" », *op. cit.*, p.77

Cinémas de Montmartre fréquentés par les filles qui, sitôt la porte passée, oublient leur dur labeur, l'amertume d'une vie vouée au simulacre de l'amour et frémissent pour la faible héroïne et le loyal justicier, tout émues quand un baiser les unit à la fin de l'aventure...

Cinémas de la rue de la Gaîté, où l'on applaudit, où l'on siffle, où l'on hurle et où l'on sait se taire de façon à entendre battre les cœurs dans le silence...

*C'est désormais les cinémas de quartier que je fréquente.*¹⁵

C'est encore par l'entremise de Sadoul que l'on peut s'amuser des nombreux désordres que les surréalistes ont impulsés dans différentes salles. À la Comédie des Champs-Élysées, pour la présentation privée de *La mère* de Poudovkine, l'actrice a voulu donner un spectacle « surréaliste » quand elle est montée sur scène. Le groupe surréaliste a commencé à faire un chahut épouvantable, car « nul n'était libre de se dire surréaliste, sans une légitime autorisation »¹⁶. Le chahut pouvait commencer pour n'importe quelle raison, le plus souvent pour crier à la tromperie, à la mascarade. L'exemple le plus révélateur est l'épisode de la projection de *La coquille et le clergyman* d'Antonin Artaud le 9 février 1928 au Studio des Ursulines, car nous avons en possession deux témoignages dont l'angle d'attaque est totalement différent. Le premier est celui de Sadoul. Artaud avait co-écrit son scénario avec Germaine Dulac, mais selon ce dernier elle a trahi et défiguré le scénario. Artaud demande donc à ses amis surréalistes d'aller à la projection en vue « d'une expédition punitive contre Germaine Dulac »¹⁷. Ils créent un chahut terrible qui empêche le film d'être projeté, mais dans une perspective juste à leurs yeux. Celle de venger leur ami. Ils ne pensent jamais à la vision déformée qu'ils offrent aux autres spectateurs. Le deuxième témoignage est celui de Armand Tallier, le directeur du Studio des Ursulines, qui vaut d'être retranscrit dans sa quasi-totalité afin de goûter le joyeux désordre que les surréalistes ont créé et les belles insultes proférées à leur égard :

Dès le début, Breton s'est levé et a proféré des phrases fort déplaisantes pour notre amie Germaine Dulac, dans un grand silence, Charles de Saint-Cyr [directeur de La Semaine à Paris] était dans une loge, avec son macfarlane et son chapeau haut, et a dit : « Je ne permettrai pas, devant moi, qu'on

¹⁵Robert DESNOS, « "Papa d'un jour" avec Harry Langdon », *op. cit.*, p. 174

¹⁶Georges SADOUL, « Souvenirs d'un témoin », *op. cit.*, p. 16

¹⁷Georges SADOUL, « Souvenirs d'un témoin », *op. cit.*, p. 17

insulte une femme, l'homme qui insulte une femme est un lâche ! ». Des étudiants, des surréalistes se sont mis à l'engueuler, à dire : « au cimetière », etc. et la bagarre a commencé et on s'est battu durant quarante-cinq minutes, et alors on entendait les phrases les plus extraordinaires : « Poissons salés ! » criait-on aux surréalistes. Enfin, il y avait un monsieur congestionné qui se précipitait vers moi et qui disait : « Mais monsieur, je veux qu'on m'explique ! ». Vous savez, ça ne s'explique pas, mais ça a duré quarante-cinq minutes, tout volait en éclats, le malheureux caissier s'est éclipsé en emportant les quelques francs qu'il avait dans sa caisse [...] mais alors les phrases échangées étaient magnifiques. On voyait Aragon, on voyait Breton, on voyait Philippe Hériat qui allait de l'un à l'autre, qui essayait de calmer l'ardeur des uns et des autres, et qui désespéré, s'en allait dans un coin. Et puis alors, comme la salle était un peu petite pour se battre, ils étaient venus se battre dans le couloir et dans le bar. Là ils avaient plus d'aise¹⁸.

On voit qu'il est important pour les surréalistes d'afficher leur mécontentement, leur insatisfaction quand cela leur semble approprié, et cela de manière plutôt violente, puisqu'ils ne font pas seulement du chahut, mais provoquent des bagarres. Avec un peu de recul, on peut trouver cette attitude plutôt amusante, dans la mesure où elle apparaît complètement démesurée pour l'époque actuelle, mais elle reflète particulièrement bien l'état d'esprit de ces jeunes surréalistes un peu fous quand ils étaient dans une salle de cinéma. A contrario, on peut se souvenir de la première présentation de *L'Âge d'or* de Buñuel, co-écrit avec Dalí, sur une commande du Vicomte de Noailles pour sa femme. La seule directive qu'il leur ait donnée était de faire ce qu'ils voulaient. Le 3 décembre 1930, le film est projeté au Studio 28. Un commando formé par la ligue anti-juive et la ligue des patriotes envahit la salle de cinéma pour interrompre le déroulement du film : des bombes fumigènes sont lancées, les tableaux surréalistes accrochés dans le hall du cinéma sont détruits. Le lendemain, Le Figaro et plusieurs autres journaux, ainsi que le Conseiller municipal de Paris approuvent cet acte, et le film est qualifié de scandaleux. Les surréalistes sont confrontés à beaucoup plus que du chahut ; la violence de cet acte affirme clairement l'isolement des surréalistes et l'opposition à la fois politique et artistique à l'intelligentsia bien-pensante. La salle de cinéma cristallise véritablement

¹⁸Intervention d'Armand TALLIER, Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française, BIFI, Fonds de la commission de recherches historiques de la Cinémathèque française, réunion du 26 avril 1952, in Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées de 1920 à 1929*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, École des Chartes, 1999, p. 268-269

les désirs, les revendications, les satisfactions, les déceptions ressentis à la vision d'un film. Le groupe surréaliste en fait un lieu de rendez-vous, de réflexion, l'entre-deux idéal.

1.2 Les bases d'une culture commune

Il est important de différencier un surréaliste en tant que spectateur et en tant que critique. Si l'on s'intéresse dans cette partie à la culture cinématographique des surréalistes, c'est pour connaître, analyser leurs goûts d'amateurs, d'enfants émerveillés par les images qui défilent. Ce n'est pas le point de vue du critique, qui décortique un film pour écrire un article. Cette optique permet de découvrir les films, les réalisateurs, les personnages même qui constituent leur jardin secret. Et on peut affirmer sans trop de risque qu'il existe une réelle culture cinématographique commune autour de figures fédératrices et incontournables. Avoir des goûts communs ne signifie pas pour autant avoir exactement les mêmes goûts, ce qui permet de laisser une place à la discussion. Paul Éluard le dit d'une manière assez éloquente à René Clair dans *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui* :

*Au temps où, avec quelques amis, nous allions très souvent au cinéma, il se produisait un curieux phénomène. Nous étions ordinairement d'accord à peu près sur toutes choses. Mais jamais sur le cinéma. Il n'y avait jamais d'aussi interminables, irréductibles discussions qu'à propos des films que nous venions de voir.*¹⁹

Sadoul précise d'ailleurs que le groupe était doctrinaire, sauf sur le cinéma. Si le groupe n'est pas doctrinaire, il va néanmoins voir les mêmes films, admirer les mêmes personnages et hue les mêmes réalisateurs. Cette attitude ne répond pas à une doctrine, mais plutôt à un désir commun du cinéma. Les surréalistes sont liés par des films communs, des envies communes de cinéma. Ainsi, Aragon le résume parfaitement dans la citation suivante :

J'aime les films sans bêtise, dans lesquels on se tue et on fait l'amour. J'aime les films où les gens sont beaux, avec une peau magnifique, vous savez, qu'on peut voir de près. J'aime les Mack Sennett comedies avec des femmes en maillot, les films allemands avec de magnifiques scènes romantiques, les films de mon ami Delluc où il y a des gens qui se désirent pendant une heure

¹⁹René CLAIR, *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, 1970, p. 120

*jusqu'à ce que les spectateurs fassent claquer leurs sièges. J'aime les films où il y a du sang. J'aime les films où il n'y a pas de morale, où le vice n'est pas puni, où il n'y a pas de patrie et de petits soldats, où il n'y a pas de Bretonne au pied d'un calvaire, où il n'y a pas de philosophie ni de poésie. La poésie ne se cherche pas, elle se trouve...*²⁰

René Clair, dans un chapitre nommé « Une enquête », interviewe un certain nombre de personnes publiques, plutôt considérées comme des intellectuels, pour leur demander quel genre de films ils aiment et ils aimeraient créer. Par sa réponse effusive, Aragon nous donne les clés de la culture surréaliste, ou tout au moins, ses principales tendances. Dès la première phrase, le poète s'amuse et dit néanmoins le fond de sa pensée : les bons films sont ceux dans lesquels il n'y a pas de thèse, de message moral ou philosophique, mais seulement ceux dans lesquels il y a de la vie, de l'amour, des choses brutes. Aragon cite deux réalisateurs : Louis Delluc, un des rares français que les surréalistes n'ont pas mis au pilori, et Mack Sennett, réalisateur et producteur américain, véritable pionnier de l'art cinématographique, surtout pour ses comédies burlesques et totalement loufoques. Il s'agit le plus souvent de films décriés par les spécialistes de cinéma, les artistes de l'époque qui ne voient pas dans ces films le génie qu'y voient les surréalistes. Ainsi, par les autres descriptions, on peut décrypter la filmothèque d'Aragon et de ses amis. Lorsqu'il parle des films « où il n'y a pas de morale, où le vice n'est pas puni », on pense immédiatement aux films de Louis Feuillade, comme *Fantômas* ou *Les Vampires*. *Fantômas* est un bandit qui réussit toujours à échapper à l'inspecteur de police Juve ; les intrigues se déroulent dans un Paris populaire. C'est en cela que les surréalistes aiment *Fantômas*, et Francis Lacassin, dans *Pour une contre-histoire du cinéma*, analyse très précisément les raisons de cet engouement :

*Répondant à l'attente d'un inconscient collectif, le ténébreux héros assumait les opérations et les desseins inexprimés que chacun pouvait assouvir sans danger par la lecture [le livre de Marcel Allain et de Pierre Souvestre] et répondait à un appétit de merveilleux et de violence aussi vieux que le monde*²¹.

À cet égard, il est amusant de découvrir que Desnos a écrit une complainte sur *Fantômas* adaptée pour la radio par Artaud. Son texte se déroulait sur plusieurs semaines,

²⁰René CLAIR, *ibid.*, p. 39

²¹Francis LACASSIN, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Institut Lumière / Actes Sud, 1994, p. 58

comme un feuilleton radiophonique, qui faisait la joie des auditeurs. En choisissant à la fois le mode feuilletonnesque et la chanson populaire, Desnos se situe directement dans la culture qu'il admire. On pourrait s'étonner de son écriture, par rapport aux recueils de poèmes qu'il a composés : mais Desnos, lorsqu'il parle des films qu'il aime (en tant que spectateur), n'utilise pas les procédés habituels à son écriture. Desnos y a mêlé ses connaissances des films de Fantômas, ses désirs d'enfants et son imaginaire poétique et merveilleux. Voici par exemple un des refrains de la complainte :

*Écoutez, faites silence !
La triste énumération
De tous les forfaits sans nom
Des tortures, des violences
Toujours impunis, hélas !
Du criminel Fantômas.*²²

Fantômas est donc le film emblématique du Robin des Bois surréaliste.

Les films *Les Vampires*, avec la femme fatale Musidora (de son vrai nom Jeanne Roques), fait aussi partie de cette culture cinématographique autant par le maillot de Musidora que par son côté « serial ». Le serial est « un genre cinématographique d'inspiration policière ou aventureuse dans lequel le récit, par sa longueur propre comme par la durée de la diffusion, excède les dimensions habituelles »²³ ; le serial est en France l'équivalent du film à épisodes, du feuilleton. Entre 1915 et 1916, dix films *Les Vampires* ont été tournés : au départ, c'était pour contrer l'arrivée d'une rivale, la dénommée Pearl White dans *Les Mystères de New York*. Louis Feuillade est donc sommé par la Gaumont d'écrire un serial de même envergure. Mais Musidora est une héroïne beaucoup plus perverse, attirante, étrange et poétique que la jeune et vertueuse Pearl White. Si Breton dit lui aussi son amour pour les serials : « Tout ce que nous pouvions accorder de fidélité allait aux films à épisodes déjà si décriés. [...] À partir de samedi, sur cet écran, XIX : – *Le gant qui rampe* – Comptez absolument sur nous. »²⁴, il a un point de vue encore plus intéressant lorsqu'il s'y attelle avec Aragon pour la revue *Variétés*. C'est une sorte d'hommage amoureux qu'ils rendent aux *Vampires*, et plus particulièrement

²²Robert DESNOS, *Œuvres*, Quarto Gallimard, 1999, édition établie et annotée par Marie-Claude Du-mas, p. 736-765

²³Francis LACASSIN, *op. cit.*, p. 181

²⁴Francis LACASSIN, *op. cit.*, p. 188

à Musidora, dans la petite pièce de théâtre *Le Trésor des Jésuites*²⁵. Musidora y joue plusieurs rôles, à la fois Mad Souris qui floue son filleul revenu de la guerre, Dora Musidora, nom qui tire son origine d'un poème de Théophile Gautier, se crée son identité à travers d'autres noms inventés à partir de son anagramme initial : les deux surréalistes la replacent dans un univers étrange, régi par aucun ordre. C'est Musidora qu'ils mettent en scène, et non Jeanne Roques. D'ailleurs, ce ne sont pas les envolées lyriques qui manquent sur ce personnage si envoûtant. Aragon dit à ce sujet : « Je pourrais dire quelle exaltation nous allions chercher à quelques-uns, jeunes et insouciantes de préjugés littéraires, quand la dixième muse, Musidora, joue à l'écran l'épopée hebdomadaire des *Vampires*. »²⁶ C'est à la fois un désir sensuel et cinématographique, et c'est par cette double qualification que Musidora apparaît comme un mythe, comme la réalisation du rêve des surréalistes dans la réalité de l'écran. Musidora est une vraie femme, mais elle est femme parce qu'elle est Musidora, cet être de chair et de sang.

Sa rivale, Pearl White, joliment appelée par Aragon Perle Vite, est son contraire. Le serial *Les Mystères de New York* a paradoxalement eu un succès considérable par rapport aux *Vampires*. Elle fut l'une des premières grandes vedettes américaines : elle incarnait Elaine Dodge, la jeune héroïne triomphant de ses adversaires en des aventures frénétiques et rocambolesques. Ainsi, Aragon, dans *Anicet ou le Panorama, roman*, parle de *Les Mystères de New York*. Son héros Anicet va donc un jour au cinéma avec Baptiste Ajamais (Breton) pour en voir un épisode. Et Aragon rend un hommage à la belle actrice avec ces mots : « Pearl White n'agit pas pour obéir à sa conscience, mais par sport, par hygiène : elle agit pour agir. »²⁷ Elle ne se plie pas à des règles, elle est libre dans l'action. C'est cette liberté, cette insoumission à l'ordre moral, que les surréalistes apprécieront toujours chez les personnages. D'ailleurs Aragon, dans une note qu'il a lui-même écrite sur la phrase citée, dit : « Ces lignes sont un hymne à celle que le grand public appelait par un involontaire calembour Perle Vite, rendant hommage à son énergie rapide et à sa riche beauté. »²⁸ Et Desnos de dire : « Pearl White fut le symbole des désirs sensuels de toute une génération que la guerre sevrerait de joies légitimes et nécessaires, je parle de

²⁵Louis ARAGON et André BRETON, *Le Trésor des Jésuites*, L'Œuvre Poétique, t. II, livre IV, Paris, Messidor, 1989, p. 321-350

²⁶Francis LACASSIN, *op. cit.*, p. 178

²⁷Louis ARAGON, *Anicet ou le Panorama, roman*, Folio, 1949, p. 137

²⁸*Ibid.*, p. 137 (1. Note de l'auteur)

la génération de 1900. »²⁹ Pearl White, si elle n'a pas le charme vénéneux de Musidora, possède cette liberté qui la rend attractive aux yeux des surréalistes.

Si l'on veut parler de manière complète de leur passion pour les serials, on ne peut passer outre le célèbre Nick Carter, le grand détective américain. Ses aventures ont commencé à paraître également dans le *New York Weekly*, toutes les semaines, à partir de 1886 ; il faut attendre 1907 pour qu'il traverse l'Atlantique : d'abord dans des périodiques populaires, ensuite portés à l'écran. Un texte sur Nick Carter est véritablement prodigieux, dans la mesure où il se réapproprie le mythe populaire et héroïque du personnage pour le tourner en dérision, non pour l'humilier, mais plutôt pour faire sentir toute l'admiration enfantine envers le héros. Je parle évidemment de *Mort de Nick Carter*³⁰ de Philippe Soupault. Le surréaliste écrit donc une histoire dans laquelle Nick Carter et Chick, son frère, doivent enquêter sur un crime. Ils se retrouvent dans une maison de fous qui a raison d'eux : dans une bagarre, alors qu'ils sont déguisés pour ne pas être reconnus, ils sont tués par des coups de feu. C'est ensuite qu'on découvre qu'ils étaient les célèbres Nick Carter et Chick. Ce qui est amusant dans cette petite nouvelle, c'est que la présence de Nick Carter est un prétexte à écrire un texte surréaliste. Néanmoins, sa présence n'est pas seulement un prétexte. Elle permet de faire éclore la surréalité des choses : par exemple, Chick est entré dans une maison et fait une description très longue et plus qu'exacte de tous les objets à Nick par téléphone ; on a vraiment l'impression d'être sorti de l'intrigue et de ne s'intéresser qu'à cet inventaire des plus loufoques. Soupault donne à son héros les clés pour entrer dans son univers personnel. Et citons pour conclure sur le personnage de Nick Carter le poème de Soupault, « Westwego » :

*Quand on est jeune c'est pour la vie
mon enfance en cage
dans ce musée sonore
chez Madame Tussaud
c'est Nick Carter et son chapeau melon
il a dans sa poche toute une collection de revolvers
et des menottes brillantes comme des jurons*³¹

²⁹Robert DESNOS, *op. cit.*, « Les Mystères de New York », p. 179

³⁰Philippe SOUPAULT, *Mort de Nick Carter*, Lachenal et Ritter, 1983 (publié en 1926 dans les Cahiers de la revue italienne *900*)

³¹Philippe SOUPAULT, *Westwego*, Lachenal et Ritter, 1981

Et celui qui représente à leurs yeux la concrétisation parfaite du personnage de cinéma, c'est le dénommé Charlot, crée de toutes pièces par Charlie Chaplin. Il est le symbole du personnage cabotin, en lutte contre les forces de l'ordre, la morale petite bourgeoise, le capitalisme. À la fois acteur et réalisateur, Chaplin a su se faire le demiurge de sa création et non pas seulement être un interprète. C'est en cela qu'il est révolutionnaire aux yeux des surréalistes. Henri Michaux, qui fait partie du groupe surréaliste de manière plus épisodique, est toutefois un des leurs et se passionne dès le départ pour Chaplin. En effet, il a écrit un très beau texte sur Chaplin dont le titre est « Notre frère Charlie »³² pour un numéro spécial du *Disque vert* sur Chaplin. Ce texte n'est pas un poème en prose si l'on se réfère aux écrits de Michaux sur la poésie ; d'ailleurs dans la postface de *Mes propriétés*, celui-ci écrit quelques lignes qui peuvent aisément se rapporter à « Notre frère Charlie » : « Les morceaux, sans liens préconçus, y furent faits paresseusement au jour le jour, suivant mes besoins, comme ça venait, sans “pousser”, en suivant la vague, au plus pressé toujours, dans un léger vacillement de la vérité, jamais pour construire, simplement pour préserver. »³³ Dans ce texte constitué de dix paragraphes, il commence par parler de modernité, de l'âme moderne, pour dire qu'il l'a trouvée en Charlot. Dans le paragraphe introductif, l'écrivain énumère toutes les caractérisations qu'on pourrait lui donner : « Les unanimistes le réclament. Il serait un des leurs. Il serait aussi dadaïste, une réaction contre la sensibilité romantique, un sujet de psychanalyse, un classique, un primitif. »³⁴. Les adjectifs cités ci-dessus illustrent parfaitement la physionomie et la psychologie de Charlot pour les surréalistes (c'est une vision particulière, non une vérité générale). Ensuite, à chaque début de paragraphe ou presque, il reprend ces adjectifs et développe une petite histoire, retranscrit une scène d'un de ces films, pas seulement pour prouver ce qu'il dit, mais surtout pour parler de cet être imaginaire qui lui plaît tant. Ainsi, d'après les notes de La Pléiade et du spécialiste de Chaplin, Alberto del Fabro³⁵, trois films de Chaplin sont identifiables dans le texte de Michaux. Au deuxième fragment, quand Charlot « a son pantalon troué, où il met aussi son chien », il s'agit de *Une vie de chien (A dog's life)* ; au sixième et huitième fragments, la scène du tuyau d'arrosage et celle du chauve au cor d'harmonie renvoient à

³²Henri MICHAUX, *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1998

³³Michel SANDRAS, *Lire le Poème en prose*, Dunod, 1995, p. 86

³⁴Henri MICHAUX, *op. cit.*, p. 43

³⁵*Ibid.*, p. 1036-1037

Charlot au music-hall (A night in the show) ; au quatrième fragment, la scène de l'addition provient de deux films différents, *Charlot patine (The rink)* et *Charlot voyage (The Immigrant)*. Le texte est composé de manière très enfantine, entre naïveté assumée et vérité, car Charlot est un véritable symbole pour les surréalistes, dans la mesure où il réunit ses spectateurs autour du burlesque et de la satire sociale ; on le voit par exemple avec ces quelques lignes :

*Pour les enfants, après papa, c'est notre meilleur ami
Charlie, pour tous, tu es notre frère
Charlie simple, primitif
Un chapeau melon et une badine, et voilà Charlie
Il porte veston et cravate
En plus, son pantalon troué, où il met aussi son chien*³⁶

Charlie est un « ami », un « frère » ; on le tutoie, on le connaît bien. Le vocabulaire utilisé est très simple et donne un air de comptine à ces lignes, comme si Michaux, spectateur émerveillé, revoyait le personnage devant lui. Et Michaux, dans une prestation officielle qu'il a faite au Congrès des P.E.N.-clubs, résume ce que représente Charlie Chaplin pour les surréalistes :

*Pour éviter la contradiction sur des noms actuels, je préfère choisir l'exemple d'un artiste créateur, d'un genre beaucoup moins pur que la Poésie, mais sur lequel l'unanimité de sympathie s'est faite : Charlie Chaplin. Il a créé un type de vagabond, dit Charlot, nettement immoral. Des coups de pied, des crocs-en-jambe aux policemen quand il en rencontre ; il bafoue toutes les autorités, il ne travaille pas ; s'il travaille, il brise tout, il trompe son patron, il n'a pas de respect de la femme d'autrui, il est chapardeur à l'occasion, il est une non-valeur sociale et cependant il a eu une action telle, il a tant réconcilié de gens avec la vie qu'on pourrait l'appeler un des bienfaiteurs de notre époque.*³⁷

Cet extrait du texte écrit dans le cadre d'une réflexion sur la poésie, est assez déroutant dans la mesure où il fait la part belle à Charlie Chaplin, fauteur de troubles et chenapan, loin dans l'imagerie habituelle d'un poète. Chaplin est un être poétique par son côté voyou et c'est pour cette raison que Michaux est assez audacieux en imposant à ses confrères son goût cinématographique et poétique pour Charlot.

³⁶*Ibid.*, p. 44

³⁷Henri MICHAUX, *op. cit.*, « L'avenir de la poésie », p. 967-968

Ce panorama des héros préférés des surréalistes – et de leurs films préférés par ricochets – montre un désir de cinéma populaire, de films d’aventures, d’action, d’amour. Et ce ne sont finalement pas des films que l’on pourrait ranger dans la catégorie des films dits intellectuels. C’est ce formidable paradoxe qui nourrit sans cesse les spectateurs surréalistes, permettant de creuser un fossé entre leurs écrits surréalistes, abstraits, critiques et la culture cinématographique qu’ils se construisent au fil des salles de cinéma. C’est en cela que l’on peut dire que cette culture, au départ d’amateurs, se transforme progressivement en cinéphilie assumée, afin de contrecarrer ceux qui voudraient imposer les films à voir.

1.3 La cinéphilie surréaliste : vers une contre-culture

Les surréalistes aiment le cinéma, nous l’avons vu. Mais ils l’aiment d’une certaine manière : Breton insiste sur le hasard qui le mène dans les salles, et c’est le hasard qui va leur en ouvrir les portes, devenant ainsi un élément fondamental de la découverte des films. Ce choix va permettre de mettre en place une culture cinématographique bien précise, avec les films fétiches et ceux qu’ils considèrent comme exécrables. De culture à cinéphilie, il n’y a qu’un pas, qu’ils vont franchir.

Leurs goûts de spectateurs montrent de manière assez claire leur volonté de préférer les films plus confidentiels, parfois même interdits par la censure – comme *Le Cuirassé Potemkine*, de Eisenstein. C’en est devenu presque une garantie de qualité pour eux. Il en va de même avec les « films-cultes », invention qui revient sans conteste à l’imaginaire surréaliste. Elle implique un bouleversement complet dans l’appréhension des films classiques. Tout souci de légitimation artistique, toute recherche d’un profit culturel en sont absents. Les surréalistes n’exaltent pas l’exemplarité technique ou esthétique d’un film, mais sa charge émotive, le poids des souvenirs qu’il représente. Ainsi, les films de Feuillade, associés à l’émerveillement de l’enfance, prennent place au premier rang des films mythifiés par les surréalistes. Rapidement, les choix de la cinéphilie surréaliste ont été l’objet d’une contestation exercée autant à l’encontre de personnalités – Abel Gance, L’Herbier... – que du système de références qu’ils ont mis en place. La force de subversion des surréalistes est réelle, car elle rattache le cinéma non à une culture en voie de consti-

tution, mais plutôt à une contre-culture irréductible. Ce refus d'une conception artistique du cinéma entraîne logiquement des comportements provocateurs qui caractérisent les surréalistes, puisqu'ils refusent de choisir les films en fonction de critères esthétiques. Attitude qui suppose une adhésion à chaque fois renouvelée face à des films comme ceux de Feuillade, qui ne sont pas des emblèmes de la cinéphilie, mais qui en subvertissent le choix. Comme le dit Christophe Gauthier, cette « "organisation du hasard" fonctionne alors comme si la cinéphilie exigeait de chaque spectacle une sollicitation nouvelle de sa passion, désireux d'y reconnaître les affres d'un premier choc amoureux »³⁸. Le cinéma incarne donc pour eux la possibilité de détruire la culture ancienne non pas pour en ériger une autre, mais plutôt pour laisser une certaine liberté dans la cinéphilie. Le cinéma ne doit pas être récupéré et devenir un nouvel art à la mode, mais doit rester dans cette clandestinité particulière, qui lui donne cet aspect si subversif. C'est pour cette raison que les surréalistes attachent beaucoup d'importance aux films marginaux, qu'ils soient de facture populaire ou plus avant-gardiste – entre Feuillade et Eisenstein – et mettent au pilori les films dits classiques, qui suivent les règles du théâtre, d'une certaine tradition littéraire. Les films populaires que nous avons commencé à décrire, sont justement subversifs dans la mesure où la critique, la cinéphilie traditionnelle les rejette, les considérant comme mineurs et négligeables. Les surréalistes se placent toujours dans le creux afin de le faire exister et d'en montrer la magnificence. Ils tiennent à ce que le cinéma soit une arme contre la culture académique, et cette cinéphilie dans le groupe apparaît improvisée en surface, alors qu'elle est réfléchie en profondeur. Il s'agit donc bien d'une cinéphilie ; il serait naïf de croire que les surréalistes vont vraiment voir n'importe quel film comme le soutient Nourredine Ghali dans son ouvrage sur l'avant-garde cinématographique³⁹. Même si, à juste titre, cette cinéphilie ne suit pas les codes de « la » cinéphilie existante.

Le spectateur surréaliste met donc en place à travers ses comportements, ses pratiques une attitude cinématographique véritable, loin de l'amateurisme qu'on pourrait supposer, afin d'ériger le cinéma en contre-culture. Pourtant, ces spectateurs sont singuliers, dans la mesure où ils ressemblent plus à des enfants qui vont se divertir qu'à des

³⁸Christophe GAUTHIER, *op. cit.*, p. 244

³⁹Nourredine GHALI, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années 1920 ; Idées, conceptions, théories*, Paris Expérimental, 1995, p. 345

professionnels – il ne faut pas oublier qu'ils ont vingt ans. Après avoir défini leurs attitudes de spectateurs, il est donc indispensable d'étudier leurs goûts plus en profondeur.

Chapitre 2

Leurs goûts

J'étais un surréaliste inconditionnel, et il n'y avait pas de films surréalistes en 1925-1926 (Georges Sadoul).

S'il peut paraître un peu réducteur de cataloguer dans différents genres les films aimés par les surréalistes, il est néanmoins saisissant de se rendre compte que les genres qui leur plaisent – et les codes qui les constituent – sont le serial, le cinéma burlesque et le cinéma du rêve.

2.1 Le serial ou le ciné-feuilleton

Le feuilleton est le chapitre d'un roman qui paraît quotidiennement ou très régulièrement dans un journal. Cette manière d'écrire un roman à la page, sous l'œil avide des lecteurs qui attendent impatiemment la suite, est le gage de succès de ces écrits. Le roman-feuilleton, au XIX^e siècle, tire donc sa popularité de sa structure même : une histoire à chaque chapitre, elle-même replacée à l'intérieur d'une histoire globale dont la fin est à la fois souhaitée et repoussée. Ainsi, Marcel Allain, le co-créateur avec Pierre Souvestre de *Fantômas*, confirme bien l'importance de la fin, dans la mesure où le feuilleton a continué des décennies durant, repris après la mise en scène de Feuillade par de nombreux réalisateurs ; il raconte que l'épisode de fin qu'il avait écrit très longtemps à l'avance était enfermé dans un coffre-fort. La fin symbolise la mort métaphorique des personnages, et en même temps l'aboutissement du roman. Il y a une dimension sociologique très forte dans le feuilleton que l'on ne retrouve pas dans les genres plus littéraires,

comme le roman, le théâtre... Le feuilleton est créé pour une durée indéterminée. S'installe alors avec les lecteurs une connivence, une attente qui tient davantage du besoin de repères communs que d'une réelle passion pour le feuilleton. C'est pour cette raison que les surréalistes se sont pris de passion pour les « serials » cinématographiques, terme américain pour désigner les feuilletons. À la fois pour des raisons populaires et pour des raisons thématiques intrinsèques aux œuvres elles-mêmes. En effet, le feuilleton représente l'essence même du genre populaire, publié dans un journal à trois francs six sous. Et si les surréalistes aiment autant le cinéma, c'est parce qu'il est populaire et doit le rester. L'alliance entre le feuilleton et le cinéma, le ciné-feuilleton, ne peut que faire des étincelles car on approche véritablement de ce qui plaît aux surréalistes. *Fantômas* ou *Les Vampires* sont construits sur ce mode. Voici les cinq épisodes de *Fantômas* : « Fantômas, À l'ombre de la guillotine » (mai 1913), « Juve contre Fantômas » (septembre 1913), « Le mort qui tue » (novembre 1913), « Fantômas contre Fantômas » (février 1914) et « Le faux magistrat » (avril 1914). Ils durent chacun environ une heure. À la vision de ces épisodes, on comprend instantanément ce qui a plu aux surréalistes : les personnages romanesques, de l'inspecteur Juve et son coéquipier Fandor à la belle Lady Beltham, en passant par les multiples identités de Fantômas. C'est ce renouvellement incessant d'identités et d'épisodes qui rend *Fantômas* digne de l'intérêt des surréalistes. Ils sont attirés par ce monde qui appelle l'enfance : cette plongée dans un univers rocambolesque, entre le fantastique et la poésie leur donne une bouffée d'air dans un Paris d'avant-guerre, morose. Les surréalistes aiment donc se rattacher à des épisodes, voir une nouvelle intrigue se nouer, mais avec les mêmes personnages, le même cadre : comme dit Dominique Païni dans le livret accompagnant les dvd de *Fantômas*, c'est « une œuvre en ébauche, et toujours achevée comme telle. » L'aventure, la vie, l'amour sont autant de thèmes que l'on retrouve dans les feuilletons et qui soulèvent le cœur des surréalistes. Francis Lacassin résume cette idée dans les phrases suivantes :

Tout dans ces films¹ paraissait concourir à l'admiration des surréalistes : le triomphe de l'amour sur la mort ; une cascade d'assassinats politiques, d'explosions et de catastrophes secouant la torpeur bourgeoise et intervenant sans que la police n'en sache rien ; un déferlement de passions sans des façades sophistiquées et respectables : la sourde poésie des terrains vagues et

¹Il s'agit des différents ciné-feuilletons.

*souterrains traversés d'événements absurdes et comme jaillis d'un mauvais rêve.*²

C'est ce lyrisme populaire qui plaît tant au groupe surréaliste et Aragon, dans son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, explique parfaitement l'engouement – paradoxal – des surréalistes pour les feuilletons, en particulier *Les Vampires* :

C'était l'œuvre d'un piètre metteur en scène, Louis Feuillade, qui s'est depuis cette époque signalé par la nullité de sa production. Film Gaumont, c'est aussi tout dire. Mais d'admirables acteurs, et le choix d'un sujet qui tombait par hasard à pic, à cette époque, firent de ce qui aurait pu être une platitude l'une des épopées qui marquèrent plus vivement que la Marne ou Verdun, l'esprit des hommes. Le feuilleton cinématographique était alors une nouveauté. Une fièvre véritable prenait ces adolescents, et ce n'était pas tant la suite d'un roman qu'ils attendaient, que sa fin. [...] À ce point étonnant de confusion morale où les hommes vivaient, comment ceux-ci qui étaient jeunes, ne se fussent-ils point reconnus dans ces bandits splendides, leur idéal et leur justification ?³

Aragon montre ainsi la force populaire symbolique qui s'en dégage et la nouveauté insufflée par ces feuilletons : c'est plus qu'un simple ciné-feuilleton, c'est le cinéma de la vie pour toute une génération. Et Robert Desnos, dans son article « “Fantômas”, “Les Vampires”, “Les Mystères de New York” », exprime tout son amour pour les serials dans un condensé riche des trois principaux :

Trois films n'ont pas été inférieurs à cette mission [celle du désir d'amour et du rêve] : 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.

Fantômas ! Il y a si longtemps !... C'était avant la guerre. Mais les péripéties de cette épopée moderne sont encore présentes à nos mémoires. 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 la 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.

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 ?

²Francis LACASSIN, *op. cit.*, p. 200

³Louis ARAGON, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Édition établie, annotée et préfacée par Marc Dachy, Gallimard, 1994, p. 7-8

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 retrouverions 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 ?⁴

2.2 Le cinéma burlesque

Le cinéma burlesque, et comique par extension, est un des genres les plus prisés par les surréalistes. Le burlesque est un mode littéraire spécifique au XVII^e siècle. Dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*⁵, une définition cerne bien la notion : le burlesque c'est « l'explication des choses les plus sérieuses par des expressions tout à fait plaisantes et ridicules » (Naudé). Même si cette définition s'applique à la littérature, et qui plus est à celle du XVII^e siècle, elle s'adapte tout à fait au cinéma dont nous allons parler, celui de Chaplin plus particulièrement. Nous avons trouvé une autre définition, attachée cette fois-ci au cinéma : le burlesque c'est un « genre cinématographique caractérisé par un comique extravagant, plus ou moins absurde et fondé sur une succession rapide de gags. »⁶ Alors pourquoi le burlesque ? Les surréalistes, dans leur manifeste du surréalisme, témoignent de cette volonté de rupture, de non-respect de la morale bourgeoise, d'une liberté individuelle, d'un non-conformisme. Et dans la comédie burlesque, ce sont les mêmes idées qui sont prônées. « La comédie burlesque n'appartient pas au surréalisme. Elle le vérifie. »⁷ a dit Claude-Jean Philippe. Il continue en disant que « le genre lui-même est isolé de l'ensemble du cinéma américain. La comédie burlesque est un genre subversif, entourée d'ailleurs d'un mépris latent. »⁸ C'est un cinéma populaire, fait pour les masses, le peuple ; et il est même rejeté par les intellectuels, comme n'étant qu'un vulgaire divertissement, sans portée aucune. Ainsi, « le mythe burlesque lui-même peut se définir par la persistance, au-delà des œuvres, d'un personnage fixé dans un immuable dessin psychologique et moral et condamné, par-là même, à l'éternelle

⁴Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 84

⁵Encyclopædia Universalis, Albin Michel, 1997, p. 88

⁶Petit Larousse illustré, édition 1991

⁷Claude-Jean PHILIPPE, « La comédie burlesque et le surréalisme » in *Études cinématographiques*, n°40-42, 2^e trimestre 1965, p. 247

⁸*Ibid.*, p. 248

singularité. »⁹ Comme on l'a vu avec le feuilleton et comme on le verra avec le cinéma du rêve, la comédie burlesque plaît aux surréalistes en tant que spectateurs, dans la mesure où ils se retrouvent dans ce cinéma, le processus d'identification propre à tout spectateur fonctionnant à merveille. Il existe donc une analogie entre le surréalisme et la comédie burlesque, car ils sont fondés sur les mêmes codes. Robert Desnos parle du burlesque dans un de ses articles et met l'accent sur le burlesque comme « forme la plus déconcertante du lyrisme »¹⁰. Le burlesque n'est ainsi pas seulement un genre comique, il réussit à dépasser cette apparence pour atteindre l'émotion.

Le cinéma burlesque a été inventé aux États-Unis par Mack Sennett, que nous avons déjà évoqué. Comédien et danseur acrobatique à ses débuts, il devient l'assistant de Griffith (réalisateur pionnier américain) avant de réaliser des films de vaudeville. Il prend la direction de la Keystone (célèbre maison de production à cette époque) en 1912. À partir de ce moment-là, il tourne sans jamais s'arrêter, il réalise plusieurs petits films par semaine, dans une totale improvisation. C'est Mack Sennett qui a créé le gag de la tarte à la crème, pendant une pause lors d'un tournage. Il confie au montage une importance capitale dans la mesure où c'est ce procédé qui va impulser la précision et le rythme des films-poursuites. Jean Mitry nous fait d'ailleurs comprendre la raison de l'engouement des surréalistes pour Mack Sennett dans un condensé lumineux :

*Mack Sennett mêla l'invraisemblable et l'authentique, la logique et l'incohérent, le surprenant et l'impossible. Faisant jaillir l'absurde à tout instant, créant des rapports insolites, introduisant le mouvement non seulement dans l'action mais dans la continuité du film, dans la mobilité des images, il dota ses comédies d'un dynamisme prodigieux et fut l'un des premiers à faire sentir au spectateur la puissance du rythme par l'exagération même de celui-ci. La précipitation devint à son tour la source d'un comique nouveau dû à la structure du film.*¹¹

Absurde, rapports insolites, exagération... Tous ces éléments montrent de façon aiguë les rapports entre surréalisme et burlesque, et le lien ténu qui les unit. C'est plus qu'une simple attirance, c'est la reconnaissance des préceptes surréalistes dans un genre cinématographique. Desnos montre ce parallèle de façon aiguë dans les lignes suivantes :

⁹ *Ibid.*, p. 248

¹⁰ Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 97

¹¹ Jean MITRY, *Ciné-Club*, mars 1950 in Jacques CHEVALLIER, *Le cinéma burlesque américain au temps du muet, 1912-1930*, Institut Pédagogique National, 1960, p. 11-12

« Jolies baigneuses courant sur les plages de sable, sirènes éperdues, amoureux tendres, inventions folles, il a introduit au cinéma un élément nouveau qui n'est ni le comique ni le tragique, mais à proprement parler, la forme la plus élevée du cinéma, sur le plan de la morale, de l'amour, de la poésie et de la liberté »¹². Le burlesque, c'est le lyrisme surréaliste.

Et si Mack Sennett fut le précurseur de la comédie burlesque, Charlie Chaplin en fut le successeur. Les films de Chaplin ont tous frappé les surréalistes, sauf ceux qui s'éloignent de la tradition comico-burlesque qu'il a insufflée dès le départ, comme *The Kid*, pourtant considéré comme un chef d'œuvre par nombre de spécialistes du cinéma. Selon eux, il verse dans le sentimentalisme, et n'a plus la charge subversive des films de Chaplin. Les premiers films de Chaplin sont des saynètes assez brèves avec Charlot comme personnage : *Charlot fait la noce*, *Charlot policeman*, *Charlot à la plage*, etc. À cet égard, on peut citer les souvenirs de Cendrars, pendant la guerre, sur ces films : « Je me souviendrai toujours comment la renommée de Charlot se répandait au front par les permissionnaires. Ils nous revenaient rubiconds. Et ils nous racontaient les aventures de Charlot au music-hall, de Charlot boxeur, de Charlot matelot, de Charlot déménageur, etc... Alors le rire se répandait de tranchée en tranchée... »¹³ On le voit bien, Charlie est un ami, et Michaux l'a bien dit. Charlie dans des situations différentes, dans toutes les situations, et qui parvient à tirer son épingle du jeu à chaque fois. Si Chaplin représente leur héros en quelque sorte, c'est par « une fusion de l'automatisme et du volontaire, de la réalité extérieure. [...] L'automatisme de clown, mêlé au réel, aux actions du scénario »¹⁴. Chaplin, comme l'anti-héros, aux antipodes de Hollywood et proche de l'essence du cinéma, le cinéma populaire. Comme le dit Aragon, « s'il vous faut un modèle, inspirez-vous de lui. Seul, il a cherché le sens intime du cinéma, et toujours persévérant dans ses tentatives, il a poussé le comique jusqu'à l'absurde et jusqu'au tragique, avec une veine égale. »¹⁵ Ainsi, « évoquant Chaplin et l'art du cinéma, [Aragon] écrit notamment : "Je voudrais qu'un metteur en scène fût un poète

¹²Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 98

¹³Blaise CENDRARS dans *Le Disque Vert*, 1924, cité par Marcel Martin in *Charlie Chaplin*, Seghers, 1966, in Petr KRÁL, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Stock Cinéma, 1984, p. 220

¹⁴Henri MICHAUX, *op. cit.*, « Surréalisme », p. 61

¹⁵Louis ARAGON, « Le décor », paru dans *Le Film*, septembre 1918, in Alain et Odette VIRMAUX, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976, p. 110

et un philosophe, mais aussi un spectateur qui juge son œuvre.” »¹⁶

On peut clore cette plongée dans le cinéma burlesque par les quelques lignes de Ado Kyrou, spécialiste du surréalisme au cinéma, ici se faisant le chantre de la comédie burlesque :

Les lions si familiers, les voitures folles, les beautés en maillot de bain, les flics ahuris, les objets doués de volonté propre, les poursuites sans fin qui défient toutes les lois de l'équilibre : c'est Mack Sennett, c'est le désordre. L'ordre n'a jamais fait rire personne, sauf si, poussé à l'extrême, il devient folie ; le désordre, par contre, est le rêve libérateur de tout homme ; il est donc la base de tout comique libérateur. N'oublions pas que la « tarte à la crème » est une découverte, non de Molière, mais de Mack Sennett et que tout part de cet élément capital. Une tarte à la crème sur une table est chose normale, mais jetez-la sur un visage de femme riche et laide et la voilà devenue immédiatement vengeance contre la laideur, affirmation de puissance ; elle provoque un choc semblable à celui provoqué par les collages surréalistes¹⁷. [...] Le collage consiste à placer une chose là où elle ne devrait pas se trouver, à réunir deux choses qui ne devraient jamais se rencontrer ou à utiliser une chose dans un but auquel elle n'aurait jamais dû servir. Du rapprochement des deux pôles naît l'étincelle qui met le feu aux poudres.¹⁸

C'est cette esthétique du collage, du rapport insolite dont parlait Jean Mitry qui crée l'engouement des surréalistes pour le burlesque. Ado Kyrou le montre bien, en insistant à bon escient sur le parallèle qui existe ; les goûts des spectateurs surréalistes ne sont pas seulement dans les mains du hasard. Aimer ce qui ne plaît pas aux intellectuels, aimer la grosse farce, aimer ce qui détone et qui essaie de créer quelque chose de nouveau : voilà en quelque sorte le mot d'ordre des surréalistes, en ce qui concerne le cinéma burlesque. Et ce cinéma burlesque comporte évidemment une part de rêve : le cinéma du rêve est ce qui parachève l'étude concentrée de leurs goûts.

2.3 Le cinéma du rêve

Pour faire le lien avec le burlesque, et non de manière artificielle, on peut se rapporter une fois de plus à l'ouvrage de Petr Kràl sur le burlesque. En effet, celui-ci dit

¹⁶Louis ARAGON, *Œuvres romanesques complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1997, note de Philippe Forest, p. 1036

¹⁷C'est nous qui soulignons.

¹⁸Ado KYROU, « Slapstick, burlesque, goona-goona, non-sense et crazy-show », *Positif*, février 1960, in Jacques CHEVALLIER, *op. cit.*, p. 39-40

que « le gag évoque le rêve autant dans ce qu'il a de fantastique que dans son aspect concret et évident : dans le fait d'être composé de gestes et d'objets qui se passent eux-mêmes de commentaires »¹⁹. Il en vient même à dire que « les quiproquos comiques se changent en coïncidences merveilleuses »²⁰. Comme si burlesque et rêve étaient liés de manière totalement logique... ou illogique ? Artaud, de manière assez péremptoire, dit que « si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas. »²¹ Pour les surréalistes, le cinéma serait donc le meilleur moyen pour retranscrire le rêve, et plus encore pour l'incarner. Sommes-nous devant la formule : cinéma = rêve (ou rêve = cinéma d'ailleurs) ou plutôt parlons-nous du cinéma du rêve ? Comment faire la différence entre le sujet du film (le rêve) et la manière de filmer qui s'apparente à un rêve ? Dans le cas des surréalistes, c'est le rêve à la fois comme sujet et style qui l'emporte. Comme le dit Nourredine Ghali, « on peut concevoir des œuvres cinématographiques qui allient le rêve à l'état conscient ; cette possibilité semble correspondre à la nature du cinéma lui-même, conçu par certains comme la fusion de l'état de conscience et de l'état du rêve »²². Si les surréalistes aiment dans le cinéma cet aspect de rêve, ils aiment également la retranscription des rêves, comme dans *Le cabinet du Docteur Caligari*, les deux films inauguraux du surréalisme de Buñuel, *Le chien andalou* et *L'âge d'or* ou le petit film de René Clair *Entr'acte* dont nous parlerons bientôt. Mais comme le disent souvent bien des critiques, il existe peu de films surréalistes au sens propre du terme, à savoir de rêves éveillés. Les surréalistes trouvent donc leur bonheur, comme toujours, dans les films que nous avons déjà cités : *Fantômas* et *Les Vampires* pour ne parler que d'eux. Citons en effet la phrase de Prévert qui introduit les épisodes de *Fantômas* de Feuillade : « Les films de Feuillade c'est toujours tout nouveau tout beau, tout nouveau comme avant en couleur et parlant, parlant en gris, en blanc avec la troublante éloquence du rêve, l'espéranto du silence. » Prévert met donc l'accent sur l'aspect onirique des films de Feuillade, aspect souvent oublié par les détracteurs de Feuillade qui ne veulent qu'insister sur le policier, le Paris gouailleux. Le rêve est donc indissociable de ses films, et en particulier *Les Vampires*, avec Musidora, l'ensorcelante Irma Vep à la noirceur hallucinatoire. *Fantômas*

¹⁹Petr KRÁL, *op. cit.*, p. 289

²⁰*Ibid.*, p. 82

²¹Antonin ARTAUD, *Œuvres Complètes*, t. III, 4^e édition, La Pléiade, 1978, p. 66-67

²²Nourredine GHALI, *op. cit.*, p. 353

est également bâti en partie sur la force du rêve, de la surréalité à travers les identités de Fantômas. Ce qui dans les films de Feuillade tient du rêve, c'est le sujet lui-même : des vampires dans Paris ou encore un hors-la-loi aux innombrables identités. Ce sont des personnages fantastiques qui ne peuvent exister que dans l'imaginaire, et c'est pourquoi leur retranscription sur une bobine leur donne cette puissance onirique. Comme si on découvrait qu'on pouvait filmer ce que l'on voulait, et non pas seulement la réalité.

Il est donc intéressant de comprendre la démarche des surréalistes en tant que simples spectateurs – cinéphiles ne l'oublions pas – qui vont se délecter des images, des histoires, du cinéma. C'est cette magie qu'ils apprécient et qu'ils veulent voir. Feuilletons, films burlesques, rêves : ces différentes catégories se recoupent dans les yeux des surréalistes, spectateurs émerveillés devant la féerie de l'écran. Et leurs goûts initiaux vont être relayés de manière épisodique par la volonté de commencer à participer de plain-pied à l'aventure cinématographique, en tant qu'acteurs.

Chapitre 3

Quand les surréalistes se font acteurs

3.1 Le cas d'*Entr'acte*

Entr'acte, c'est un film qui aurait pu ne pas exister. Un film qui sert d'entracte. En effet, la compagnie des ballets suédois de Rolf Maré présente une chorégraphie appelée *Relâche* au Studio des Champs-Élysées. Francis Picabia s'en voit confier la mise en scène, les décors et les costumes à partir du livret de Blaise Cendrars, *Après-dîner*. La musique est écrite par Erik Satie, la chorégraphie est créée par Jean Borlin. Le changement de décor entre les deux actes étant jugée trop longue pour les spectateurs, Picabia écrit un scénario que René Clair réalise (1924). Ce sont les vingt-quatre minutes de *Entr'acte*. Selon la critique, il est considéré comme un des rares films dadaïstes qui existe, et non surréaliste ou seulement « normal ». Picabia dit d'ailleurs que ce film « ne croit pas à grand-chose, au plaisir de la vie peut-être; il croit au plaisir d'inventer, il ne respecte rien si ce n'est le désir d'éclater de rire »¹. Pas d'histoire, juste la volonté initiale de faire passer l'entracte qui se transforme en manifeste de liberté artistique. Et nous en parlons, car le groupe surréaliste y joue. Au plan 33, sont présents Marcel Duchamp et Man Ray qui jouent aux échecs; au plan 101 c'est au tour de Francis Picabia; et au plan 112 ce dernier se partage l'écran avec Erik Satie; et toute la jeunesse

¹René CLAIR, *op. cit.*, p. 23

de l'avant-garde de l'époque suit le corbillard². Desnos a dit d'ailleurs à propos de *Relâche* : « Vous savez bien, mon cher Picabia, que c'est au fond tout ce qui nous rattache les uns aux autres et que, hormis cinq ou six, cette croyance supérieure en le miracle tangible de l'imagination ne rencontre aucun adepte de bonne foi »³. Le groupe surréaliste, en faisant une apparition dans le film, transcende alors son simple statut de spectateur pour jouer lui-même son rôle de surréaliste. Surtout pour ce qu'ils interprètent : les sauts au-dessus de canons, les parties de jeu d'échecs, l'épisode farfelu du corbillard, ou encore la sortie finale de Duchamp et son coup de pied dans la toile pour y entrer à nouveau. Le spectateur surréaliste devient acteur, et même acteur conscient de l'imaginaire qu'il apporte dans *Entr'acte*.

3.2 Du spectateur à l'acteur

En effet, à elles seules, les apparitions des surréalistes dans les salles de cinéma, étaient des *happenings*. Une sorte de spectacle dans le film qui défilait sur l'écran. Les surréalistes ne peuvent finalement pas se contenter de voir des films, ils veulent, consciemment ou non d'ailleurs, dépasser leur propre regard de spectateurs pour être regardés. Non dans une optique de voyeurisme ou d'exhibitionnisme mal placé et prétentieux, mais plutôt dans la perspective de l'expérimentation cinématographique. Être acteur pour "voir". Afin de voir, de regarder, de comprendre, le spectateur doit passer derrière, de l'autre côté de l'écran. Ce passage ne signe pas la fin de la cinéphilie surréaliste, mais au contraire affirme leur désir de montrer, de donner à voir le cinéma. Et l'exemple d'*Entr'acte* illustre les différentes facettes de ces hommes "sur-réalistes", qui sont à la fois dans la réalité du quotidien et dans celle du cinéma, celle recrée sur l'écran ; ils y participent, ils se nourrissent de cinéma et le nourrissent.

Leur culture cinématographique se constitue de leurs apports personnels – l'enfance dans les quartiers populaires pour Desnos par exemple –, de leurs découvertes et de leurs créations communes, réalisées ensemble. Et c'est en cela que l'on peut affirmer que les surréalistes aiment le cinéma, comme on aime passionnément un art. Ils voient

²Scénario *Entr'acte*, Biblioteca cinematografica, a cura di Glauco Viazzi, Poligono società Editrice in Milano, 1945

³Robert DESNOS, *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claude Dumas, Gallimard 1978, p. 203

les films – choisis ou non –, en discutent, y tiennent parfois des rôles ; il leur reste encore beaucoup à faire. La critique cinématographique par exemple.

Deuxième partie

La critique cinématographique,
entre théorie et évocation
poétique

Chapitre 4

Les débuts des chroniques cinématographiques des surréalistes

4.1 État des lieux des journaux

Il faut attendre un certain temps pour que des critiques de films – ou tout au moins des écrits sur des films – soient rédigées. En effet, les premières vraies critiques, à savoir celles qui dépassent le simple résumé du scénario ou de promotion pour le film, apparaissent en 1908 dans des journaux non spécialisés. Le cinéma n’a pas bonne presse au départ, il est le « divertissement d’ilotes » dont parle Georges Duhamel¹ ; le théâtre au contraire est réservé aux gens cultivés, aux bourgeois. Le cinéma est considéré seulement comme une excroissance du théâtre et non comme un art nouveau à part entière. C’est Louis Delluc (après l’impulsion initiale de Ricciotto Canudo) qui va symboliser la critique française à partir de 1914. On peut d’ailleurs se rappeler que c’est Delluc qui a créé les deux néologismes « cinéaste » (au lieu de cinégraphiste) et « ciné-club ». Louis Delluc est d’abord secrétaire de rédaction au *Comœdia Illustré*, qui cesse de paraître au début de la guerre. *L’Intransigeant* lui refuse un article, ce qui montre bien l’opinion des journaux sur le cinéma encore à cette époque. Henri Diamant-Berger crée *Le Film* en

¹Claude BEYLIE, in *La critique de cinéma en France*, sous la direction de Michel Ciment et Jacques Zimmer, Ramsay Cinéma, 1997, p. 15

1916, premier véritable journal de cinéma ; Delluc entre à sa rédaction. Il écrit également dans *Paris-Midi* et sa première critique pour le quotidien paraît le 1^{er} juin 1918 ; il rédige les critiques des films pour ce journal jusqu'en 1922. Entre-temps, il fonde son propre journal de cinéma, *Ciné-club* de 1920 à 1921 ; en 1921, *Cinéa* lui succède. Louis Delluc meurt en 1924 à l'âge de 34 ans, laissant derrière lui l'image du créateur de la critique cinématographique. D'ailleurs, Jean Mitry a dit à son égard qu'« il substitue des jugements clairs, précis, ironiques parfois, sincères toujours, exprimés en un style dru et incisif. [...] Sans se perdre dans des considérations esthétiques, que le cinéma ne permettait pas encore, il va droit à l'essentiel, souligne les qualités d'une œuvre [...] et tire toujours des conclusions qui vont du particulier (le film) au général (le cinéma lui-même) »².

Parlons maintenant de trois journaux qui ont marqué l'entrée en scène des surréalistes dans la critique cinématographique : *SIC*, *Nord-Sud* et *Littérature*.

SIC est créé par Pierre Albert-Birot le 1^{er} janvier 1916. *SIC*, c'est l'affirmation latine qu'on peut traduire par « ainsi », mais aussi les initiales de « Sons, Idées, Couleurs ». Comme le dit très précisément Georges Sebbag, « sic a une fonction métalinguistique ou diacritique. L'auteur, le critique, l'éditeur assurent au lecteur qu'il n'a pas la berlué, qu'il ne se trouve pas nez à nez avec une coquille. [...] L'appellation sic tend sans doute à avertir le lecteur que la parole ne va pas sans effraction et l'écriture sans renouvellement. »³ Cette revue est au carrefour de tous les mouvements en « isme », et doit donc faire face à de nombreux détracteurs, comme Breton par exemple ; on peut ainsi rappeler cette phrase de Pierre Albert-Birot : « Oui Madame, oui Monsieur, / les Anciens ont fait des chefs-d'œuvre / NOUS LES CONNAISSONS / et c'est parce que nous les connaissons / que nous sommes / CUBISTES, FUTURISTES, SIMULTANISTES, UNANIMISTES, +... ISTES, +... ISTES, en un mot NUNISTES »⁴. Le premier numéro dit la volonté de Pierre Albert-Birot – qui travaille à la création de cette revue littéraire depuis plusieurs années – : être moderne. La rencontre avec le peintre futuriste italien Gino Severini fait avancer la situation : Pierre Albert-Birot fait ainsi la connaissance, en avril 1916, d'Apollinaire qui commence alors à publier dans la revue et à la soutenir. *SIC* connaît rapidement

²*op. cit.*, p. 17

³*SIC, Nord-Sud et Littérature* de Georges Sebbag, in *Pierre Albert-Birot, Laboratoire de modernité*, colloque de Cérisy, textes réunis par Madeleine RENOARD, Jean-Michel Place, 1997, p. 54

⁴*Les Anciens, SIC*, numéro 82, in *Ibid.*, p. 31

un large essor, atteignant ainsi son apogée en 1918. Pierre Albert-Birot ouvre sa revue à tous les courants modernes. Les publications sont celles d’Aragon, de Soupault, de Tzara, d’Apollinaire, de Reverdy, de Radiguet, de Severini, de Zadkine, de Surville, des futuristes italiens (Folgoré, Balla, Depero...), de Férat et de bien d’autres. Cette ouverture, qui s’inscrit dans le contexte particulier de « front commun des avant-gardes », permet à la revue d’embrasser tout l’univers moderniste. Ainsi, c’est sous l’égide de *SIC* et avec la mise en scène de Pierre Albert-Birot, que le drame “surréaliste” d’Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, est représenté pour la première fois le 24 juin 1917. Aragon tient la rubrique littéraire dénommée « ETC... » de fin 1917 jusqu’en 1919. Soupault commence à collaborer à la revue en 1917 et publie ainsi la « Note 1 sur le cinéma » ainsi que le poème cinématographique « Indifférence » dans le n°25 de *SIC*, en janvier 1918. *SIC* est bien une revue qui publie l’avant-garde littéraire, et elle a pris part de façon importante à l’éclosion des textes surréalistes, en particulier ceux sur le cinéma, sur l’image. Par ailleurs, lui-même fasciné par le cinéma, Pierre Albert-Birot publie en octobre 1919, dans le n°49/50 de *SIC*, une assez longue étude, intitulée « Du cinéma », suivie d’un scénario, « 2 + 1 = 2 », ces scénarii qu’il appelle « drames cinématographiques » ou encore « poèmes dans l’espace ». Mais en 1919, il n’arrive plus à faire face aux difficultés économiques liées à l’édition de la revue et à l’apparition de nouvelles revues (*Littérature* en particulier). Il se résigne donc à la voir disparaître : le cinquante-quatrième et dernier numéro, « Les revues d’avant-garde doivent mourir jeunes », paraît en décembre 1919. Pour conclure sur cette revue, on peut citer les phrases d’Aragon, qui montrent l’attitude assez ambivalente des intellectuels surréalistes à son égard : « On peut y lire bien des pauvretés, il s’y commit bien des erreurs. Mais [...] il sera désormais impossible de parler de l’époque de la guerre au point de vue littéraire sans tenir compte de *SIC*, revue absurde, puérile qui parvint à tenir une place entre *Les Soirées de Paris* et *Nord-Sud* »⁵. En effet, « si insignifiant que fut à ses yeux le poète Birot, Aragon lui attribue un rôle décisif dans la représentation des *Mamelles de Tirésias* et reconnaît aussi la modernité de *SIC*. Ainsi va l’ambivalence de l’auteur d’une histoire littéraire squelettique qui d’un côté pourfend PAB, et de l’autre l’évoque en priorité »⁶. Une revue audacieuse, et surtout inauguratoire de ce qu’allait être plus tard les revues

⁵Voir Marie-Louise LENTENGRE, *Pierre Albert-Birot*, Jean-Michel Place, 1993

⁶*SIC, Nord-Sud et Littérature* de Georges SEBBAG in *op. cit.*, p. 62

littéraires.

Et puis vint *Nord-Sud*. Elle est créée en mars 1917 par Pierre Reverdy – qui collabore d’ailleurs en même temps à *SIC* de temps en temps. Elle tire son nom du numéro 4 d’avril 1916 de *SIC* qui propose sur une page une composition graphique et idéagrammatique de Gino Severini intitulée « Dans le Nord-Sud » : cela fait référence à la ligne de métro – exploitée par la compagnie Nord-Sud – qui joint Montmartre à Montparnasse, quartiers de rendez-vous des surréalistes. *Nord-Sud*, comme *SIC*, se réclame d’Apollinaire. Pierre Albert-Birot accueille l’arrivée de cette nouvelle revue avec chaleur : « En France, il y avait jusqu’ici 333 777 journaux pour faire dormir les gens et 1 pour les éveiller, vraiment c’était un travail surhumain – car ils dorment bien – et c’est avec plaisir que nous saluons le courageux qui vient nous aider : désormais contre 333 777 nous serons 2 : *SIC* et *Nord-Sud*. »⁷ La revue vit jusqu’en 1918 et publie ses propres textes, ainsi que d’autres d’Apollinaire, de Max Jacob et de futurs surréalistes. Dans le numéro 13 de mars 1918, Reverdy présente la théorie de « l’Image », que les poètes ultérieurs et en particulier les surréalistes feront leur, selon laquelle la poésie n’est plus figurative, mais créatrice. Breton écrit notamment, dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, qu’il a fait sienne la définition de l’image donnée par Reverdy. Durant les quatre années de publication de *SIC*, *Nord-Sud* a donc eu le temps de naître et de mourir en octobre 1918 ; elle ne survit pas à la mort d’Apollinaire. Si l’on compare les deux revues sur le plan des publications des surréalistes, on s’aperçoit qu’elles sont finalement équilibrées. En effet, Soupault publie à sept reprises aussi bien dans *SIC* que dans *Nord-Sud* entre mars 1917 et octobre 1918. Pour la même période, Aragon écrit dans quatre numéros de *SIC* et dans trois de « Nord-Sud ». Ainsi, il publie dans le numéro 15 de *Nord-Sud*, en mai 1918, son poème cinématographique « Charlot mystique »⁸. Quant à Breton, le seul à critiquer aussi ardemment la revue de Pierre Albert-Birot, il n’y écrit qu’un article, alors qu’il figure au sommaire de cinq numéros de *Nord-Sud*.

C’est la revue *Littérature* qui va prendre la place de *SIC* : la revue détrône *SIC* et apparaît en même temps comme son successeur, dans la même lignée malgré quelques divergences. En effet, Aragon et Soupault quittent *SIC* pour s’occuper de leur nouvelle

⁷Pierre ALBERT-BIROT, *SIC*, numéro 128, 1917

⁸« Charlot sentimental », le premier poème cinématographique d’Aragon, a été publié dans *Le Film* du 18 mars 1918.

revue dont ils sont les directeurs avec Breton. Quand Tristan Tzara arrive à Paris à la fin de 1919, c'est eux qu'il rejoint et non Pierre Albert-Birot. *Littérature* prend la relève de *Nord-Sud* et de *Les Soirées de Paris*, la revue créée par Apollinaire. Elle affiche immédiatement ses objectifs Dada et sa poétique surréaliste : elle ne se veut pas aussi ouverte à tous les courants comme l'étaient *SIC* ou *Nord-Sud*. *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault y ont leur première publication en 1919. D'ailleurs, Soupault publie une dizaine de courts billets critiques sur le cinéma de 1919 à 1922. Citons-les pour donner un aperçu de ses préoccupations de l'écran : « Le cinéma U.S.A. » qui contient les quatre premiers textes donnés par Soupault – juin, août, novembre 1919, février 1920 –, « “Une idylle aux champs” de Charlie Chaplin » de février 1920, « “La fête espagnole” de Louis Delluc » de juin 1920, « “L'opération Shackleton” au Cirque d'hiver » de juillet-août 1920, « Suzanne Grandais : “Gosse de riches” » et « Harold Lloyd : “Le beau policeman” » de septembre-octobre 1920, et « Chaplin : “The Kid” » du 1^{er} mars 1922. C'est bien le cinéma américain qui l'accapare totalement, à l'exception de Louis Delluc. En mai 1920, les manifestes du mouvement Dada y sont publiés, mais en septembre 1922, la revue récuse le dadaïsme, avec le célèbre texte « Lâchez tout, lâchez Dada ». Aux trois fondateurs de « *Littérature* », se joignent très vite les poètes Paul Éluard, Benjamin Péret et Robert Desnos. En 1924, *Littérature* est remplacée par la nouvelle revue *La Révolution Surréaliste*.

Ces trois revues qui mêlent des réflexions sur la littérature, la peinture, laissent néanmoins une petite place au cinéma, même si celui-ci apparaît davantage comme une nouveauté à découvrir que comme un réel objet d'attention prisé par les intellectuels. Cette attitude va peu à peu s'éclipser au profit d'un véritable intérêt pour le cinéma et va donner lieu à des critiques, des chroniques cinématographiques plus régulières. Ainsi, Soupault, après ses écrits dans *Littérature* de 1919 à 1922, va s'occuper de la rubrique de *L'Europe Nouvelle* de 1929 à 1934 ; entre 1922 et 1929, il n'écrit pas de critiques, comme si son goût pour le cinéma s'était envolé : mais on ne sait pas ce qui s'est réellement passé. Desnos écrit dans la rubrique « Le film des films » du *Journal littéraire* de 1924 à 1925, dans la rubrique « Les Rayons et les ombres » du *Le Soir* – ce sera le même nom pour *Paris-Journal* – de 1927 à 1928, et ensuite dans la rubrique « Caligari » dans *Le Merle* en 1929. Leurs chroniques portent sur des sujets très variés et c'est cette diversité

que nous allons explorer.

4.2 Les sujets de leurs écrits

Si nous nous intéressons plus particulièrement aux écrits de Desnos et de Soupault, c'est tout simplement car ce sont les seuls surréalistes dont les chroniques ont été abondantes, régulières et qu'elles ont été rassemblées dans des recueils qui disent d'eux-mêmes l'importance du cinéma à leurs yeux. Ainsi, Soupault écrit de 1919 à 1922, puis de 1929 à 1934, et Desnos, lui, écrit de 1923 à 1929 : comme s'ils se laissaient mutuellement la place, comme s'ils écrivaient en creux l'un de l'autre ; jamais ils n'écrivent à la même époque – même si ce n'est qu'un laps de temps de cinq ans qui sépare la rédaction de leurs critiques – et n'ont donc pas les mêmes préoccupations, les mêmes films en tête. Néanmoins, il serait abusif d'affirmer que leurs idées ne se recoupent absolument pas. Il est important de signaler que Soupault a écrit plus de cent articles de critiques, par rapport à Desnos qui en a rédigé une cinquantaine : ainsi, Soupault s'est plus souvent répété dans la mesure où il met dans chacun de ses articles ses revendications à la suite du film, contrairement à Desnos qui consacre plus volontiers un article à un sujet qui lui est cher, plus qu'il ne le distille quotidiennement dans ses articles. C'est pour cette raison que nous allons recenser, de manière exhaustive, les sujets communs de leurs écrits, afin de pouvoir par la suite étudier de plus près la théorie du cinéma qu'ils développent.

Une de leurs obsessions communes se trouve dans le refus de la théâtralisation du cinéma. Ils ne supportent pas que les procédés du théâtre – jeu des comédiens, unité de temps et de lieu... – soient utilisés au cinéma, qui doit avoir ses propres règles. Dans le même ordre d'idées, tout ce qui se rapproche de près ou de loin de la littérature, de l'adaptation d'un roman, ne peut trouver grâce à leurs yeux⁹.

Le film parlant, sonore, est créé en 1928. Desnos l'aborde très peu dans ses chroniques dans la mesure où il parle de son prédécesseur, le film muet, et des différents oripeaux dont il est vêtu : la musique, les sous-titres... C'est seulement dans un article de 1937, appelé « Réponse à une enquête sur "la poésie et le cinéma parlant" » qu'il écrit ses quelques lignes : « 1° Le cinéma parlant est... / il est peut-être môche (*sic*) /

⁹Voir DESNOS, *op. cit.*, p. 23, 71, 77, 111, 158, 171 ; voir Philippe SOUPAULT, *Écrits de cinéma, 1918, 1931*, Textes réunis et présentés (avec notes et index) par Alain et Odette VIRMAUX, Ramsay Poche Cinéma, 1988, p. 62, 65, 107, 113, 136...

il sera. / C'est pour moi la seule forme d'expression qu'il m'intéresserait d'employer en ce moment... si l'on m'en fournissait un moyen. C'est tellement joyeux d'imaginer qu'on n'aura plus la peine d'écrire, comme je le fais en ce moment... »¹⁰. Mais cet enthousiasme modéré de Desnos ne vient qu'en 1937, soit presque dix ans après l'invention du film parlant. Soupault ne lui adresse que des reproches, et montre la décadence du cinéma qui va suivre : après le sonore, la couleur, après la couleur, le relief... Comme si ces progrès technologiques ne pouvaient aller de pair avec l'évolution du cinéma et devaient forcément salir sa pureté originelle¹¹.

Le cinéma américain est leur passion commune : au-delà de Chaplin, de Mack Sennett qu'on ne présente plus dans la culture surréaliste, les autres films de production hollywoodienne sont souvent salués – même si Desnos ne parle presque exclusivement que de Chaplin et de Mack Sennett. C'est surtout Soupault qui en fait le compte-rendu, tout en se plaignant de la baisse de niveau, de la fin du règne américain : Tod Browning, Ernst Lubitsch (n'oublions pas qu'il est allemand au départ), King Vidor pour ne citer qu'eux. Soupault n'est pas un cinéphile inconditionnel et les critiques assez dures qu'il écrit à l'encontre des studios américains sont cependant moins acides en comparaison de celles sur le cinéma français. C'est pour cette raison qu'on a parfois l'impression que les surréalistes aiment les films américains, allemands, russes par défaut. Que ce n'est pas un véritable engouement sauf pour quelques films. Du côté allemand, Soupault ne tarit pas d'éloges sur Stroheim et Josef Von Sternberg pour *La Rafle*, *Le Calvaire de Léna X* ou encore *L'Ange bleu*. Du côté russe, Desnos et Soupault s'accordent sur Eisenstein et Poudovkine, mais ce sont là leurs seuls articles écrits sur les mêmes auteurs.¹²

Les documentaires sont un genre apprécié par Desnos comme par Soupault. Desnos parle surtout de petits documentaires aux allures sociales comme « La Fromagerie de Roquefort », La Scierie en Suède, alors que Soupault – mais ce doit être l'évolution du cinéma – écrit très régulièrement sur les documentaires et les qualifie même de films : c'est pour montrer leur supériorité qu'il les nomme documentaires. Ainsi, dans l'article « Un film décevant : “Erotikon” – À propos d'un documentaire »¹³, il passe très vite sur

¹⁰Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 195

¹¹Voir DESNOS, *op. cit.*, p. 26, 48, 53, 127, 133, 195 ; voir SOUPAULT, *op. cit.*, p. 58, 72, 125, 133...

¹²Voir DESNOS, *op. cit.*, USA : p. 44, 75, 79, 97, 98, 101, 121, 129, 165, 178 / All., URSS : p. 24, 27, 54, 64, 67, 68, 90, 92, 182... ; Voir SOUPAULT, *op. cit.*, USA : p. 41-46, 48, 93, 102, 119, 134, 174, 200, 221 / All., URSS : p. 67, 70, 78, 88, 99, 123, 288...

¹³*Ibid.*, p. 65

le film pour pouvoir s'étendre sur le petit documentaire qui le précédait, « La Vie des plantes ». Même s'il dit que le documentaire n'est pas très novateur, il a au moins le mérite d'utiliser les techniques propres au cinéma pour montrer les plantes qui poussent, pour « faire voir » aux spectateurs la nature qui vit. C'est cela que demande Soupault et rien d'autre. Il explique d'ailleurs son goût pour les documentaires dans l'article « Les paradoxes du cinéma » : « Chaque fois que je verrai un film qui me semblera contenir un peu de nouveauté, une minuscule étincelle, je n'hésiterai pas à l'annoncer avec le plus grand plaisir. C'est pour ces raisons sans doute que je parlerai souvent des films documentaires. [...] L'important au cinéma est de voir. J'insiste. Il importe de voir et de voir mieux, plus nettement et plus profondément que "dans la vie" »¹⁴. Et le documentaire détient cette capacité à capter le réel, ou plutôt le réel cinématographique.

Le dernier sujet commun aux deux écrivains surréalistes est leur volonté de donner une définition au cinéma. À chaque fois qu'ils émettent une critique par rapport à un film, un réalisateur, une manière de faire, ils en viennent systématiquement à remettre en cause le fonctionnement du cinéma de leur époque et donnent leur vision de son utilisation. Desnos le fait de manière moins automatique, mais c'est véritablement flagrant chez Soupault, une véritable litanie. Et comme ils parlent toujours de ce que devrait être le cinéma, de ce qu'il doit être, c'est qu'il ne convient pas à leur conception. Et les critiques contre la censure, le cinéma français de tradition littéraire vont bon train¹⁵.

Si Soupault et Desnos ont beaucoup de sujets en commun, c'est bien qu'ils ont les mêmes attentes face au cinéma. Mais il est intéressant de noter que certains sujets qui sont des locomotives chez l'un ne le sont pas du tout chez l'autre. Ainsi, Desnos évoque à de nombreuses reprises les salles de cinéma dans lesquelles il aime se rendre¹⁶, le drame des figurants exploités par les « marchands d'hommes »¹⁷, l'érotisme qui se dégage des films et qui leur est nécessaire¹⁸, et le rêve et la poésie sans lesquels le cinéma ne peut exister à ses yeux¹⁹. Soupault évoque tous les sujets à chaque chronique ou presque et donne ainsi davantage l'impression d'être un journaliste engagé, comme s'il livrait un

¹⁴Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 61-62

¹⁵Voir DESNOS, *op. cit.*, p. 40, 52, 85, 96, 114, 116, 181, 192... ; Voir SOUPAULT, *op. cit.*, p. 60, 62, 65, 67, 71, 85, 87, 108, 138...

¹⁶Voir DESNOS, *op. cit.*, p. 45, 61, 113, 123, 174

¹⁷*Ibid.*, p. 138, 139, 142, 146, 149, 163

¹⁸*Ibid.*, p. 29, 69, 75, 89, 100, 195

¹⁹*Ibid.*, p. 32, 67, 73, 80, 85, 95, 115, 117, 195

combat de tous les jours contre les forces maléfiques du cinéma commercial. Comme si répéter à chaque fois les mêmes idées finissait par éduquer les spectateurs et par faire réfléchir les censeurs. Ainsi, la décadence du cinéma est à l'ordre du jour de tous ses articles et il n'en démord pas. Repérer tous les sujets dont parlent Desnos et Soupault permet ainsi de se rendre compte s'ils écrivent des chroniques particulières sur des films ou s'ils écrivent davantage sur le cinéma en général. On a déjà évoqué leurs deux manières de faire, différentes l'une de l'autre. C'est dans cette optique que nous pouvons désormais aborder la question de la théorie du cinéma développée par les surréalistes.

Chapitre 5

Théorie du cinéma

Cependant que dans l'ombre où résonne le pas reconnaissable de Charlot et les baisers désespérés de Stroheim, dans l'ombre propice des salles de projection, hors de toute théorie artistique¹, deux adolescents, l'ami et l'amie, se pâment aux bras l'un de l'autre tandis que sur l'écran Betty Compson fait signe qu'elle a quelque chose à dire. Et elle le dira.²

L'interrogation multiple de Dominique Noguez sur la validité de l'appellation de théorie³ emmène la réflexion sur un terrain un peu mouvant : car la question n'est pas de savoir s'il existe ou non une ou plusieurs théories du cinéma, ou même pas du tout. Ce débat reste vain, mais il est intéressant plutôt, dans le cas des surréalistes, d'identifier, tout au long de leurs écrits, tous les éléments distillés ça et là sur le cinéma, sur ce que doit être le cinéma. Vision, conception du cinéma. Un film, c'est la vision d'un réalisateur sur le monde, sur ce qu'il voit. Les surréalistes vont donc écrire leur vision d'une vision. En cela, ils dépassent la simple théorie : ce n'est pas une théorie qu'ils mettent au point, mais bien plutôt une manière de voir, de vivre à travers le cinéma. Ce sont des poètes qui voient et qui témoignent⁴ : ils ne théorisent pas, ils parlent.

¹C'est nous qui soulignons.

²Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 191

³Voir son article « Théorie(s) du (ou des) cinéma(s) ? » in *Cinémas de la modernité ; films, théories*, sous la direction de Dominique Chateau, André Gardies et François Jost, Colloque de Cérisy, Klincksieck, 1981, p. 45

⁴Voir *Les rayons et les ombres, Cinéma*, préface de Marie-Claude Dumas, p. 18 : en parlant de Desnos, elle dit que « c'est un surréaliste qui voit et qui témoigne. »

5.1 Le cinéma comme moyen d'expression du rêve

Si l'on a déjà évoqué le cinéma du rêve comme un genre apprécié par les surréalistes, c'est d'abord et avant tout car ils considèrent qu'un film doit se rapprocher le plus possible d'un rêve éveillé. Cette expression de rêve éveillé contient déjà en elle les prémices de la complexité de définition du cinéma par les surréalistes : le film est réel, tangible, mais par les « ombres sur le calicot »⁵, il crée un lieu intangible, et pourtant accessible à tous. C'est l'invention technique qui va donc permettre aux surréalistes de voir en vrai l'illusion, l'imaginaire. Comme si le rêve pouvait enfin sortir du cercle privé du rêveur et être montré à tous. « Le but principal des artistes serait dorénavant de chercher dans le rêve une réalité supérieure à celle que nous propose l'exercice logique, donc arbitraire, de la pensée »⁶. Mais on peut se demander si les surréalistes ne placent pas plutôt la « réalité supérieure » dans l'union entre rêve et réalité, dans cet entre-deux dont nous parlions à propos des salles de cinéma⁷. « Le cinéma, dont le spectacle constitue justement une *hallucination consciente* »⁸ donne matière à penser, à rêver aux surréalistes. Ainsi, Desnos émet un souhait dans un de ses articles par rapport à la réalisation d'un film :

Je voudrais qu'un metteur en scène s'éprît de cette idée. Au matin d'un cauchemar⁹, qu'il note exactement tout ce qu'il se rappelle et qu'il le reconstitue avec minutie. Il ne s'agit plus là de logique, de construction classique, ni de flatterie à l'incompréhension publique, mais de choses vues, d'un réalisme supérieur, puisqu'il ouvre un nouveau domaine à la poésie et au songe.¹⁰

Il est intéressant de se pencher sur la phrase de Desnos. Tout d'abord, Desnos ne parle absolument pas d'écriture automatique : il aurait pu exiger qu'un réalisateur écrive un scénario selon cette méthode que lui-même a suivie pour écrire ses poèmes. Mais il dit « tout ce qu'il se rappelle » : ce sont les bribes de rêve qui sont retranscrites « avec minutie », ce qui est pour le moins étrange dans la mesure où le réalisateur a des éléments épars, mais précis. Au réveil, il est vrai que le plus souvent, on se souvient de

⁵Expression de Pierre ALBERT-BIROT

⁶Jean GOUDAL, *La Revue hebdomadaire*, « Surréalisme et cinéma », 1925, in Alain et Odette VIRMAUX, *Les Surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976, p. 306

⁷cf. p. I, 1.1

⁸Jean, GOUDAL, *op. cit.*, p. 308

⁹Voir la notion de « film-cauchemar » chez Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 142

¹⁰Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 32

faits isolés, de manière très détaillée, mais non pas d'un ensemble narratif précis. Car la narration ne fait pas partie du rêve. Cet illogisme apparent est pourtant le garant du film. Desnos parle de « choses vues, d'un réalisme supérieur »¹¹ : c'est ce que nous avons évoqué quelques lignes plus haut. Les surréalistes s'intéressent au cinéma pour ce qu'il apporte de nouveau à la réalité. C'est dans cette mesure que le cinéma est un moyen d'expression du rêve, mais pas seulement : par sa technicité propre, il transcende le rêve pour créer le film, au-delà de toute réalité connue. Cette réalité est faite de choses connues mais, assemblées sous un nouvel angle, elles ne sont plus les mêmes et semblent défier toute logique ou ordre humain. Ainsi, Man Ray dit : « j'aimerais voir dans un film quelque chose que je n'ai toujours pas vu, quelque chose que je ne comprends pas »¹². Cette idée d'expérimentation, formulée par le réalisateur de *L'Étoile de mer*, ne met pas en cause la réalité des choses au sens premier du terme, mais plutôt évoque l'association des choses, comme dans le collage surréaliste. Comme le dit Jean Goudal, « la succession même des images au cinéma a quelque chose d'*artificiel* qui nous éloigne de la réalité »¹³. C'est cet assemblage qui va créer l'in-compréhensible, le non-vu. Les surréalistes mettent simplement la réalité à un autre niveau. Et si Desnos place le cinéma sous les auspices de la « poésie et du songe », c'est bien qu'ils sont les matériaux premiers et indispensables à la création, à l'inspiration. Car il y a toujours une part d'onirique, d'enfantin dans un film qui transporte le spectateur dans un au-delà merveilleux. Jean Goudal résume assez bien cette idée lorsqu'il dit : « le rythme profond des êtres que nous voyons se mouvoir à l'écran possède je ne sais quoi de saccadé dans le silence, qui les fait parents des personnages qui hantent nos rêves »¹⁴. Cette analogie constante au rêve se retrouve également chez Desnos, qui, lucide, demande le droit de rêver son cinéma : cette mise en abîme pure, rêver le cinéma du rêve est encore plus poétique qu'on ne peut se l'imaginer. Ainsi, « et comment ne pas identifier les ténèbres du cinéma aux ténèbres nocturnes, les films au rêve ! [...] N'est-il donc pas naturel, par conséquent, que le cinéma ait tenté de projeter le rêve sur l'écran ? Mais si les tentatives sont rares qui n'ont pas complètement échoué, n'est-ce pas pour avoir méconnu les caractères essentiels du rêve,

¹¹L'allusion hugolienne est plus qu'identifiable.

¹²Man RAY, in Patrick DE HAAS, « L'avant-garde vue d'après le *Ballet mécanique* de Fernand Léger », in *Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique*, Paris, Cinémathèque française, Musée du cinéma, 1992, p. 19

¹³Jean, GOUDAL, *op. cit.*, p. 310

¹⁴*Ibid.*, p. 310

la sensualité, la liberté absolue, le baroque même et une certaine atmosphère qui évoque précisément l'infini et l'éternité ? »¹⁵. Desnos n'est jamais dans le vocabulaire théorique, il s'exprime toujours en tant que poète. Et ce qu'il veut dire dans ces lignes, c'est que le cinéma permet de concrétiser ce qu'il ne pouvait imaginer qu'en rêve ; à ce titre, le rêve est porteur d'un imaginaire qui se retrouve – ou devrait se retrouver – sur l'écran. La sensualité, la liberté absolue, le baroque, l'infini ou encore l'éternité qu'il évoque sont tout simplement la vie, et non des caractéristiques propres au rêve. À moins que Desnos ne considère le rêve comme la vie...

Pour conclure sur ce point, voici les trois caractéristiques du rêve que Jean Goudal considère comme éminemment cinématographiques, ou tout au moins comme caractéristiques du cinéma également :

VISUEL

Le cinéma l'est déjà par la force des choses.

Il le restera exclusivement.

(Rien à craindre pour lui, répétons-le, de tels petits essais de synchronisme phonographique.)

ILLOGIQUE

Tout ce qui subsiste de niaiserie au cinéma se rattache à un respect périmé de la logique.

Le sentimentalisme est le respect de la logique dans l'ordre des sentiments. (Toute élégance, toute désinvolture résulte de la rupture d'un ou plusieurs maillons dans la chaîne traditionnelle des sentiments.)

Le « feuilleton » est le respect de la logique dans l'ordre des épisodes. (J'appelle « feuilleton » une suite d'événements tels que, posés les personnages et les situations initiales, le déroulement intégral de l'action peut être prévu par un concierge de l'espèce moyenne.)

La lenteur est le respect de la logique dans l'ordre des situations et des gestes.

Etc...

PÉNÉTRANT

Mais si l'on ne porte à l'écran que des séries d'images illogiques, assemblées selon les plus capricieuses suggestions des associations d'idées, ne risque-t-on pas de rebuter le public ?

¹⁵Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 81

Nous répondrons d'abord que nous ne traçons ici qu'une direction possible du cinéma. D'autres voies resteront ouvertes à côté de celle-là. L'éducation du public se fera peu à peu.

Ensuite nous admettons la nécessité de ne pas perdre pied dans l'incohérence absolue. L'homme ne s'intéresse qu'à ce qui lui ressemble. Je m'intéresse à mes rêves, malgré leur incohérence, parce qu'ils viennent de moi, parce que je leur trouve une qualité particulière, tenant sans doute à ce que j'y reconnais des éléments de ma vie passée, mais arbitrairement assemblés. Ces souvenirs m'appartiennent ; mais j'ai de la peine à les identifier. C'est ce que je définis, faute de mieux, par l'expression : le rêve est pénétrant.

Cette propriété du rêve, on le voit, est strictement personnelle. Comment un film, qui s'adresse à des milliers de spectateurs, saurait-il être pénétrant ?¹⁶

5.2 Le langage d'un film : entre cinéma et écriture

Et si le cinéma est considéré comme un moyen d'expression du rêve, c'est bien parce qu'il est visuel, purement visuel pour les surréalistes. La polémique, en 1928, sur le film parlant – et même avant, à propos des sous-titres – fait rage, et Soupault, par exemple, ne manque jamais d'envoyer une pique assassine aux films « sonores » : comme si le son était responsable de la vacuité, de la médiocrité d'un film. Dans un rêve, on ne parle pas. Dans un film, non plus. Ainsi, Soupault parle de « cette ridicule mascarade “parlante et sonore” »¹⁷, et Desnos formule très clairement son refus, ou tout au moins son mécontentement, du film parlant : « Le cinéma ! Il devait être tout entier au service du rêve. Voici qu'il tombe aux mains de la sale littérature et du réalisme. Ces actrices qui sont si belles ont-elles une belle voix ? Que nous importe puisque nous l'imaginons. [...] Le film parlant n'est qu'une tentative de plus contre cette sauvegarde de l'individu et de la liberté : le rêve. »¹⁸. On voit bien que Desnos assimile parole à littérature, réalisme, alors que l'image est propre au rêve, au cinéma. Car s'il y a une parole, il y a un scénario écrit avec des dialogues, et non plus seulement un scénario fait de découpages séquentiels pour les différents plans. L'intrusion d'une voix détruit la magie de la pellicule, du rêve, car il est évident qu'une parole ne permet plus d'imaginer ce que l'on désire à partir des images muettes. L'image est un support à son rêve, elle lui sert de matériau pour

¹⁶Jean GOUDAL, *op. cit.*, p. 312-313

¹⁷Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 125

¹⁸Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 133

ensuite désirer, aimer. Car le propre du cinéma pour les surréalistes, c'est de donner à voir, et non de retranscrire la littérature. Le refus du modèle littéraire est bien ancré dans les velléités qu'ils formulent à l'égard du cinéma. S'il ne doit pas parler, comment s'exprime-t-il par les images ? C'est dans cette perspective que l'on peut travailler sur la conception d'André Bazin qui divise les metteurs en scène en deux catégories :

Il existe deux grandes tendances opposées : les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité. Par "image" j'entends [...] tout ce qui peut ajouter à la chose représentée sa représentation sur l'écran.[...] Deux groupes de fait : la plastique de l'image et la ressource du montage (organisation des images dans le temps). Le montage constitue la naissance du film comme art (Malraux dans Psychologie du cinéma) : ce qui le distingue vraiment de la simple photographie animée en fait enfin un langage¹⁹.

Les surréalistes auraient sûrement poussé des cris d'épouvante en entendant parler Bazin de cinéma comme « art », mais excepté ce fait, l'idée générale porte en elle les demandes des surréalistes face au cinéma. Vers la fin des années vingt, les techniques changent et le montage apparaît : c'est lui qui va permettre de matérialiser le collage surréaliste sur l'écran. Bazin définit ainsi le montage : c'est « la création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur rapport »²⁰. Les surréalistes croient-ils à l'image ou à la réalité ? au montage ? Il est difficile de poser des théories postérieures sur leurs idées, mais on peut toutefois tracer quelques lignes directrices. En effet, les surréalistes seraient partisans de l'association de l'image et de la réalité²¹, et non de l'un ou de l'autre. Car le montage permet d'ajouter à la plastique de l'image, et permet de ne plus tomber dans l'écueil du théâtre filmé, si souvent décrié. Le montage consacre le cinéma comme technique à part entière. Comme le dit Bazin, « l'image compte d'abord non pour ce qu'elle *ajoute* à la réalité, mais pour ce qu'elle en *révèle* »²². Poser sa caméra non pour filmer la réalité, mais pour en filmer un certain angle, un certain point de vue afin de la dépasser et de montrer une autre réalité, celle du rêve transcendée dans le film.

¹⁹ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, p. 64

²⁰ *Ibid.*, p. 65

²¹ cf. II, 5.1

²² *Ibid.*, p. 67

À partir de cette idée selon laquelle image et réalité sont indissociables, où se situe donc la conception du film, son écriture ? Barthélémy Amengual explique son point de vue sur le rapport entre cinéma et écriture de façon pertinente :

Le cinéma étant supposé apporter, par le truchement de la photographie, des duplicata du monde – ou, en tout cas, de nos perceptions – on a pu dire avec Albert Laffay, qu’il manipulait des choses et en tirait son langage. Langage-écriture (puisque d’emblée matérialisée) qu’il est intéressant d’aborder comme langage d’objets. Le « discours par choses » n’est-il pas une proto-écriture ? Si un assemblage d’objets n’évoque pas directement la parole, il peut toujours s’interpréter en paroles. [...] Comme l’écriture, le cinéma muet rend la parole muette et réalise la pensée.²³

Si le cinéma est un langage d’objets, c’est bien dans la mesure où il est la représentation des choses vues dont parlait Desnos : ce sont les choses qui s’expriment à travers le médium qu’est le cinéma. Le film n’a donc pas besoin de dialogues qui supprimeraient sa pureté et ne feraient qu’orienter le cinéma vers la littérature, le théâtre filmé. Ainsi, René Clair a dit que « ce qui est cinéma, c’est ce qui ne peut être raconté »²⁴. Donc, des images dénuées de dialogues, des images qu’on ne comprend pas à première vue, comme dans *Entr’acte* ou *Un chien andalou*. Le cinéma doit ainsi prendre conscience de lui-même en tant que moyen autonome d’expression. Paradoxalement, il arrive à Desnos et à Soupault, de faire un résumé exhaustif des films pour montrer qu’ils sont bons, comme *Tempête sur l’Asie*²⁵. Mais Soupault, à plusieurs reprises dans ses écrits – alors qu’il lui arrive souvent de faire le résumé détaillé des films, et pas seulement quand ils sont mauvais –, montre l’incompatibilité qui existe entre ce qui est cinématographique et ce qui est résumable : ainsi, à propos de *Turksib* de Victor Tourine, il dit qu’« il est plus difficile de résumer ce film que n’importe quelle autre production. C’est la preuve, si j’ose dire, que ce film est éminemment cinématographique. Je crois, d’ailleurs, que c’est là sa première et sa plus importante qualité. Le théâtre et la littérature n’ont apporté aucune aide au metteur en scène qui semble s’être volontairement dépouillé de tout ce qui pouvait n’être pas purement visuel. »²⁶ Soupault met donc l’accent sur ce qui repré-

²³Barthélémy AMENGUAL, « Cinéma et écriture », in *Cinéma : théories, lectures*, textes réunis et présentés par Dominique Noguez, numéro spécial de la Revue d’Esthétique, Klincksieck, 1973, p. 147-148

²⁴René CLAIR, *op. cit.*, p. 31

²⁵Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 182-184

²⁶Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 108

sente à ses yeux deux réalités opposées : celle de la narration littéraire et celle du film. Comment définir ce qui est cinématographique ? Car Soupault, en utilisant cet adjectif, veut toucher à l'essence même du cinéma, de ce qu'est le langage propre au cinéma. C'est la reproduction du mouvement, d'images qui doivent parler d'elles-mêmes, grâce à la mise en scène du réalisateur. Le cinéma parle, et parle d'autant plus qu'il est muet. Et de quoi parle-t-il ? À ce titre, il est intéressant de noter la remarque que fait Soupault dans l'article qu'il écrit sur le film *Tempête sur l'Asie* de Poudovkine : il « nous montre que le sujet d'un film n'a qu'une importance très relative. Pour ce metteur en scène, l'important est de choisir un thème et de le développer cinématographiquement »²⁷. Soupault reste toujours fixé sur l'idée du cinématographique, de ce qui l'est et de ce qui ne l'est pas. Ce n'est pas l'histoire qui sera un gage de réussite du film pour le poète surréaliste. Mais plutôt une variation cinématographique sur un thème, comme une partition musicale. Peu importe le sujet, c'est la magie du langage du cinéma qui fonctionnera. Si l'on enlève le scénario, le sujet, que reste-t-il ? « Le rythme, les visions, les visages et les paysages »²⁸ ? Les images. Le mouvement. Ce sont les éléments que les surréalistes considèrent comme la base du cinéma et Desnos, en parlant des films de Eisenstein, illustre les propos de Soupault sur le cinématographique : « Rendre concrètes, tangibles, claires comme le jour les théories les plus abstraites, les conclusions mêmes des raisonnements et des conjectures les moins accessibles au profane. Tout, d'après ce metteur en scène de génie, est cinématographique »²⁹.

Et les surréalistes disent de ce cinéma qu'il est puissant, dans la mesure où, porteur de rêve et d'images-langage, il ne peut que transporter le spectateur dans une autre réalité. Si l'on continue sur cet ordre d'idées, la technique devient alors capitale. Or, pour Desnos, elle est secondaire, car « il ne s'agit pas là de voir si le film est bien fait, si les photographies sont bonnes, mais de suivre avec fièvre les aventures des héros »³⁰. Ce qui intéresse Desnos, c'est l'histoire, les rebondissements, comme ceux de *Fantômas* ou *Les Vampires* : on retrouve l'engouement du poète pour les films qui font appel aux sentiments populaires. Mais Desnos sait parler de la technique quand le procédé

²⁷ *Ibid.*, p. 67

²⁸ *Idem*

²⁹ Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 193

³⁰ *Ibid.*, p. 52

l'intéressée³¹, ce qu'il n'aime pas, ce sont les films qui reposent entièrement sur elle. Quant à Soupault, il tente, au fil de ses critiques, de donner un avis nuancé sur le film à travers tous les aspects à prendre en compte : acteurs, décors, histoire... Les deux surréalistes ont des visions quelque peu différentes à ce sujet : mais n'oublions pas que Soupault écrit à l'ère du parlant, à partir de 1929, alors que Desnos arrête d'écrire en 1929 – il n'a donc écrit que sur des films muets, les images sans son. Et bizarrement – ou, au contraire, de manière très logique – il va travailler à la radio, le son sans l'image...

Ainsi, la notion de film mental peut alors surgir, dans la mesure où les surréalistes voient un film comme la représentation des rêves du réalisateur ou comme celle de son imaginaire. Film mental comme film de la pensée, transcrit en images. Et le langage, dans ces conditions, ne peut que s'exprimer à travers ce schéma mental. On peut faire un parallèle avec ce que dit Rosalind Krauss sur la photographie surréaliste : en effet, pour elle, « les photographies ne sont pas des interprétations de la réalité, des décryptages : elles présentent la réalité comme structurée, codée ou écrite »³². Ainsi, si on rattache cette idée au film, on se rend compte qu'il n'est pas dépourvu de pensée. Ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de parole, de scénario logique, que le film n'est pas pensé. Au contraire, les surréalistes voient le film comme une réalité d'un ordre supérieur, donc une réalité « structurée, codée ou écrite ». Et c'est l'écriture cinématographique, en tant qu'elle est réellement cinématographique, et non régie par les codes littéraires, qui va donner toute son ampleur au film.

À partir du rêve, les surréalistes voient le cinéma, et ils le voient comme écriture de l'image, comme une image écrite sur la toile : la beauté vient ensuite d'elle-même, sans qu'il y ait besoin, nécessairement, d'un sens, d'une signification. Comme dit Aragon, « la poésie ne se cherche pas, elle se trouve... »³³.

5.3 Le cinéma comme symbole surréaliste

« Desnos attend du cinéma qu'il réalise avec ses moyens propres, l'attente surréaliste du merveilleux ; pour le poète, le cinéma sera surréaliste ou ne sera pas »³⁴. Si « le

³¹La surimpression par exemple, voir article p. 57-58.

³²Rosalind KRAUSS, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 117

³³Voir en I, 1.2 la phrase d'Aragon.

³⁴Préface de *Les rayons et les ombres, Cinéma* par Marie-Claire Dumas, p. 9

cinéma est par essence surréaliste »³⁵, cela signifie que la technique, les histoires des films, tout concourt à l'esthétique surréaliste. Le cinéma serait alors le langage du rêve, de l'inconscient : mais on ne peut s'empêcher de voir l'impossibilité matérielle de cette thèse, dans la mesure où il faudrait soit que le cinéma ait été créé par des surréalistes et qu'ils en aient édicté le mode d'emploi, soit que les réalisateurs soient des surréalistes, ce qui est loin d'être le cas, à l'exception de Buñuel³⁶. Il ne suffit pas de dire que le cinéma est par essence surréaliste pour qu'il le soit. C'est pour cette raison que René Clair dit justement que « pour traduire en images la plus pure conception surréaliste, il faudra la soumettre à la technique cinématographique, ce qui risque de faire perdre à cet "automatisme psychique pur" une grande part de sa pureté »³⁷. Mais cela n'empêche pas pour autant les surréalistes d'avoir leur vision du cinéma, et de considérer que celui-ci a des objectifs à réaliser suivant le surréalisme. Le cinéma ne doit donc pas être régi par l'esthétique ou la morale³⁸, ni par aucune loi : c'est le mode d'expression de la liberté. Comme le dit Ferdinand Alquié, « une des attentes fondamentales du surréalisme est le rejet d'un ordre esthétique séparé de la vie, d'une beauté objective à titre de spectacle »³⁹. C'est pour cette raison qu'il est difficile de bâtir une théorie du cinéma surréaliste dans la mesure où les surréalistes s'opposent à toute règle qui censure ou qui diminue le pouvoir de création. On peut d'ailleurs se rappeler l'idée de Desnos selon laquelle le réalisateur devrait noter ses rêves et les filmer le lendemain⁴⁰. Sans aucune contrainte, avec la plus grande liberté. C'est en cela que Desnos peut affirmer : « C'est pourquoi nous demandons au cinéma d'exalter ce qui nous est cher, et seulement ce qui nous est cher ; c'est pourquoi nous voulons que le cinéma soit révolutionnaire »⁴¹. Le cinéma doit apporter cette nouveauté appelée par Apollinaire, la modernité dans la poésie. Car le cinéma révolutionne la création artistique dans la mesure où ce n'est plus de l'écrit, plus de l'image, mais l'écriture de l'image comme l'impression de leurs désirs, de leurs rêves. Libre, révolutionnaire, le cinéma ne doit répondre qu'à ces impératifs surréalistes. C'est par le cinéma que les surréalistes peuvent faire passer, faire voir, « rendre

³⁵ Voir Ado KYROU, *Le surréalisme au cinéma*, Ramsay Poche Cinéma, 1985

³⁶ Nous étudierons ce point dans la troisième partie.

³⁷ René CLAIR, *op. cit.*, p. 153

³⁸ cf. Définition du surréalisme dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924

³⁹ *Le Surréalisme*, Entretiens de Cérisy sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris-La Haye, Édition Mouton, 1968, p. 416-431

⁴⁰ cf. II, 5.1

⁴¹ Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 85

concrète » leur vision du monde, leur poésie. Car tout est enjeu de poésie.

*Ce que nous demandons au cinéma, c'est l'impossible, c'est l'inattendu, le rêve, la surprise, le lyrisme qui effacent les bassesses dans les âmes et les précipitent enthousiastes aux barricades et dans les aventures ; ce que nous demandons au cinéma c'est ce que l'amour et la vie nous refusent, c'est le mystère, c'est le miracle.*⁴²

Cette vision pessimiste de la réalité quotidienne ne peut que trouver un refuge dans le cinéma, mais pas n'importe lequel, celui qui exalte la poésie du rêve. On se rend donc rapidement compte que les surréalistes ont des attentes par rapport au cinéma – la phrase de Desnos est à ce sujet assez éloquente, considérant ainsi le cinéma comme la porte d'entrée vers le merveilleux, comme la réalisation de tous ses rêves les plus fous – plus que des théories techniques. Ce sont des poètes, ils veulent un résultat, mais n'en connaissent peut-être pas le moyen, la manière de faire. Plus que tout, c'est une partie qui ne les intéresse pas, ce qu'ils veulent c'est rêver devant l'écran et s'imaginer dans une autre vie : « Le chef-d'œuvre de l'écran sera celui où l'on crèvera la toile à coups de revolver à la place du personnage antipathique, celui, hélas utopique, où l'opérateur relèverait des traces de baisers sur l'écran »⁴³. L'abolition entre le rêve et la réalité tient une place primordiale dans leurs désirs dans la mesure où le rêve constituait déjà une échappatoire au triste quotidien. Le film est un pas de plus vers cette autre réalité. Comme si le spectateur participait activement au film et prenait place dans l'intrigue, faisant fi de toute narration codifiée littérairement.

C'est dans cette mesure que les surréalistes attribuent un but au cinéma, car il ne peut se contenter d'être un symbole fièrement exhibé. Ainsi Soupault dit : « le but du cinéma est de nous faire accomplir un voyage dans l'espace et le temps, dans le domaine de l'inconscient, ou du moins de nous faire assister à mille péripéties, en un mot de nous emporter en un mouvement »⁴⁴. Ce qui rappelle les nombreuses phrases lyriques de Desnos, mais de manière plus posée. D'ailleurs, seul Soupault pose la question fatidique qui traverse les recueils surréalistes, sans qu'elle soit jamais abordée : « Qu'est-ce-que le cinéma ? »⁴⁵. Mais il n'y apporte pas de réponse claire et nette, seulement des idées, des

⁴² *Ibid.*, p. 96

⁴³ Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 40

⁴⁴ Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 232

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60

suggestions, des remarques que nous avons recueillies au fil de ses écrits. Il faut attendre Bazin pour avoir un début de clarification avec son ouvrage *Qu'est-ce-que le cinéma ?*, dans les années Soixante. Et Desnos, par les deux catégories d'hommes de cinéma qu'il dépeint, « les partisans de l'amphore » et « les partisans du litre », montre à quel « parti cinématographique » il appartient :

Jean Florence avait jadis classé les esprits en deux catégories : les partisans de l'amphore et ceux du litre. Les premiers étaient les esthètes, les artistes, l'engance des amoureux de la forme. Les autres, les partisans du litre, étaient les poètes. Ceux qui n'ont pas besoin d'un vase de forme consacrée pour boire l'éternelle ambrosie.

Nous nous retrouvons en face de la même bataille. Voici les porteurs d'amphore, les lécheurs de momie, les poussiéreux thuriféraires de l'art.

À nous le litre de vin rouge comme notre sang, le litre où se reflètent les fenêtres, le ciel et les yeux, les beaux yeux de celle que nous aimons⁴⁶.

C'est par cette belle métaphore qui dit ses idées sur le cinéma que nous pouvons nous engager dans l'étude de leurs critiques, dans l'esthétique de la critique cinématographique surréaliste.

⁴⁶Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 181

Chapitre 6

Esthétique de la critique

6.1 Le journaliste et le poète : comparaison entre Desnos et Soupault

Comme nous l'avons dit précédemment, Desnos et Soupault n'écrivent presque jamais au même moment ; cependant, les deux ont écrit sur *La Ligne Générale* de Eisenstein, cinéaste russe auquel ils vouent la même passion cinéophile. Il est donc intéressant de comparer leurs deux critiques pour comprendre la manière dont ils écrivent et dont ils parlent du cinéma. Tous les deux sont enthousiastes et ne refrèment pas leur joie de voir un beau film. *La Ligne Générale* parle des paysans russes et du début de la mécanisation des outils. Les Virmaux rédigent même une note au bas de l'article de Soupault pour dire que c'est seulement le deuxième film, avec *Tempête sur l'Asie* de Poudovkine, qu'il a aimé dans le trimestre¹. Nous allons d'abord nous pencher sur le texte de Desnos, ensuite sur celui de Soupault, pour pouvoir en faire une synthèse².

Desnos commence son texte par une exclamation « rendre concret ! », une idée générale sur l'art pour en arriver à citer *La Ligne Générale*. À aucun moment, et c'est ce qui caractérise ses critiques, il ne parle de technique, de codes esthétiques, de la photographie, du cadre... Desnos parle toujours de ce qui lui a plu, de ce qui l'a ému et le retranscrit poétiquement. Il écrit de manière littéraire, très lyrique. Il se sert beaucoup du rythme ternaire, de l'énumération : « Les grandes fermentations du sol en proie aux

¹Voir Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 79

²Les deux textes se trouvent en annexe.

hommes. La lutte de ceux-ci contre les éléments, contre les hommes, contre les cadavres du passé. La joie d'un triomphe viril et maternel sur la matière elle-même et sur les préjugés »³. C'est un style très scandé, que l'on voit sortir de la bouche d'un orateur pour rassembler les foules. Il use souvent de l'ironie pour fustiger ses adversaires afin de montrer leur imbécillité et leur manque de goût en cinéma : « ceux qui croient au style noble en poésie, les amateurs de mystère à bon marché, les tenants du dualisme matière-esprit ne goûteront sans doute que fort peu cette œuvre qui n'a rien de bucolique au sens où ce mot sous-entend la petite escroquerie sentimentale ». Chaque mot résonne, comme un coup dans le camp adverse, il pèse toujours ses mots. Il utilise un langage courant quand il a une thèse précise à défendre, comme le côté politique du film. Il n'a pas d'expressions techniques – il a seulement cette réflexion sur le cinématographique, le photogénique –, son texte n'est pas alourdi par un jargon cinématographique, il est plutôt aérien, porté par son souffle intérieur. Ainsi, il est véritablement dans la poésie et le clame d'ailleurs dans cette critique : « Et puisque la poésie est dans tout, qu'elle ne saurait être l'apanage d'une caste, et que, de même que tout est cinématographique, tout est poétique, qu'il me soit permis d'insister sur la poésie de *La Ligne Générale* ». Si la poésie est dans tout, pourquoi ces critiques ne le seraient-elles pas ? En effet, sa critique comporte de très nombreuses images, on pourrait même dire que sa critique est une image à part entière. Desnos parle du film, sans le raconter ou le résumer, mais c'est comme s'il se laissait porter par les images de la pellicule et qu'il les traduisait sur le papier. Sa critique devient autonome, Desnos n'a plus besoin du film pour la faire exister : il le prend seulement comme point de départ à son imagination récréative. Et si ces critiques se lisent encore maintenant soixante-dix ans après, c'est bien parce qu'elles ne sont pas un simple résumé d'un film ou une analyse des procédés techniques ou des problèmes soulevés par la thématique du film. Elles sont un poème en prose – il faut préciser qu'il a toutefois écrit des petits billets qui ne sont pas d'un intérêt poétique évident, mais ils sont rares –, une variation poétique sur un film. Il n'y a point d'harmonie imitative ou de choses dans ce genre, c'est le poète surréaliste Desnos qui voit un film et qui l'écrit tel qu'il l'a vu.

La démarche de Soupault est complètement différente, et presque opposée dans

³Toutes les citations renvoient au texte en annexe ou au livre lui-même p. 192-194

l'écriture. En effet, il adopte un style très journalistique, jamais empreint de lyrisme comme Desnos. Soupault parle du film et s'y tient sans jamais déborder de sa tâche de reporter, de chroniqueur cinématographique. Il a beaucoup aimé le film, il le dit mais ne s'épanche pas. Ainsi, son texte abonde en remarques techniques : « la première qualité de ce film », « les spectacles [...] sont admirablement "tournés" », « sa technique très simple et très directe », « M. Eisenstein aime les détails », « le découpage, la prise de vues, les photographies »... Il est important pour lui de faire attention à la manière dont le film a été réalisé afin d'éloigner de lui toutes les mauvaises productions. Mais ce n'est pas parce que la technique compte qu'elle devient l'unique objet de son attention. Au contraire, Soupault ne peut supporter que le film sacrifie l'intrigue à la technique, mais inversement il n'aime pas non plus qu'un film soit dépourvu de « tout mouvement, rythme, équilibre »⁴. Il compare *La Ligne Générale* aux films de Chaplin et de Poudovkine⁵, à la manière d'un érudit, pour montrer qu'il existe des échos d'un film à l'autre et que des courants cinématographiques peuvent être tissés entre eux. Soupault est très didactique, il explique avec des mots simples, il analyse les scènes et anticipe même les opinions du spectateur « qui s'irritera peut-être d'une certaine lenteur, d'une certaine monotonie », alors que le technicien l'admira. Il dit finalement les choses de manière prosaïque, très plate. Si Desnos et Soupault partagent le même avis sur le film quant au lyrisme, au message politique et social et même à l'image, ce sont le jour et la nuit stylistiquement. Si l'on ne sait pas que les deux écrivains sont tous deux surréalistes, on pourrait penser que Soupault a toujours été journaliste. En réalité, Soupault sépare ses activités : il est journaliste quand il écrit des critiques de cinéma. S'il écrit des poèmes, il sera poète à nouveau. Au contraire, Desnos est tout entier poète dans ses critiques, comme s'il ne faisait pas de différence entre ses œuvres ; quoiqu'il écrive, il est poète. Colette Guedj cerne parfaitement l'esthétique de la critique desnosienne dans les lignes suivantes, les premières lignes s'adaptant particulièrement bien à la critique de Desnos de *La Ligne Générale* :

Examiner dans un premier temps la pertinence d'une critique qui tente de définir la spécificité du cinéma par rapport autres arts ; [...] l'écriture desnosienne du cinéma transcende les catégories et les genres littéraires, pour

⁴Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 223

⁵Toutes les citations renvoient au texte en annexe ou au livre lui-même p. 78-79

*affirmer sa seule allégeance au lyrisme. [...] Le lecteur [...] se trouve en présence d'une parole essentiellement performative qui projette dans l'espace de la page des éclats d'un art poétique tout à la gloire de la magie du cinématographe. Dans ces textes dits mineurs, Desnos est poète avant d'être critique, ou plus exactement il exerce en poète son talent de critique.*⁶

6.2 La métacritique

C'est pour cette raison qu'il est intéressant de regarder de plus près leurs avis sur la critique. Que doit être la critique, le critique ? Desnos est catégorique, il ne fait pas de critique, il donne simplement son avis et c'est un véritable plaidoyer pour la liberté de jugement :

*Je me suis toujours efforcé de ne pas faire de critique. En ce qui touche le cinéma, je me suis borné à émettre des désirs, à formuler mes répugnances sachant que, s'il souffre de l'art et de la littérature, il participe aussi davantage de l'agitation humaine. Si mauvais que soit le scénario, si détestable la réalisation il ne s'agit pas moins de héros de chair et d'os moins discutables que ceux de nos rêves. La critique est facile et l'art est difficile, m'accorderont les lecteurs ; mais non, l'art est aussi facile et méprisable que la critique qui en vit en parasite. Une bonne photographie ne me fera jamais admirer un scénario médiocre ou révoltant.*⁷

Ainsi, comme il ne dit que ce qu'il pense sans se laisser enrôler dans une école, il s'attire des ennemis et cela donne un article, « Soyons goguenard », d'une ironie mordante que les personnes ciblées n'ont pas dû apprécier⁸. En effet, dans l'article, il parle de tous les réalisateurs, actrices, films, théories qu'il a critiqués âprement et en dit le plus grand bien. Ce catalogue montre à quel point Desnos jouit de sa plume et de son pouvoir de l'écriture, non de critique. Puisque justement, il affirme ses goûts, mais sans les théoriser, sans leur donner un atout plus professionnel. Ainsi, dans l'article « Il faut bien rire un peu »⁹, il se moque d'un critique qui n'est pas d'accord avec ses prises de position sur le cinéma. Desnos, durant tout le texte, déforme le nom de celui-ci, l'appelant Touloup, Touâne, Toumule, Toupied, Touceconvoudra, Touchose, Toutou,

⁶Colette GUEDJ, « L'écriture cinématographique de Desnos », in *Desnos pour l'an 2000*, Colloque de Cérisy-la-Salle, sous la direction de Katharine Conley et Marie-Claire Dumas, Gallimard, 2000, p. 49/59

⁷Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 39

⁸Voir le texte en annexe.

⁹Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 156-157

Touduc et Toudego. Entre les noms d'animaux et les expressions familières, Desnos ne fait pas les choses à moitié. Dans un autre article, à propos d'un acteur dont il s'est moqué, il soutient même que « cela n'est pas une opinion, mais la vérité pure [...]. Et ceci n'est ni une lâcheté ni une flagornerie »¹⁰. Desnos écrit sans oublier son sens de l'humour et sa plume acerbe. Il rejette la conception du critique sur son piédestal, qui écrit des jugements péremptoires. Pourtant Desnos est très franc dans ses critiques, à la limite de la diffamation ; par exemple, lorsqu'il parle du film d'Abel Gance, *La Roue* : « on m'a demandé pourquoi je n'avais pas consacré un article à *La Roue* d'Abel Gance. Mais c'est parce que c'est le plus mauvais film que j'aie vu, le plus ridicule, le plus ennuyeux, le plus odieusement "moralisateur", le plus mal joué et celui qui témoigne de l'esprit le plus antipathique »¹¹. Desnos dit ce qu'il pense, ne joue pas au critique, il est un amateur au sens propre du terme.

Soupault ne s'attarde pas beaucoup à parler des critiques, sauf pour vilipender les critiques bien-pensants qu'il appelle les « plus éminents journalistes, [les] meilleurs "cinégraphistes" ». Il parle ainsi du rôle du critique : « le premier devoir du critique est de signaler de telles situations [à propos d'un film américain stupide], car il doit défendre le cinéma contre les détracteurs qui sont légion, détracteurs d'autant plus énergiques qu'ils sont capables de comprendre la puissance du cinéma »¹². De même, il dit que « ce serait à [son] avis, le véritable rôle du cinéma, si actif et si universel, de nous renseigner, de nous aider à mieux voir et de nous donner une vision plus nette du monde et de ses métamorphoses »¹³. Soupault assigne un rôle au critique alors que Desnos est loin de cette conception. Le critique doit donc éloigner les spectateurs des mauvais films et les diriger vers les bons. Soupault considère qu'il a une tâche à accomplir envers le cinéma. Comment peut-il être sûr de son jugement ? Desnos « émet des désirs », les siens, peu importe donc l'avis des autres, mais Soupault fait son travail de critique consciencieusement : par exemple, quand il se rend à Rome ou à New York, il ne manque pas de faire un dossier sur les films qu'il a vus. Soupault, s'il a arrêté sa carrière de critique de cinéma en 1934, a continué à être journaliste, « reporter », toute sa vie. Pour lui, le

¹⁰Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 157

¹¹*Ibid.*, p. 37

¹²Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 165

¹³Philippe SOUPAULT, « "Le Vainqueur" de Hans Hinrich, du 9 avril 1932 », in *Patiences et silences*, sous la direction de Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, L'Harmattan, 2000, p. 191

critique sert de lumière aux spectateurs. Et ce n'est donc pas de la même façon que les deux surréalistes voient la critique.

Les critiques ne plaisent pas à tous, et surtout pas aux réalisateurs. René Clair exprime ainsi son désaccord face à cette activité : « J'aimerais que la critique s'avouât imparfaite ; son humilité serait le gage de sa franchise et les paroles prononcées sous réserve d'erreur imputable à l'humaine condition auraient plus de force et moins de vanité. [...] Nous voyez-vous, nous autres petits hommes, en train de juger les œuvres de nos frères avec la gravité indispensable aux hautes fonctions et de déclarer que cela est bon et cela condamnable ? Chaque ligne de critique ne signifie-t-elle pas : “mon jugement est le meilleur” »¹⁴. Soupault aurait dit qu'il faut faire la différence entre les critiques conservateurs et lui-même qui défend le cinéma. Desnos aurait répondu à Clair qu'il lui importe peu que son jugement soit le meilleur, car il détient la vérité qui émane de la poésie. Et Desnos aurait surtout rétorqué qu'il n'écrit pas de critique, mais qu'il est poète. Ainsi, poète ou journaliste, ils parlent, chacun à leur façon, du cinéma, de la vie, de la poésie.

6.3 Soupault, critique de cinéma ?

Alors que peu d'essais critiques ont été écrits sur le cinéma de Desnos, il n'en manque pas sur Soupault et ils sont même assez virulents. Ainsi, ces articles se réfutent ou s'accordent sur Soupault et son rapport au cinéma en tant que critique : celui de Maurice Mourier, « Soupault et le cinéma, c'eravamo tanto amati ! »¹⁵, celui de Francis Vanoye, « Soupault cinéophile ? »¹⁶, celui d'Alain Virmaux, « Soupault cinématophile ? » (terminologie empruntée à Francis Vanoye)¹⁷, et celui de René Prédal, « Soupault critique de cinéma, dimension poétique contre théâtre filmé »¹⁸. On se rend compte que seul l'article de René Prédal est analytique, les autres s'efforçant davantage à démontrer leurs points de vue sur le travail de Soupault sans objectivité. D'ailleurs, ces quatre articles se succèdent logiquement dans la mesure où ils se répondent chacun à la suite

¹⁴René CLAIR, *op. cit.*, p. 81

¹⁵*Europe* n°769, mai 1993

¹⁶*Présence de Philippe Soupault*, Colloque de Cérisy-la-Salle, sous la direction de Myriam BOUCHAREN et Claude LEROY, Presses Universitaires de Caen, 1999

¹⁷*Patiences et silences*, sous la direction de Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, L'Harmattan, 2000

¹⁸Idem.

des autres.

Soupault ne reçoit ni d'éloges pour son style ni pour ses remarques sur les films. En effet, René Prédal parle de « l'étude un peu terne, laborieuse parfois malhabile »¹⁹ des articles qu'il écrit pour l'*Europe Nouvelle* dans les années Trente, comparativement à ses premiers billets pour *Littérature* dans lesquels on ressent « le brio, les idées neuves, le jeu sur les mots [...] souvent enthousiasmants »²⁰. Ainsi, il se définit lui-même comme un « critique chagrin », jamais content, toujours à souligner les défauts des films et à donner des leçons aux metteurs en scène, au public, aux producteurs, au cinéma tout entier finalement. Il ne cherche jamais à tirer ses critiques vers une écriture à part entière comme dans le cas de Desnos. Soupault joue au journaliste. En ce qui concerne les aspects purement cinématographiques, il ignore complètement l'idée même du regard du cinéaste et la nature de la mise en scène qu'il confond avec le rythme, la prise de vue ou plus généralement la technique, notion qu'il mentionne presque à chaque fois dans ses critiques. En fait, il balbutie, il ne maîtrise pas encore les réalités de la réalisation cinématographique, et ses mots souvent pas très précis ne sont que l'expression de son ignorance. Lorsqu'il dit à propos des *Frères Karamazoff* que « techniquement, ce film a été réalisé d'une manière intéressante et personnelle »²¹, il commence déjà à pressentir ce que peut être la notion de mise en scène, à savoir l'appropriation de la technique pour servir une vision personnelle. Ainsi, comme nous l'avons dit précédemment, Soupault a ses lubies, ses revendications et il nous paraît important de leur accorder ici une place : le cinéma poésie de la vie.

Soupault ignore presque totalement la forme au cinéma – il commence à lui accorder de l'importance vers 1931-1932 – et cela concorde avec sa volonté d'un cinéma documentaire, à savoir un film qui « soit avant tout un document, [...] qu'il s'approche le plus près possible de la vie, malgré les détours que la technique lui impose »²². Et l'autonomie qu'il réclame pour le cinéma par rapport à la littérature suit logiquement l'idée d'un cinéma vital, c'est-à-dire un cinéma dans lequel la vie jaillit, et non un cinéma parent pauvre du théâtre. Quand il parle des dessins animés, c'est la même passion qui l'anime et il montre d'ailleurs leur supériorité par rapport aux films de facture habituelle :

¹⁹*Ibid.*, p. 165

²⁰Idem.

²¹*Ibid.*, p. 171

²²Philippe SOUPAULT, Article sur *Don Quichotte* in René PRÉDAL, *op. cit.*, p. 174

« ils tentent les expériences les plus audacieuses et par cette licence, ils ouvrent des voies nouvelles, ils expérimentent la puissance du cinéma. [...] Ainsi, forts de cette assurance, ils se permettent de créer, d’innover, de bousculer les obstacles et ils réussissent à faire rire, simplement, sans effort. [...] Ces dessins animés donnent des leçons aux producteurs des grands films, ils leur enseignent le cinéma »²³. Il est frappant de voir que Soupault s’intéresse toujours aux productions un peu en marge de l’activité cinématographique principale, de ce qu’on appelle “les vrais films”. Et ces dessins animés, si Soupault les aime tant, c’est parce qu’ils sont les hérauts de la poésie cinématographique : « ces films [les dessins animés] valent surtout parce qu’ils sont avant tout poétiques »²⁴. La poésie cinématographique c’est pour lui autre chose qu’une mise en images : elle constitue l’idée du film et n’est pas un simple complément de réalisation technique ou stylistique. Soupault cherche la poésie dans le cinéma, dans tous les films. Ainsi, dans ces lignes de décembre 1941, il dit : « ce que j’appelle poésie n’est pas une forme mais un état d’esprit. La poésie a pour rôle et pour mission de traduire, de transposer, de souligner, de faire apparaître les phénomènes qui, autour de nous, forment ce qu’on pourrait appeler le courant de notre vie »²⁵. Cette poésie, il l’a trouvée en la personne de Chaplin, dans le personnage de Charlot auquel il a dédié un livre éponyme.

6.4 Desnos ou la critique cinématographique comme re-création poétique du film

« La connexion entre vision, rêve et fantasme [est] un postulat essentiel de sa critique de cinéma. [...] En privilégiant le rythme de l’intrigue et l’allant des personnages, Desnos identifie la spécificité du cinéma, le mouvement, au plaisir du spectateur. [...] Là réside le mystère de l’écran : un “appel de la vie à la vie” laissé derrière par des fantômes »²⁶. Desnos est donc poète, même dans ses critiques. Et ce qu’il est intéressant de remarquer c’est qu’il part du film pour écrire son texte, de manière très logique par rapport à sa manière de faire. En effet, il ne cesse de blâmer les littérateurs, les écrivains de scénarii : il ne doit pas y avoir de texte écrit de manière littéraire pour

²³Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 205

²⁴*Ibid.*, p. 204

²⁵René PRÉDAL, *op. cit.*, p. 195

²⁶Elizabeth CARDONNE-ALYCK, « Robert Desnos : “Le mystère de l’écran” », in *op. cit.*, p. 40/48

réaliser un film, car le film doit naître d'un processus totalement cinématographique. Par conséquent, puisqu'on ne fait pas un film à partir d'un texte, on écrit des textes à partir d'un film. La poésie naît du film, comme le film naît de la poésie, propre au scénario. C'est dans cette mesure que l'on peut dire que les critiques de Desnos recréent les films poétiquement, qu'elles sont la représentation littéraire de ces images purement visuelles. La critique devient œuvre poétique. Peut-on dire que c'est un « ciné-poème »²⁷ ? C'est ce que nous allons étudier dans notre troisième partie consacrée à la création cinématographique des surréalistes, à savoir leurs scénarii et projets de films.

²⁷Voir scénario de *L'Étoile de mer* par Man RAY et Robert DESNOS.

Troisième partie

La création cinématographique : scénarii et autres textes

Chapitre 7

Quand la littérature devient cinématographique

Les surréalistes sont des spectateurs assidus des salles de cinéma, parfois des critiques intraitables : il ne leur reste donc plus qu'à créer pour le cinéma ou à partir du cinéma pour être des hommes de cinéma à part entière. Ils ne passent jamais derrière la caméra, il ne faut jamais perdre de vue que ce sont des écrivains convaincus du pouvoir solitaire de l'écriture. Le cinéma a cet inconvénient de l'équipe, de l'appareillage technique. Alors ils s'imprègnent des films qu'ils ont vus et tentent de retranscrire le mouvement, la dynamique propre au cinéma dans la littérature, dans les récits comme dans les poèmes.

7.1 Le récit

Les surréalistes exècrent le roman ; on se souvient de la phrase de Breton qui condamne « tous les empiriques du roman qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d'eux-mêmes et les campent physiquement, moralement, à leur manière, pour les besoins de quelle cause ? on préfère ne pas le savoir »¹. Nous emploierons donc plutôt le terme de récit, en particulier pour *Nadja*, et dans le cas d'*Anicet ou le panorama*, *roman*.

¹André BRETON in Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Bordas, 1994, t. III, p. 1356

7.1.1 Aragon et le “stupéfiant image”

En effet, Aragon, quand il publie *Anicet* en 1921, sort des sentiers battus pour écrire un roman. Mot qui avait été supprimé dans l'édition originale, et qui n'a été rétabli par l'auteur qu'en 1964. Ce roman d'apprentissage, d'éducation parodié suit le parcours d'Anicet, jeune homme de bonne famille. Il se rend dans une auberge dans laquelle il rencontre un certain Arthur qui lui raconte sa vie. Ainsi, lui aussi entreprend alors de lui raconter sa propre histoire dans une mise en scène allégorique, dans laquelle tout se déroule en un seul temps et un seul décor. Le soir, il doit partager sa chambre à l'auberge : il y trouve Mirabelle, femme superbe autour de laquelle s'empressent sept hommes masqués, venus chacun lui offrir un cadeau inattendu. Anicet se fait adouber dans le cercle masculin et commence son apprentissage par une visite à l'un des masques (Max Jacob). Ensuite, Anicet entre dans un débat esthétique et moral avec Bleu (Pablo Picasso). Le salon s'ouvre soudain et Anicet retrouve Mirabelle au milieu des mondains. Après un portrait de Baptiste Ajamais (André Breton) qui condamne la souplesse d'esprit d'Anicet (Louis Aragon), les hommes masqués assistent au mariage de Mirabelle avec le riche Pedro Gonzalès. Alors qu'Anicet se rendait chez Mirabelle pour lui expliquer sa révolution intérieure, il tombe sur Omme (Paul Valéry) qui voulait emmener avec lui Mirabelle : Anicet tire sur Omme et le tue. Embrigadé par des truands après le meurtre, il participe à une tentative de vols de tableaux chez Bleu. Puis, à la suite d'une soirée chez Mirabelle, parmi les masques, Anicet est désigné, dans un hasard un peu provoqué par Baptiste Ajamais, pour enlever leur idole. Mais Gonzalès est ruiné et se suicide devant Anicet qui est immédiatement arrêté comme coupable et mis en prison. Finalement, Baptiste Ajamais est le seul à tirer son épingle du jeu : il devient le maître de Mirabelle, il se fait engager comme employé à l'agence du Crédit National, et continue à jouer à la manille au Café de Commercys avec Arthur (Rimbaud), Prudence (Jacques Vaché) et Isidore Ducasse. Fin prémonitoire du groupe surréaliste ?

À rapporter l'intrigue de *Anicet*, on se rend rapidement compte que ce ne sont pas les péripéties qui sont importantes, mais les discussions qui prennent place de manière impromptue entre ces péripéties. On se rappelle alors les déclarations de Soupault, de Desnos ou encore de Clair selon lesquels ce qui est cinématographique ne peut être résumé, raconté. Et c'est bien ce dont il s'agit dans ce roman, puisqu'Aragon qualifie

son texte ainsi. La lecture fait ainsi ressortir l'influence du cinéma sur l'écriture d'Aragon, et ce, à plusieurs niveaux. En effet, le récit n'est pas seulement cinématographique dans le sens où il suivrait un schéma narratif spécifique au cinéma, mais également en ce qu'il retranscrit les goûts d'Aragon, les films qu'il a vus à travers le personnage d'Anicet, les parallèles qu'il établit avec le cinéma. Ainsi, le cinéma est à la fois un sujet et un modèle narratif.

Ce qu'il est intéressant au premier abord de remarquer, ce sont les notes de bas de page dans le texte même d'Aragon. Ainsi, il s'amuse à insérer des bouts de dialogue dans le récit : « En même temps qu'Anicet parlait, le téléphone posé à côté de lui demanda : "Vous avez donc le sentiment du Beau, cher Monsieur ?" »², réplique à laquelle répond une autre note dans la page suivante : « Ici le téléphone se mit à sonner. Anicet décrocha le récepteur avec impatience et se mit à penser »³. On se rend compte qu'Aragon introduit les indications et dialogues propres à un scénario de cinéma, qu'il insère un jeu dans son roman dans la mesure où les deux citations se répondent sur deux pages consécutives.

Comme sujet, le cinéma accapare le récit, tant au niveau des personnages qu'à celui des discussions de cinéphiles. Le personnage de Pol, incarnation de Chaplin, se promène tout au long du récit en vagabond un peu désorienté, dans un café aux allures de saloon plus que de bistrot. Aragon mêle les genres cinématographiques, western et burlesque. « Le masque voleur de mandarine qui, pour l'instant, portait au lieu de loup le visage de la naïveté, un chapeau melon, une canne d'osier et un nœud papillon tout fait, se penchait par-dessus le zinc éclatant [...]. Monsieur Pol recula d'effroi jusqu'aux portes vitrées, ballantes, chargées de lettres blanches, qui cédèrent sous ce supplément de poids »⁴. Monsieur Pol, qui a une importance notable aux yeux de son créateur, n'est pourtant pas très présent dans le roman. Il ne fait pas partie de la cour de Mirabelle et on pourrait recenser seulement quelques apparitions de son personnage. Cependant, si Aragon l'a mentionné, c'est bien qu'il est indispensable à la narration. En effet, Pol par sa présence même ancre le récit dans une réalité cinématographique et fait prendre conscience au lecteur, progressivement, de l'intrusion du cinéma dans le roman. Comme si c'en était le premier indice. On se rappelle aussi les envolées lyriques d'Aragon sur

²Louis ARAGON, *Anicet ou le Panorama, roman*, Folio, 1949, p. 112

³*Ibid.*, p. 113

⁴*Ibid.*, p. 98

Les Vampires ou Pearl White, les discussions entre Anicet et Baptiste sur le bon ou mauvais usage par les jeunes des salles fraîches en été. Ainsi, Aragon fait intervenir le cinéma à plusieurs échelles. Si l'on prend comme exemples quelques extraits, son procédé d'écriture devient clair. Le mariage de Mirabelle avec Pedro Gonzalès (chapitre VI, p. 141), la discussion entre Anicet et Mirabelle (chapitre VII, p. 165), et le suicide de Pedro Gonzalès (chapitre XII p. 238) sont une véritable illustration de l'écriture cinématographique d'Aragon.

C'est donc en allant au cinéma qu'Anicet et Baptiste découvrent et apprennent le mariage de leur bien-aimée avec le richissime Pedro Gonzalès, et non avec un des sept masques. Les Actualités Cinématographiques diffusent la bande réalisée à cet effet et la description de la scène fait une transition entre l'écran et la vie sans que le lecteur s'en rende compte. Il n'y a plus de frontière entre l'écran qu'ils regardent, pétrifiés – surtout Anicet – et eux-mêmes : d'ailleurs, Mirabelle et Anicet communiquent puisque « Mirabelle tourna la tête, regarda Anicet longuement, sans baisser les yeux et sourit »⁵. Le fait de briser toute distance entre le narré et le narrateur permet de créer un espace littéraire qui dépasse les bornes habituelles. Ce n'est que par la présence dans le texte de l'expression « sur l'écran » que l'on prend conscience que c'est un film et non la réalité directe. Il est d'ailleurs surprenant qu'Aragon écrive noir sur blanc ce sentiment de rupture entre la réalité et l'imaginaire : « un instant il s'identifia avec le personnage consterné qui regardait vers lui de la toile, et il ne sut plus se trouver devant un écran ou devant un miroir »⁶. Ainsi, dans le deuxième extrait, la discussion entre Anicet et Mirabelle, l'écrivain décrit un écran de cinéma et déconstruit le décor habituel. Il existe alors une ou plusieurs surfaces planes, comme à l'intérieur d'un écran, et non plus une seule dimension. On a l'impression que, comme pour le tournage d'un plan-séquence, Aragon change le point de vue de sa "caméra" et peut ainsi faire suivre ses "plans" comme dans un film. L'utilisation des procédés cinématographiques dans son écriture est prégnante et donne un sens différent et particulier à la scène. Tout est décrit à partir d'un angle mobile, qui fait donc penser à une caméra; ainsi « la chevelure de Mire tournait, tournait comme une sirène électrique »⁷. D'ailleurs, le tournoiement est

⁵ *Ibid.*, p. 142

⁶ *Ibid.*, p. 143

⁷ *Ibid.*, p. 165

une des figures principales de ce passage, tant au niveau du fond que de la forme. Le changement de point de vue est réalisé quand il est dit que « le grand éclat que fit la porte en s'ouvrant interrompit Mirabelle, et tout à coup les valeurs se renversèrent : les protagonistes devinrent les spectateurs, le sens de la chambre changea »⁸ : c'est un travelling abrupt qui va d'un élément à un autre en se focalisant sur ce dernier. Ainsi, Daniel Bournoux, à propos de l'influence du cinéma dans *Anicet*, parle de « recadrage et de décadage de l'action » : en effet, le décor se met à s'agiter autant que les personnages et contre les personnages, « le cinéma est le lieu constant du décadage de l'action »⁹. Le travail d'Aragon sur le décor – on peut se référer à son article « Du décor » paru dans *Le Film* en 1918, un de ses premiers articles sur le cinéma qui montre l'importance qu'il accorde à la nouveauté de cet art et aux possibilités multiples – et sur la manière de le déstabiliser par l'intrusion de procédés cinématographiques permet d'enrichir son texte et de créer une nouvelle forme de littérature : si Aragon écrit un roman, ce qui dans le groupe surréaliste est une hérésie, il l'écrit de manière nouvelle, c'est-à-dire en y introduisant une perspective autre, empreinte de cinéma. Dans le dernier extrait que nous avons choisi de mettre en lumière, le suicide de Pedro Gonzalès est écrit comme un très long travelling permettant une succession de plans qui paraissent ainsi enchaînés, mais paradoxalement montés et collés. À partir du moment où Gonzalès s'est tué, toutes les actions s'enchaînent dans un tournoiement infernal. Les portes s'ouvrent et se ferment : « Anicet ouvrit la porte : il vit, opportunément évanouie, Mirabelle sur le canapé ; près d'elle, une femme de chambre s'empressait ; au milieu de la pièce il y avait un groupe de gens de police conduit par le détective Carter (c'est-à-dire Nick Carter dont nous avons longuement parlé) »¹⁰. Ainsi, on peut dire que *Anicet* suit les règles du montage, du travelling et évidemment du panorama, panorama comme un tableau circulaire peint en trompe-l'œil : le récit est monté comme un « film échevelé »¹¹. Ainsi, Aragon « réfléchit à une temporalité particulière du cinéma en lui demandant de s'affranchir des restes du théâtre, en exigeant de lui davantage d'audace », il crée alors un « décousu personnel [...] et un tressautement caractéristique du cinéma de l'époque »¹².

⁸ *Ibid.*, p. 165

⁹ Daniel BOUGNOUX, « “Le stupéfiant image”, ses usages et collages dans quelques textes surréalistes d'Aragon », in Colloque de l'INA, 1996, p. 12

¹⁰ Louis ARAGON, *op. cit.*, p. 238-239

¹¹ Olivier BARBARANT, article sur *Anicet* in *Dictionnaire des œuvres de langue française*, p. 49

¹² *Ibid.*, p. 49

Et Philippe Forest résume parfaitement l'esthétique cinématographique de *Anicet* dans ces lignes :

*Comme si la Vita Nova se déroulait désormais dans un univers d'automobiles, de coups de feu, de cambriolages, de conjuration et que Dante, Béatrice, Cavalcanti s'y nommaient Charlot, Pearl White et Fantômas. Loin de prendre la noble pose propre aux poètes, le jeune Aragon brouille les frontières du récit, en mêle les discours appris : avec quelques provocations, il met son roman à l'école de l'art naissant du cinématographe ; il emprunte aux feuilletons populaires les plus invraisemblables péripéties, les plus incroyables rebondissements. D'où la dimension proprement carnavalesque de ce premier roman : fastueuse et sombre sarabande entraînant en mesure Picasso et Nick Carter, Chaplin et Rimbaud.*¹³

Ainsi, Aragon crée une écriture cinématographique personnelle, à la fois comme appropriation des codes cinématographiques et recreation romanesque. Et Daniel Bounoux parle admirablement de la poétique d'Aragon, en ce qu'elle s'est réappropriée les codes cinématographiques pour les intégrer à l'écriture aragonienne des années Vingt.

*Le cinéma, au fond, c'est une réappropriation hégélienne du décor inerte de la société marchande, et, par le cinéma, tout cela reprend une vie, une énergie formidable. [...] Le cinéma, c'est "l'apothéose lumineuse des tentatives précédentes chez les poètes et les peintres" et c'est une réappropriation et une animation du cadre et des objets qui deviennent actifs. Il y a des pages sur le gros plan, par exemple, qui est une magnification de l'objet et qui est un procédé uniquement cinématographique, pas du tout théâtral évidemment, avec une concentration de l'attention, une condensation sémiotique et une condensation quasi freudienne, enfin propre au rêve, le rêve provoqué qu'est le dispositif de la projection cinématographique. [...] Le cinéma est donc une machine à poétisation des objets. [...] Alors, au fond, quel est le sujet de ces films que célèbre Aragon ? Le message est dans le médium. Et qu'affirme le médium ? Le mouvement perpétuel – et c'est le titre d'un recueil important de poèmes d'Aragon en 1924. Le mouvement perpétuel au fond, c'est cela que le cinéma, par-dessus tout, effectue ou célèbre, ou affirme.*¹⁴

Aragon voit des films et retranscrit les images dans son écriture, son texte devient un film écrit à part entière.

¹³Philippe FOREST, Notice de *Anicet ou le Panorama, roman*, in Louis ARAGON, *Œuvres romanesques complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1997, p. 1014

¹⁴Daniel BOUGNOUX, *op. cit.*, p. 12-13

7.1.2 Breton et l'image-description

Nadja de Breton, de la même façon, obéit à une logique de l'écriture cinématographique. Si Breton refuse absolument qu'on dise de *Nadja* que c'est un roman, il est en tous cas un récit bien particulier dans la mesure où il ne répond à aucun des critères habituels aux genres littéraires. Et c'est bien parce que l'ouvrage suit, en plus des préceptes du surréalisme, un modèle narratif cinématographique qu'il devient atypique, dans la mesure où images et texte constituent *Nadja*. L'iconographie occupe une place aussi importante que le texte, et n'a pas une valeur illustrative : elle dit ce que les mots ne peuvent exprimer ; ni l'image, ni le texte ne comportent des notes qui renverraient à l'un ou l'autre. Ils sont autonomes et interdépendants paradoxalement. Et c'est ce va-et-vient constant entre lire et voir, voir et lire qui finit par former un tout homogène, par créer une nouvelle forme d'écriture, de littérature. Les photographies ne sont pas présentes pour pallier la description, elles ne remplacent pas les descriptions, elles donnent une vision de la réalité différente de celle qu'on s'imagine. Ainsi, quand Breton parle du Marché aux Puces de Saint-Ouen, il ne donne aucun détail, mais il y a une photographie qui montre un bric-à-brac d'objets¹⁵ ; de même pour le Théâtre Moderne pour lequel figure une lettre illisible d'un acteur, et pas même une photographie du théâtre¹⁶. Pour Breton la lettre doit sûrement dire davantage que l'édifice du théâtre. C'est en cela que Breton construit un ouvrage personnel, et non un livre d'art, un recueil de souvenirs. L'image devient langage¹⁷. C'est en étudiant le texte, à la fois les mots et les images, que nous découvrirons la vision cinématographique de *Nadja*.

Ainsi, pour étudier les images comme les mots, on peut appliquer à l'image les quatre fonctions du langage verbal mises au point par Jakobson. La fonction référentielle n'est pas à considérer dans son acception cognitive, mais plutôt comme authentification du cadre du récit : les photographies situent le récit dans le réel. En ce sens, les images participent, au même titre que l'écriture, au but que Breton assigne à toute œuvre, à savoir faire de son livre « une maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient [lui] rendre visite »¹⁸. Il y a donc de nombreuses photographies des quartiers populaires,

¹⁵Voir André BRETON, *Nadja*, Folio, 1964, p. 60

¹⁶*Ibid.*, p. 42

¹⁷Voir II, 5.2

¹⁸*Ibid.*, p. 18

délaissés qu'aiment les surréalistes ; il y a aussi les portraits de Péret, d'Éluard, de Desnos... La fonction expressive ou émotive « vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle »¹⁹. Breton veut « donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont [il] les avai[t lui-même] considérés »²⁰. Même si Breton n'est que modérément satisfait du résultat obtenu, l'étude des cadrages est intéressante dans la mesure où ils expriment les émotions ressenties par Breton. Le lexique de l'image filmique permet d'établir une distinction des différents plans pour cadrer les personnages. Le plan moyen cadre le personnage en entier ; le plan américain le personnage jusqu'à mi-cuisse ; le plan rapproché le visage et la poitrine ; le gros plan uniquement le visage ; le très gros plan (ou insert) un détail particulier. Avec cette classification, on peut prendre les portraits de ses amis et les étudier. Les portraits de Péret (p. 32), de Blanche Derval (p. 56), de Madame Sacco (p. 91) et de Breton (p. 174) sont proches du gros plan et mettent l'accent sur le visage : le visage de Péret est plutôt enjoué, celui de Blanche Derval légèrement de profil, le regard fixe, les yeux ourlés de noir, et celui de la voyante Madame Sacco rendu mystérieux par le halo de noir qui entoure son visage. Ceux d'Éluard (p. 28) et du Professeur Claude (p. 162) sont des plans rapprochés – par rapport aux trois portraits précédents, les corps sont plus “lointains” dans la mesure où les visages de Péret, de Derval sont plus “gros” – et laissent voir jusqu'à la taille et les mains. Enfin, les deux portraits de Desnos (p. 34) correspondent à un plan américain. Négligemment couché, comme surpris par le sommeil, d'abord les yeux clos (première photographie) puis mi-ouverts (deuxième photographie), regard hagard, dans le décor de l'intimité d'une chambre. C'est l'abandon de Desnos qui frappe particulièrement. Cette photographie tente de dire l'indicible, puisque Breton regrette de ne pouvoir exprimer réellement l'état de sommeil hypnotique dans lequel il se trouvait ; il voudrait « que l'un de ceux qui ont assisté à ces séances innombrables prît la peine de les décrire avec précision, de les situer dans leur véritable atmosphère »²¹. Ainsi, les différents cadrages permettent de moduler les émotions, à la fois de Breton et de ceux pris en photographie. Ensuite, La fonction impressive ou conative est plus difficile à adapter au langage non verbal puisqu'elle se définit par l'injonction. Pour autant, dans la

¹⁹ Voir JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*

²⁰ André BRETON, *op. cit.*, p. 177

²¹ *Ibid.*, p. 36

mesure où les images sont insérées dans la narration, elles s'imposent à la vue du lecteur, qui prend le temps de les regarder. Par ailleurs, elles sont destinées au seul lecteur et non pas au destinataire/narrateur qu'est Breton. Elles sont là pour produire un effet de surprise, d'attente et de réflexion. Enfin, la fonction poétique, dans cette situation, est aussi bien l'art de dire que de montrer. En effet, les images permettent la création d'un univers différent de celui que nous enregistrons machinalement. Elles traduisent les émotions de Breton, sa vision de la réalité. Les images prises sous un certain angle de vue représentent la réalité subjective de Breton. Pour lui, une photographie ne doit pas être une imitation de la réalité. Ainsi, les photographies recréent l'objet, l'arrachent à sa réalité première et le font accéder à une autre dimension, celle du surréalisme. On peut par conséquent citer la définition de l'image de Pierre Reverdy, à laquelle nous avons déjà fait allusion : « L'image est une pure création de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »²².

En effet, cette réflexion sur la photographie, sur l'image, nous fait entrer de plain-pied dans la technique cinématographique dans la mesure où Breton dépasse tout code connu, ne suit pas de règles qui seraient propres à un art en particulier. Et si *Nadja* relève d'une esthétique éminemment cinématographique, c'est parce que, en mêlant mots et images subjectives, Breton oriente son ouvrage vers la fusion des deux, vers une lecture interactive : qu'est-ce sinon du cinéma ? *Nadja* a été écrit en 1928, année de l'avènement du parlant : même si Breton ne porte pas dans son cœur le cinéma parlant, les cartons, inserts si chers au cinéma muet et donc aux surréalistes, ne peuvent pas passer inaperçus. Ainsi, Breton crée un texte entre la littérature et le cinéma. Un texte qui se lit et qui se voit. *Nadja* est à ce titre emblématique de cette vision du cinéma vivant, populaire. Breton brise les frontières étreintes de la littérature pour y faire pénétrer le mouvement, le collage, la coexistence des mots et des images. C'est un nouveau genre littéraire, ni roman, ni poème, ni littérature, ni cinéma : *Nadja* est cinématique.

Pour conclure sur *Nadja*, l'article de Georges Sebbag est incontournable et dit tout :

²²Voir *Le Manifeste du surréalisme*, Gallimard, 1924

*Qu'est-ce que Nadja ? [...] 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. [...] 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 les vedettes du film.*²³

7.2 Le poème

7.2.1 Les poèmes cinématographiques de Soupault

Juste après la conférence d'Apollinaire en novembre 1917 qui encourageait les poètes à se diriger vers le cinéma, Soupault rédige ses poèmes cinématographiques, le premier « Indifférence » en décembre 1917, les autres « Rage », « Force », « Adieu », « Gloire » et « Regret » en 1918 (même s'ils ne sont parus dans *Les Cahiers du mois* qu'en 1918). Ils ne sont pas restés que sur du papier puisque « deux “poèmes cinématographiques” de Soupault ont pourtant été tournés par Ruttmann vers 1922, mais il semble qu'on ne les ait jamais projetés en France et que toute trace en ait disparu »²⁴. Toutefois, c'est comme s'ils n'avaient jamais été réalisés... Ainsi, Kyrou écrit au sujet du premier poème cinématographique de Philippe Soupault, « Indifférence » : « Ce texte me semble capital, car il s'agit du premier scénario consciemment surréaliste »²⁵. Scénario ou poème ?

Ces six poèmes cinématographiques sont réunis par une même thématique, une même construction. Nous allons donc en étudier les points forts de manière générale. Il est important de comprendre que ces poèmes sont des rêves et qu'ils sont donc véritablement surréalistes. Soupault le dit d'ailleurs lui-même dans une note préliminaire : « je voulais, grâce au film, donner une impression, ni nette ni précise, mais semblable à un rêve »²⁶. Quand on commence à les lire, on est frappé par l'illogisme, l'absence de système : ceci

²³Georges SEBBAG, « Le tournage de Nadja : “Durées filmiques et durées surréalistes” », in *Le cinéma des surréalistes*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Mélusine, n°XXIV, Etudes réunies par Henri BÉHAR, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 140-141

²⁴Voir l'introduction d'Alain et Odette VIRMAUX, in *Écrits de cinéma*, p. 14

²⁵Voir Ado KYROU, *Le surréalisme au cinéma*

²⁶Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 26

est normal dans un rêve, tout arrive sans raison. Finalement, Soupault a écrit un poème qui suit les desiderata de Desnos que nous avons expliqués précédemment²⁷. Comme ce sont des rêves, le “je” figure dans tous les poèmes de manière omniprésente. C’est pratiquement le seul personnage (hormis les foules), véritable actant de tous les poèmes, qu’il soit un homme ou même une statue. Il n’y a pas véritablement d’histoires : ce sont plutôt des courses-poursuites à la Mack Sennett, avec une esthétique proche de celles des dessins animés, des déambulations, des promenades. Ainsi, le rythme est très important dans la mesure où il est ce qui fait le poème, le rythme en devient le sujet principal, le fond et la forme même. Soupault veut retranscrire le rythme, c’est-à-dire la caractéristique propre au cinéma, dans son poème. Ainsi, dans « Rage », les accélérations et les décélérations sont très présentes : « le client se lève et sort : je le suis ; je le dépasse au moment où une automobile arrive à toute vitesse. Je m’arrête pour fermer mon veston et je poursuis l’auto dans laquelle je peux sauter et dont je saisis le volant après avoir renversé le chauffeur »²⁸. On est frappé par les ruptures de rythme, par la maîtrise de la vitesse et des pauses : le mouvement est primordial, il est mis en scène. L’histoire n’a aucune importance, c’est la création du mouvement cinématographique qui intéresse Soupault. Ainsi, seul le fait de mettre en scène une statue qui ne peut pas rester en place et qui s’enfuit dans « Gloire » confirme cette idée. D’ailleurs, Soupault utilise fréquemment les procédés cinématographiques, comme Aragon dans *Anicet*. Il y a souvent des cuts, des successions de plans sans aucun lien, sans aucun montage, et des zooms. Par exemple, le très gros plan dans « Force » est intéressant dans la mesure où il brouille les pistes entre réalité, film et fiction : « Je m’appuie contre un mur et l’on ne voit plus sur l’écran que ma tête, puis ma bouche qui sourit »²⁹. Il cadre la tête puis la bouche : mais « l’écran », est-ce l’écran de la salle de cinéma dans laquelle les spectateurs voient « Force », ou est-ce un écran à l’intérieur du film « Force », c’est-à-dire une mise en abîme du film lui-même ? Si c’est la première proposition, il est intéressant de remarquer que les indications techniques sont mêlées au texte même sans séparation. La technique et le texte ne font qu’un : c’est la force du cinéma et c’est ce que Soupault y admire. D’ailleurs, la structure circulaire (pour « Rage », « Gloire »,

²⁷Voir II, 5.1

²⁸Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 26

²⁹*Ibid.*, p. 27

« Regret ») montre de manière très claire cette idée de mouvement, de panorama, de rythme circulaire propre au rêve, souvent très court : le rêve se présente souvent comme un flash bref et intense, suivi par un autre, etc.

La mécanique est un point fort dans les poèmes de Soupault. En effet, que ce soit celles des êtres, des choses ou de la nature, elle régit l'ordre des choses. Les personnages ne semblent pas dotés de sentiments : la psychologie n'intéresse pas Soupault dans la mesure où elle ne dit rien sur le surréalisme, sur le cinéma. Ainsi, le personnage de « Indifférence » accomplit les différentes actions sans aucun liant, elles se succèdent les unes aux autres arbitrairement : « Je me lève [...], je m'installe à la terrasse d'un café, [...] je suis sur un toit [...], je me jette du toit... »³⁰. Il en est de même pour « Rage » ou « Regret » par exemple. On ne peut pas ne pas penser au personnage de Charlot que Soupault a célébré tant dans son livre qui lui est consacré³¹ que dans ses nombreux articles de critique. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les poèmes d'Aragon³² prennent également Charlot comme personnage ou tout au moins comme source d'inspiration. Les influences cinématographiques comptent donc dans ses poèmes, dans la mesure où l'on peut voir dans le personnage de « Indifférence » une sorte de super-héros, à savoir Fantômas, l'homme qui peut se métamorphoser à chaque instant, qui brave tous les dangers, qui vainc tout le monde. Et dans ces métamorphoses prodigieuses, et très peu réelles, on voit le désir de Soupault de faire du cinéma, d'écrire un poème cinématographique. En effet, le cinéma pour le poète, c'est la réalisation de tout ce qui est impossible, de tout ce qui est rêve, surréaliste. Il ne pense jamais que ce qu'il écrit est impossible à tourner. Pour lui, c'est du cinéma pur.

Ainsi, on peut conclure sur ces poèmes cinématographiques en s'interrogeant sur leur appellation même. Leur explication a montré leur caractère éminemment cinématographique tant au niveau du sujet, des allusions à Charlot, à Fantômas, qu'à celui de la forme, des procédés utilisés. Mais on reste sur l'idée que ce sont des poèmes et qu'ils sont cinématographiques : ce n'est donc pas du cinéma poétique. Le cinéma est là, mais il est là pour servir la poésie et le surréalisme, pour être cet « œil surhumain » que veut Soupault, qui lui permet de voir mieux que dans la vie. Le cinéma pour la poésie en fin

³⁰*Ibid.*, p. 24

³¹Voir Philippe SOUPAULT, *Charlot*, Plon, 1931

³²Voir *infra*

de compte.

7.2.2 Le cinéma comme support de créativité dans les poèmes d'Aragon

Le premier poème qu'Aragon publie s'intitule « Soifs de l'Ouest », paru dans le n°105 de *Le Film* en mars 1918, et en même temps dans le n°13 de *Nord-Sud*. « Soifs de l'Ouest », c'est déjà la retranscription poétisée de l'amour d'Aragon pour le cinéma :

*Dans ce bar dont la porte
Sans cesse bat au vent
une affiche écarlate
vante un autre savon
Dansez dansez ma chère
nous avons des banjos.*³³

On trouve déjà les détails de western, d'affiches publicitaires, d'érotisme féminin si chers au poète. Mais nous allons nous attacher plutôt à « Charlot mystique » qui est son quatrième poème : il paraît dans le n°15 de *Nord-Sud*, en mai 1918. On peut tout de suite noter que ses premiers rapports au cinéma se sont matérialisés par la poésie – pensons également à « Charlot sentimental » – et non par des romans. Comme si le cinéma appelait de manière innée la poésie. Et si Aragon prend Charlot comme sujet, ce n'est pas un pur hasard : ces petits films sont très appréciés, surtout découverts pendant la guerre. Le poème donne l'impression de traduire en vers un film de Chaplin, dans la mesure où les manies, le comportement, la silhouette de Charlot sont identifiables et lisibles, bien que son nom ne soit jamais prononcé à l'exception du titre. Aurait-on deviné qu'il s'agissait de Charlot ? Sûrement.³⁴

Charlot mystique

*L'ascenseur descendait toujours à perdre haleine
et l'escalier montait toujours
Cette dame n'entend pas les discours
elle est postiche
Moi qui déjà songeais à lui parler d'amour*

³³Louis ARAGON, « Soifs de l'Ouest » in *Feu de joie*, Poésie Gallimard, 1920, p. 28

³⁴Toute l'étude du poème repose sur l'article de Wolfgang BABILAS, « "Charlot mystique" – Un poème philosophique du jeune Aragon », in *Études sur Louis Aragon*, Nodus Publikationen, Münster, 2000, p. 358-364

Oh le commis
si comique avec sa moustache et ses sourcils
artificiels
Il a crié quand je les ai tirés
Étrange
Qu'ai-je vu Cette noble étrangère
Monsieur je ne suis pas une femme légère
Hou la laide
Par bonheur nous
avons des valises en peau de porc
à toute épreuve

Celle-ci
Vingt dollars
Elle en contient mille

C'est toujours le même système
Pas de mesure
ni de logique
*mauvais thème*³⁵

Le poème évoque *Charlot chef de rayon* (le titre original est *The Floorwalker*) qui date de 1916, mais il ne résume pas ou retranscrit scène par scène le film : le poème est indépendant du film, dans la mesure où ce sont seulement quelques anecdotes qui sont narrées³⁶. Sadoul dit de ce poème qu'il est « descriptif »³⁷ : il est descriptif pour qui connaît le film de Chaplin, autrement, à première vue, il semble pour le moins hermétique. Le décor est situé dès le début, il s'agit d'un grand magasin américain : c'est par l'ascenseur et l'escalier mécanique – l'escalator – que nous pouvons le déduire. Comme le dit Wolfgang Babilas, « ce sont, pour le jeune Aragon, des incarnations de la “magie moderne”, de la “beauté moderne” »³⁸. Sadoul, à propos de *Charlot chef de rayon*, dit que « le principal personnage (dans le décor) est un escalier mécanique, idée première du scénario »³⁹. Peut-être qu'il n'est même pas nécessaire de préciser « dans le décor » : l'escalier mécanique représente à la fois la modernité, la vitesse, le rythme,

³⁵Louis ARAGON, *op. cit.*, p. 31

³⁶Wolfgang Babilas analyse le poème comme l'exposition par Aragon de sa théorie de la connaissance, se référant ainsi à la philosophie de Kant : cette thèse nous semble un peu éloignée du texte lui-même et trop calquée. C'est pourquoi nous ne suivons pas toutes ses idées.

³⁷Alain et Odette VIRMAUX, *Les surréalistes et le cinéma*, p. 120

³⁸Wolfgang BABILAS, *op. cit.*, p. 360

³⁹Georges SADOUL, *Dictionnaire des films*, 1976, p. 45

l'objet inanimé animé; l'escalier mécanique est cinématographique en soi. La figure d'opposition entre l'ascenseur qui descend et l'escalier qui monte crée une dynamique à la fois discursive et formelle. Ensuite, Charlot veut parler d'amour à une femme mais qui ne veut pas l'écouter : c'est normal, « elle est postiche », elle est inanimée. Et le commis qu'il prend pour un être « artificiel » – car la femme qu'il a prise pour réelle ne l'était pas – est vraiment réel. Le commis a d'ailleurs les traits typiques de Charlot, « la moustache et ses sourcils ». On est en plein dans la mécanique des êtres et des objets. Il en est de même pour la « noble étrangère », à l'allure sensuelle et aguicheuse pour Charlot, mais qui n'est pas en fait « une femme légère ». Tout est inversé et rien n'a de loi : la mécanique bien huilée des choses est bouleversée. L'anecdote des valises montre également le problème des fausses apparences : la valise est censée contenir vingt dollars, mais en fait en contient mille. Le poème finit sur une sorte de conclusion de tous ces courts épisodes. Comme le dit Babilas, « il n'y a qu'un seul système – “toujours le même” –, et c'est “l'absence de système”, comme Aragon le dira dans l'épigraphe à *Anicet ou le panorama, roman*⁴⁰. L'aporie où aboutit la réflexion est, en fin de compte, un “mauvais thème” »⁴¹. C'est en cela que Charlot est mystique, il n'est pas régi par les lois du monde, il est entièrement sensible, plongé dans l'imaginaire. Charlot, c'est la poésie. Ainsi, le cinéma est présent à la fois dans l'histoire, dans la mesure où le public de l'époque savait de quel film de Charlot il s'agissait dans ce poème, et dans la forme même de la poésie : la typographie, les ruptures de tons et de rythmes donnent cet élan caractéristique à la vitesse du cinéma, à son mouvement.

⁴⁰C'est-à-dire : « L'absence de système est encore un système, mais le plus sympathique », Tristan TZARA

⁴¹Wolfgang BABILAS, *op. cit.*, p. 363

Chapitre 8

Les scénarii

Les surréalistes se lancent donc également dans l'écriture cinématographique réelle si on peut s'exprimer ainsi. Ils écrivent pour le cinéma, pour que le texte soit réalisé et porté à l'écran. C'est une démarche consciente et volontaire qui montre à quel point les surréalistes ont voulu faire du cinéma, être dans le cinéma. Si leurs scénarii n'ont pas eu le succès escompté ou tout au moins n'ont pas été réalisés, ils se lisent toutefois comme de vrais textes poétiques. Kyrou va donc loin et s'égarer un peu quand il affirme qu'« on est en somme tenté d'interpréter cette surabondance de scénarios comme un piteux reniement des vocations premières et un retour sans grandeur au bercail littéraire »¹. Et il est amusant de rapporter les termes de Jean Brzekowski en 1930 à propos de la composition d'un scénario : « Si l'on se propose d'écrire un scénario abstrait, on a le choix entre deux méthodes : soit de se laisser entraîner par la fantaisie et faire de celle-ci le principe unique de 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 »². Les Virmaux écrivent d'ailleurs une note sur ce texte : « on retiendra la dénonciation sans équivoque de "l'anarchie surréaliste" »³. Construit, fantaisiste ? Étudions-les plutôt pour comprendre comment les scénarii surréalistes sont faits. Nous avons pris comme exemples celui de Soupault, *Le cœur volé*, et quelques-uns de Desnos.

¹Ado KYROU, *op. cit.*

²Jean BRZEKOWSKI, *Composition d'un scénario*, in Alain et Odette VIRMAUX, *op. cit.*, p. 321

³*Ibid.*, p. 321

8.1 *Le cœur volé* de Soupault

Soupault écrit donc, après ses poèmes cinématographiques que nous avons évoqués, son seul et unique scénario, *Le cœur volé*, en 1934 pour que Jean Vigo le tourne. Malheureusement, ce dernier meurt l'année même sans en avoir eu le temps. Mais il est important de souligner que Soupault a eu dans l'idée de faire de son scénario un film. S'il a pensé à Jean Vigo « dont on ne peut pas dire qu'il était surréaliste, mais qui fut très proche du surréalisme »⁴, c'est bien parce qu'il est un des rares cinéastes français qu'il apprécie, avec *L'Atalante* ou *Zéro de conduite*. On se rend compte que c'est une forme d'écriture que Soupault aime : on peut se demander en quoi ce scénario reflète le goût de Soupault pour le cinéma et acquiert par-là même une autonomie propre. Et la question qui traverse ce scénario est la suivante : quelle est donc la différence entre un poème cinématographique et un scénario chez Soupault ?

Essayons de résumer l'histoire de *Le cœur volé*, entreprise quelque peu paradoxale, puisque nous n'avons pas cessé de répéter que Soupault pensait que ce qui est cinématographique n'est pas résumable. Cette idée s'adapte donc parfaitement au scénario. Néanmoins l'histoire est très brève et nous pouvons en raconter les principaux points : un accident se produit dans la rue, la personne est emmenée à l'hôpital ; pendant l'opération, une coupure de courant plonge la salle dans le noir et le cœur est volé. Commence alors une course-poursuite dans Paris pour retrouver le cœur : mais une petite fille le retrouve et l'enterre. Immédiatement, on est frappé par la poétisation du sujet : la perte du cœur, de cet élément vital, symbole à la fois biologique et amoureux, ne peut être compris qu'au premier degré. Nous allons étudier le scénario pour en comprendre le sens et plus particulièrement l'enjeu de Soupault.

Le premier élément important est la mise en scène de Paris, à travers différents lieux, le flux de la Seine, véritable symbole de la vie. Il y a de nombreux repères géographiques parisiens : « les six hommes et les quatre femmes [...] se précipitent vers une station de taxis, et crient des adresses à tous les points de la ville : Concorde, Étoile, Pigalle, La Villette, République, Montparnasse, Gare de l'Est, Opéra, Auteuil, Italie... »⁵. L'énumération des quartiers de Paris est quasi exhaustive et ceux-ci représentent en

⁴Voir « Entretien avec Philippe Soupault » de Jean-Marie MABIRE, in *Études cinématographiques*, n°38-39, printemps 1965

⁵Philippe SOUPAULT, *op. cit.*, p. 35

quelque sorte les artères du cœur qu'est Paris. A présent, il est intéressant de se demander si Soupault met en pratique les théories qu'il développe dans ses critiques. Aucune théâtralisation, pas de dialogue, seulement du rythme : ses préceptes sont bien mis en pratique. Le découpage est simple, il se résume à une succession de plans, qui ont parfois un lien entre eux, parfois non. Ce sont des actions, et Soupault ne fait intervenir aucun dialogue, aucune discussion. Francis Vanoye, à ce sujet, dit qu'« il y a un refus viscéral du dialogue. [...] En somme, Soupault scénarise faiblement [...], réduit le dialogue à des dimensions et des fictions très limitées, réserve la poésie à la littérature »⁶. On peut facilement réfuter cette attaque qui semble plus maladroite qu'autre chose. En effet, ce n'est pas un « refus viscéral du dialogue » dont il est question, mais plutôt la volonté de faire des images, de faire du cinéma. Il ne faut pas se méprendre et analyser les scénarii de Soupault à travers le prisme des scénarii actuels. Aujourd'hui, un scénario comporte le plus souvent davantage de scènes dialoguées que de texte narratif. Au contraire, à cette époque, les scénarii surréalistes, plus particulièrement, ne s'intéressent pas au dialogue, puisqu'il n'y en a pas dans les rêves, mais à la succession des actions, au rythme. Ce qui intéresse Soupault dans l'écriture d'un scénario, c'est la traduction poétique du rythme cinématographique. Pour revenir à la mise en pratique de sa théorie critique, il est intéressant de constater qu'il fait un petit écart. En effet, dans son scénario figurent des indications de couleur : « les cheveux blonds », « les ballons rouges »⁷ : on se souvient de cet article dans lequel il vilipendait les films parlants en disant que suivraient les films en couleur, les films en relief... Il est amusant que ces couleurs apparaissent pour des détails vestimentaires, alors qu'à aucun moment, le cœur n'est décrit, coloré. Ainsi, le processus vital est le thème du scénario, la mise en scène du rythme à travers la fuite du cœur. Le cœur en lui-même symbolise le rythme, la vie, chaque battement étant comme un tempo. Mais plus encore, cette échappée, ce vol du cœur, est à son tour rythmée. En effet, « on entend de nouveau le bruit du cœur. Le chirurgien dans son bureau décroche le téléphone. On entend le bruit du cœur. Le chirurgien parle. Il raccroche le téléphone. Le bruit du cœur cesse »⁸. D'ailleurs, au début du scénario, les scènes retranscrivent le cours accéléré de la nature, comme Soupault l'avait décrit dans

⁶Francis VANOYE, *op. cit.*, p. 310-311

⁷*Ibid.*, p. 31

⁸*Ibid.*, p. 33

sa critique du documentaire « Erotikon »⁹ : « on connaissait déjà depuis longtemps l'étonnante impression que donnent les films consacrés à l'épanouissement accéléré des fleurs. [...] Nous découvrons de nouveaux rythmes, de nouveaux gestes et ces répétitions éternelles de la nature. Nous pensons en voyant pousser à toute vitesse des plantes à un nid de serpents, en voyant un liseron, à un bras de femme... ». On peut comparer ce passage à un plan de *Le cœur volé* : « 17. Dans les grands vases des fleurs poussent doucement comme dans les films accélérés, puis la place de la Concorde déserte se transforme lentement en parc. Un arbre pousse et dissimule mais pas tout à fait les statues des villes. L'Obélisque devient un cèdre du Liban et les trottoirs deviennent des plates-bandes »¹⁰. En effet, les thèmes qu'il développe sont sensiblement les mêmes que ceux de ses poèmes cinématographiques. Michèle Finck explique très bien l'importance du rythme chez Soupault, et particulièrement dans *Le cœur volé* :

Le cinéma est avant tout une école du rythme et c'est le rythme qui est le critère exigeant à partir duquel le poète juge un film. Le rythme, Soupault l'entend en termes de "vitesse" et il n'a de cesse qu'il ne reproche, même aux films qu'il aime le plus, la tentation d'un léger ralentissement, perceptible par exemple selon lui dans le jeu de l'acteur de L'Ange bleu de Sternberg, voire dans la mise en scène de La Ligne générale d'Eisentein. Dès lors, il va de soi que le diapason du scénario écrit par Soupault pour Vigo, Le cœur volé, soit l'expression "à toute vitesse", de même que le titre d'une chanson de 1949, "En vitesse" donne le la des recueils poétiques. Lorsque Soupault écrit que Les Lumières de la ville « fait comprendre la véritable qualité du cinéma, nous fait admettre qu'il est avant tout mouvement, rythme, équilibre », il propose du même coup un art poétique engageant le devenir sonore dans sa propre œuvre, illuminée par les épiphanies rythmiques du cinéma muet. [...] C'est le bruit du cœur qui s'impose comme le battement primordial de cette œuvre tant dans le scénario au titre rimbaldien Le cœur volé, scandé et hanté par le « le bruit d'un cœur qui bat très fort » que dans les poèmes réunis dans Georgia Épitaphes chansons.¹¹

Ainsi, au début de cette étude, nous nous demandions quelle était la différence entre un poème cinématographique et un scénario chez Soupault. Apparemment aucune. Quinze ans les séparent : en 1934, Soupault a davantage osé appeler son scénario un scénario, alors qu'en 1917, le cinéma était un art tellement nouveau qu'il valait mieux

⁹ *Ibid.*, p. 65

¹⁰ *Ibid.*, p. 31

¹¹ Michèle FINCK, « Philippe Soupault, esquisse d'une poétique du son », in *op. cit.*, p. 272/274

rester dans le domaine de la littérature. Pourtant, on ne peut s'empêcher de constater, et de célébrer, que c'est un poète qui écrit : ce scénario n'est pas un simple découpage de plans, c'est une œuvre à part entière de Soupault.

8.2 Les scénarii de Desnos

« Nombre d'historiettes de *Deuil pour deuil* peuvent être considérées comme des scénarios, dont la fonction est de “donner à voir” et à l'inverse, nombre de scénarios sont des poèmes »¹². À travers le prisme de cette réflexion, on peut entrer plus facilement et avec plus de recul dans la lecture des scénarii de Desnos.

8.2.1 *Minuit à quatorze heures*

Minuit à quatorze heures est le premier scénario publié par Desnos dans le n°12 de *Les Cahiers du mois* en 1925, soit dix ans avant celui de Soupault que nous venons d'étudier. Son sous-titre « Essai de merveilleux moderne » est frappant dans la mesure où Desnos inscrit immédiatement son scénario dans le surréalisme et l'expérimentation¹³. Le scénario est découpé en 161 plans, de la même façon que *Le cœur volé*. C'est l'histoire d'une femme et de son amant qui noient l'ami officiel de celle-ci pour pouvoir vivre leur amour au grand jour. Mais cette mort va les obséder dans leur villégiature et va les torturer sous la forme d'une boule. Tout le scénario est scandé par les apparitions de la boule, ou de tout objet ayant cette forme. La figure du tournoiement, de la rondeur est donc omniprésente, totalement obsédante pour les personnages. Elle finit par tout engloutir, le couple y compris. Les éléments ronds se matérialisent par « des ronds dans l'eau » (plans 17, 23, 35, 38, 160), « les pupilles rondes » (plan 29), « le rond de lumière au plafond. Le rond dessiné par l'abat-jour » (plan 30), « la lune toute ronde » (plans 32, 57, 127, 137), « les assiettes rondes. Les ronds de serviette » (plan 33), « le bouton rond de la porte » (plan 36), « la “Grande Roue” » (plan 43), « des cerceaux en papier » (plans 45, 211), « l'hostie » (plans 46, 47), « l'auréole » (plan 48), « les pièces de monnaie » (plans 50-53), « une boule grosse comme une boule de croquet » (plans 59-64...) ¹⁴, « le

¹²Colette GUEDJ, « L'œil cinématographique de Robert Desnos », in *op. cit.*, p. 157

¹³Je comprends “essai” plutôt dans le sens de tentative, expérience que celui de texte critique, ce qui ne serait pas très à propos.

¹⁴Toutes les apparitions de la boule ne sont pas citées dans la mesure où elle est le personnage principal du scénario et qu'elle devient présente à tous les plans à partir du plan 92.

ballon rond » (plans 68, 142), « une balle égarée » (plan 69), « un boulet de canon » (plan 74), « le chat » (plan 77), « Le bouton de la porte » (plan 90), « le sphérique » (plans 159, 161). Ce relevé un peu mécanique de tous les éléments ronds n'est pourtant pas vain dans la mesure où il permet d'identifier la montée de la peur chez le couple. À partir du plan 92, tous ces éléments disparaissent dans la mesure où la boule occupe toute la place. En revanche, à la fin, les ronds dans l'eau réapparaissent, comme si la boucle était bouclée et qu'un autre cycle pouvait recommencer. On est donc très proche du scénario de Soupault, tout en sachant que *Le cœur volé* a été écrit après. Mais il est intéressant de constater que ce sont les mêmes thèmes qui obsèdent les surréalistes. Certaines scènes sont reprises textuellement : les plans 58, 59 et 60 sont repris aux plans 81, 82 et 83 ; les plans 95 à 112 répètent les plans 89 à 94 ; et les plans 113 à 116 répètent les plans 89 à 92. Ce sont toujours des plans-leitmotiv dans lesquels la boule fait son entrée dans une pièce de la maison et terrorise le couple. Par exemple :

89. *Le lendemain à déjeuner.*

90. *Le bouton de la porte.*

91. *Il tourne. La porte s'ouvre. Les deux convives se retournent.*

92. *Entrée de la boule.*

93. *Les deux héros se lèvent en renversant une chaise.*

94. *La boule tourne autour d'eux puis repart. La porte se ferme.*¹⁵

Ces plans se répètent. On est dans un cauchemar. Un rêve, mais un rêve terrifiant, cauchemardesque. Le thème de la répétition illustre et amplifie la peur caractéristique des cauchemars récurrents chez une personne. Le choix du titre du scénario avec la revisitation d'une expression populaire "chercher midi à quatorze heures", à savoir compliquer les choses, montre la volonté de Desnos d'ancrer son scénario dans les ténèbres : « Minuit à quatorze heures ». Minuit, et non midi : le cauchemar, la nuit horrible, on frôle presque le film d'horreur burlesque d'avant-garde avec ce scénario.

L'écriture est très simple : parfois ce sont des phrases nominales, sans aucun atour. Le scénario n'est pas du tout littéraire, il est totalement cinématographique : il suit les règles du cinéma et le fait de manière très efficace. Desnos n'essaie pas de poétiser ses phrases. Son scénario est burlesque, surréaliste, fantastique, mais peut-être pas spécialement poétique. C'est en cela qu'il est éminemment cinématographique : le scénario

¹⁵Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 209-210

est rythmé par la figure de la boule et de nombreuses actions. D'ailleurs, une note à la fin du scénario est explicite : « chaque fois que la boule apparaît, la musique joue *La Carmagnole*. Le reste du temps musique classique de cinéma. Pas de la musique artistique, de la musique de cinéma »¹⁶. Qu'est-ce que cette note sinon les prémices de la mise en scène desnosienne ? Ainsi, il montre son sens de la synchronisation, et le fait de lier musique et scènes met en valeur sa vision cinématographique. Desnos n'écrit pas un scénario, il voit un film. Et il le crée, sur le papier.

8.2.2 *L'Étoile de mer*

*Je possède une étoile de mer (issue de quel océan ?) achetée chez un brocanteur juif de la rue des Rosiers et qui est l'incarnation même d'un amour perdu, bien perdu et dont, sans elle, je n'aurais peut-être pas gardé le sourire émouvant. C'est sous son influence que j'écrivis, sous la forme propice aux apparitions et aux fantômes d'un scénario, ce que Man Ray et moi reconnûmes comme un poème simple comme l'amour, simple comme le bonjour, simple et terrible comme l'adieu.*¹⁷

Ce texte de Desnos figure en introduction du scénario *L'Étoile de mer*, écrit en 1928, dans l'édition *Les rayons et les ombres* établie par Marie-Claire Dumas. Elle explique, dans une note, que « ce texte [...] est cité par Pierre Migennes, dans un article d'*Art et décoration*, de décembre 1928, intitulé "Les Photographies de Man Ray" ; trois illustrations tirées de *L'Étoile de mer* accompagnent l'article et sont présentées comme "fragments du film *L'Étoile de mer*, d'après un poème de Desnos" »¹⁸. Ce scénario est le seul de Desnos qui fut réalisé dans les années Vingt. Et à ce titre, il est exemplaire. Il a été écrit à partir d'un poème que nous retranscrivons ici :

*Qu'elle est belle
Après tout
Si les fleurs étaient en verre
Belle, belle comme une fleur en verre
Belle comme une fleur de chair
Vous ne rêvez pas !
Belle comme une fleur de feu
Les murs de la santé*

¹⁶ *Ibid.*, p. 212

¹⁷ *Ibid.*, p. 213

¹⁸ *Ibid.*, p. 386

Qu'elle « était » belle

Qu'elle « est » belle

À partir de ce poème, Desnos a écrit le scénario séparé en deux colonnes, l'une pour le texte, l'autre pour l'arrangement musical. Comme pour *Minuit à quatorze heures*, la musique joue un rôle capital. La chanson choisie comme thème, « Plaisir d'amour », est d'ailleurs une chanson populaire, qui cadre avec l'amour de Desnos pour le cinéma populaire, et l'on retrouve aussi le thème de « La Carmagnole » déjà utilisé dans *Minuit à quatorze heures*. Man Ray raconte dans un article que « Desnos sortit de sa poche une feuille froissée : c'était un poème qu'il avait écrit ce jour-là. Il le lut de sa voix claire et modulée, donnant à son poème un sens qu'il n'aurait pas pu avoir pour qui l'aurait lu dans un livre. [...] Le poème de Desnos ressemblait au scénario d'un film. Il comptait quinze ou vingt vers ; chacun présentait une image nette, détachée, d'un lieu, d'un homme ou d'une femme. Pas d'action dramatique, mais tous les éléments d'une action possible y étaient. Le poème s'appelait *L'Étoile de mer* »¹⁹. L'alliance de Man Ray et de Robert Desnos n'est pas fortuite, le photographe étant un fidèle du groupe surréaliste et ayant déjà réalisé de petits films, comme *Emak Bakia* ou *Le mystère du château du dé*. Comme le dit Colette Guedj, « *L'Étoile de mer*, "poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray", [...] consacre l'osmose entre la chose écrite et la chose vue »²⁰. C'est un ciné-poème. Il est assez difficile de résumer l'intrigue, toutefois il s'agit d'une femme qui aime un homme qui ne l'aime pas, et la rencontre avec un autre homme, joué par Desnos. L'étoile de mer traverse le film comme un leitmotiv, comme le symbole de la poésie. Le premier insert « Les dents des femmes sont des objets si charmants... » est complété par le texte « qu'on ne devrait les voir qu'en rêve ou à l'instant de l'amour » à l'insert suivant. Ainsi, le modèle du rêve est immédiatement introduit dans le film. Le rapport entre l'expérience cinématographique et le rêve, de même que l'accès privilégié du cinéma à la représentation du travail onirique, sont des thèmes qui reviennent souvent dans les scénarii de Desnos. Man Ray et Desnos ne se contentent pas d'insinuer qu'il y a un rêve. Ainsi, Alain Sayag dit justement qu'« ils dissèquent progressivement les jonctions

¹⁹Man RAY, « Man Ray raconte *L'Étoile de mer* », in Robert DESNOS, *Œuvres*, Quarto Gallimard, Édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas, 1999, p. 427. Voir en annexe le texte intégral de Man Ray.

²⁰Colette GUEDJ, « L'œil cinématographique de Robert Desnos », in *op. cit.*, p. 157

du film et du texte. Lorsqu'un titre annonce que la femme dans le film est « belle comme une fleur de verre », le texte joue avec les mots (verre / vers) et fait allusion au verre pointillé au travers duquel la plus grande partie du film a été tournée de manière anamorphe et même aux lentilles de verre de tous les objectifs »²¹. On retrouve toujours le thème obsessionnel (ici l'étoile), l'histoire d'amour, de l'érotisme dans la mesure où la jeune femme se déshabille : l'image est floutée pour qu'on ne voit pas, mais l'imagination est sauve. Dans le film, Man Ray a apporté quelques corrections au scénario original de Desnos et a ajouté des inserts, comme « Si belle ? Cybèle ! » ou « Il faut battre les morts quand ils sont froids ». À la vision du film, on est frappé par la marque de Desnos, alors qu'il n'a écrit que le scénario : Man Ray a su retranscrire son poème au cinéma. *L'Étoile de mer* est « une illustration cinématographique de la poésie de Desnos. Les images ne soulignent pas les vers du poète, ne les prolongent pas, elles offrent au monde de Desnos le monde de Man Ray. Poème et image forment un nouveau poème »²².

8.3 Le scénario : un nouveau genre littéraire ?

Marie-Claire Dumas fait la remarque suivante : « vers la fin des années Vingt, le scénario fut en passe de devenir un genre littéraire. Ainsi, Artaud, Benjamin Fondane, Desnos écrivirent des textes qui n'excluaient sans doute pas une éventuelle réalisation mais qui représentaient d'abord une nouvelle forme de récit »²³. Soupault, quand il écrit *Le cœur volé*, compte le réaliser. Desnos a réalisé *L'Étoile de mer* en 1928, mais ses autres scénarii de l'époque sont restés tels quels. Il faut attendre *Records 37* réalisé par J.B. Brunius en 1937, puis *Bonsoir mesdames, bonsoir messieurs* réalisé par Roland Tual en 1944. Si le scénario devient une nouvelle forme de récit, c'est dans la mesure où le «cinématographique» est intégré dans la littérature pour en créer une autre. Il est impressionnant qu'à la seule lecture de ces textes on se retrouve comme devant un film. Le pouvoir de l'imaginaire, du rêve est là. C'est peut-être cela le pari des surréalistes : recréer la puissance du cinéma dans l'écriture littéraire. Ils aiment le cinéma, les films, mais plus encore la possibilité de pouvoir faire des films de papier sans la technique de

²¹ *Cinéma dadaïste et surréaliste*, Commentaires d'Alain SAYAG, Musée National d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 3^e trimestre 1976, p. 11-12

²² Voir Ado KYROU

²³ Robert DESNOS, *op. cit.*, p. 385

la réalisation qui ne les intéresse pas. Les surréalistes ont réussi à prendre au cinéma ce qu'ils aimaient pour le traduire sur le papier. Cinéastes sûrement pas²⁴, scénaristes peut-être, mais surtout poètes.

²⁴Nota Bene : trois films ont été commencés par les surréalistes, mais jamais finis, réalisés... Il s'agit de l'adaptation du *Rideau cramoisi* de Barbey d'Aurevilly par Breton et Albert Valentin, un collègue surréaliste, qui avaient commencé à préparer l'écriture en 1929(ce film sera réalisé par Alexandre Astruc en 1952). Ensuite, il y a *Essai de simulation de délire cinématographique*, film inachevé de Breton, d'Éluard et de Man Ray tourné en 1935 dans les Landes : on retrouve dans le titre la forme surréaliste, plutôt celle de Dali d'ailleurs, des titres explicatifs et à rallonge, farfelus. Enfin en 1939, un groupe parmi les surréalistes s'était mis dans l'idée de réaliser *La journée d'un surréaliste*, mais ce fut un projet sans lendemain (Ces éléments ont été trouvés dans *Le surréalisme au cinéma* d'Ado KYROU, Ramsay Poche Cinéma, 1985 (édition mise à jour), p. 191

Conclusion

Les surréalistes n'ont pas tenu un front commun face au cinéma. Ils ont tous été fascinés par cette nouveauté, mais à des niveaux différents, des implications différentes. Si Breton, à l'exception de quelques articles et de *Nadja*, n'a pas beaucoup écrit sur ou pour le cinéma²⁵, Aragon, Desnos et Soupault ont composé des textes fondamentaux pour leur esthétique personnelle, sinon fondateurs de la vision du cinéma de l'époque. Il est vrai que leurs goûts ne recourent pas ceux des critiques, des hommes cultivés habituels : leur désir les porte vers le cinéma populaire, le cinéma de masse. Mais, ils ont su magnifier des films qui seraient peut-être – sûrement – restés inaperçus pour la postérité. Regarder *Fantômas*, *Les Vampires* à travers le prisme des surréalistes permet d'avoir un angle de vue autre et de saisir le merveilleux, la poésie qui s'en dégagent inopinément. C'est en tant que spectateurs amateurs, et non en professionnels du cinéma, qu'ils ont rédigé leurs billets d'humeurs, leurs critiques – souvent “à chaud” –, se détachant des normes pour davantage d'originalité. Journaliste, chroniqueur, critique, ou poète, et peut-être tous à la fois, ils ont « vu » les films et ils ont écrit comme ils ont vu : leurs critiques s'apparentent plus à une vision, à un cinéma en prose poétique qu'à un article de journal. Le glissement vers l'écriture cinématographique à proprement dite est infime. Que la création littéraire pioche dans les techniques du cinéma ou que les surréalistes écrivent des scénarii comme on écrit un roman, la recherche est la même : la poésie. Le cinéma comme vecteur de poésie. Le cinéma-poésie. Les reproches selon lesquels ils n'ont pas su faire du cinéma, réaliser des films, sont vains : tout procès est inutile et ne permet pas de faire avancer la réflexion. Filmer avec une caméra, régler le cadre, diriger une équipe d'acteurs : cela ne les intéresse pas. Ce qu'ils veulent, c'est transcender ce contingent technique pour recréer le cinéma dans leurs textes. C'est dans cette perspective qu'on peut dire, comme Maurice Mourier le fait avec Cocteau, que ce sont des poètes de cinéma. Un poète de cinéma, « c'est quelqu'un qui *fait*, au sens de l'*homo faber*, un texte cinématographique. [...] faire de l'image, dompter la machine à bâtir du film, [...] autrement dit créer de la poésie purement cinématographique, c'est, par analogie exacte, chanter avec ses doigts »²⁶. Faire du cinéma, faire de la poésie : cinéma et poésie semblent tellement éloignés et impossibles à lier dans l'opinion commune. Mais les surréalistes ont su relever le défi.

²⁵Son texte « Comme dans un bois » paru dans *L'Âge du cinéma* est plein d'amertume face au cinéma

²⁶Maurice MOURIER, « Cocteau poète dans le cinéma ou poète de cinéma ? », in *Le cinéma de Jean Cocteau*, Textes réunis par Christian ROLOT, Centre d'études littéraires françaises du XXème siècle, Université Paul Valéry, 1994

Ils sont *poètes* dans la mesure où ils font, où ils créent. Ils n'ont pas seulement un regard de spectateurs ou de critiques, ce sont des hommes de cinéma complets : ils ont vécu pleinement l'aventure cinématographique de années Vingt, ils en connaissent tous les aspects, toutes les facettes. En fait, ils ont adopté une attitude très logique face au cinéma. Ils ont traversé progressivement toutes les étapes pour devenir, être des créateurs de cinéma²⁷ : comme s'ils s'étaient rapprochés de plus en plus de l'écran pour le dépasser. Ce n'est que parce qu'ils sont d'abord spectateurs, ensuite critiques qu'ils peuvent être des créateurs cinématographiques. Ce tryptique est indispensable pour aimer le cinéma comme ils l'ont fait. Finalement, le cinéma les a aidés à se façonner une esthétique personnelle, il les a poussés vers la poésie. Les surréalistes aiment le cinéma pour la poésie, pour être des poètes.

J'attends avec confiance le poète qui saura le premier soumettre à sa fantaisie les ombres et les lumières mouvantes, ce qui me révélera de nouvelles raisons de vivre et quelques aspects inconnus de l'universelle beauté²⁸.

²⁷Le terme me semble plus à propos que « scénaristes »

²⁸Louis ARAGON, « Du sujet », in *Aragon, Chroniques 1918-1932*, Édition établie par Bernard LEULLIOT, Stock, 1998, p. 43

Annexes

Critiques

« La Ligne Générale » (Robert Desnos, Documents, 1930, n°4)

Rendre concret ! ce but élémentaire de tout art, de toute expression, de toute activité humaine n'est pas à la portée de tous. Mais ce but poursuivi par S.M. Eisenstein dans ses films, s'il était tangible pour tous dans *Le Cuirassé Potemkine*, est encore plus flagrant dans *La Ligne Générale*.

Ceux qui croient au style noble en poésie, les amateurs de mystère à bon marché, les tenants du dualisme matière-esprit ne goûteront sans doute que fort peu cette œuvre qui n'a rien de bucolique au sens où ce mot sous-entend la petite escroquerie sentimentale.

Mais bucolique au sens où ce mot signifie le retour aux grandes images terrestres, de la saillie d'un taureau à la marche implacable d'un tracteur dans un orage de blés fauchés en passant par le jaillissement du lait et de la métamorphose de ce lait en beurre, *La Ligne Générale* l'est pleinement, superbement.

Les grandes fermentations du sol en proie aux hommes. La lutte de ceux-ci contre les éléments, contre les hommes, contre les cadavres du passé. La joie d'un triomphe viril et maternel sur la matière elle-même et sur les préjugés. Voilà les thèmes de cette œuvre qui nous montre un village russe s'initiant aux méthodes collectivistes et prenant conscience de lui-même.

On imagine qu'ici rien n'est sacrifié à une médiocre satisfaction littéraire.

Un but : rendre concret. Rendre concret quoi ? Que l'union de tous fait la force de chacun, que le passé n'a aucun droit sur le présent, et que celui-ci n'a que des devoirs vis-à-vis de l'avenir.

Et dans cette lutte c'est une paysanne qui, la première, applique l'idée à l'action. Et

pas seulement contre l'opinion publique, mais encore contre les dépositaires des principes, les bureaux et les bureaucrates.

Il est douteux que *La Ligne Générale* soit jamais projetée en France. Elle eût cependant permis de rendre service à nos paysans en leur apprenant ce que cinquante ans de République n'ont pas encore pu leur apprendre. Les questions qui sont agitées ne peuvent pas, de bonne foi, être considérées comme dangereuses par les partisans de l'état de choses actuel. Considérée du point de vue social, et cela, je pense, ne saurait déplaire à son auteur, *La Ligne Générale* est un film d'intérêt international. On pourrait en discuter longuement et avec profit des points de vue capitaliste, socialiste, communiste. L'enseignement que les partis et les individus, quels qu'ils soient, en tireraient serait immense. La bonne foi et la connaissance de cause auraient tout à y gagner. Mais peut-être est-ce là ce que l'on craint.

En tous les cas, par là même où, dépassant le rut des bêtes à cornes, l'épaississement du lait dans la baratte mécanique et le fonctionnement d'un moteur à explosion, un tel film permet d'aborder un domaine où les questions pratiques, philosophiques et sociales sont en jeu, Eisenstein réalise déjà ce projet qu'il exprimait lors de sa conférence à la Sorbonne : rendre concrètes, tangibles, claires comme le jour les théories les plus abstraites, les conclusions mêmes des raisonnements et des conjectures les moins accessibles au profane.

Tout, d'après ce metteur en scène de génie, est cinématographique ou, si l'on veut, photogénique. La photogénie des odées est encore à étudier. C'est cependant sans doute sinon sans surprise que huit cents personnes l'entendirent projeter de mettre au cinéma *Le Capital* de Marx. Car Eisenstein ne se contente pas de rendre concret, il persuade. Je défie n'importe quel citoyen de bonne foi d'être insensible à la mort d'un taureau communal. Et puisque la poésie est dans tout, qu'elle ne saurait être l'apanage d'une caste et que, de même que tout est cinématographique, tout est poétique, qu'il me soit permis d'insister sur la poésie de *La Ligne Générale*. Mains calleuses et sentant le purin ? Sans doute. De la paille dans les cheveux et du crottin aux semelles ? Sans doute. Suante et grelottante tour à tour ? Sans doute. Mais quelle robuste fille et quelle santé ! Quels poumons pour chanter et crier ! Quels bras pour surveiller et se défendre ! Et quel vent sur tout cela.

C'était le grand vent des steppes mêlant les blés comme la main d'un amant les cheveux de sa maîtresse.

C'était le grand vent anonyme des terres fertiles où travaillent des hommes de bonne volonté. Pas seulement celui des steppes, mais encore celui des terres noires d'Allemagne, celui de la Beauce et de la Brie, celui des Far West américains et celui des bleds perdus dans les cinq continents. Et pas seulement celui des terres où les semeurs succèdent aux laboureurs et les faucheurs aux laboureurs, mais encore celui de toutes les terres grasses et vierges, celui des forêts brésiliennes et des édens pacifiques. Et ce vent anonyme frappait les spectateurs au visage, exigeant d'eux la même virile respiration, qu'il s'agisse des régions inconnues du Mato Grosso ou des plaines chinoises cultivées et engraisées depuis des millénaires.

Une fois de plus le lyrisme né de la certitude et de la bonne foi brisait les entraves de la vie.

Et il n'y avait plus que des hommes sur une planète tournant régulièrement autour de son soleil dans un ciel encombré de planètes et de soleils.

« La Ligne Générale » de M. Eisenstein (Philippe Soupault, L'Europe Nouvelle, 28 décembre 1929, n°620)

Le metteur en scène du film le *Cuirassé Potemkine* qui révéla à l'Europe la puissance et la nouveauté du film soviétique, M.Eisenstein, en présentant sa nouvelle production, *la Ligne générale*, a particulièrement insisté sur ce fait : les sujets qui ont pour point de départ l'adultère ou l'aventure sont délibérément écartés par lui. Et, en vérité, *la Ligne générale* est un film didactique. Il s'agit d'apprendre aux paysans russes à rejeter les vieilles coutumes et de leur donner l'amour de la machine. M. Eisenstein illustre ce conseil de Lénine : « Américanisez-vous ! ». Mais en voulant nous apprendre, le metteur en scène commence à nous faire voir et cette obligation lui fait atteindre l'essence même du cinéma.

Il peint la campagne, il décrit les routines, il dresse des visages. Certaines scènes où il fait défiler sous nos yeux les figures des paysans rappellent irrésistiblement une des scènes les plus frappantes du film de Charlie Chaplin, *la Ruée vers l'or*, lorsque les

chercheurs d'or, le soir de Noël, se souviennent de leurs pays.

La première qualité de ce film, un des plus remarquables sans aucun doute, que nous ayons vus depuis la naissance du cinéma est que, négligeant enfin l'intrigue, il permet au spectateur de regarder et uniquement de regarder. Nous ne songeons qu'à voir.

Ce qu'on nous montre, que ce soit les hommes et les femmes, les spectacles de la nature ou ceux de l'usine, sont, à vrai dire, admirablement « tournés ». M. Eisenstein sait voir et faire voir. Sa technique, très simple et très directe, donne toujours une impression de puissance. Elle est parfois un peu trop portée au pittoresque et à la virtuosité. Mais le metteur en scène a compris cette vérité qu'il ne s'agit ni de décrire ni de suggérer, mais de montrer. Notre esprit fait naturellement les transitions.

Je ne retrouve pas chez M. Eisenstein le souffle qui anime les productions de M. Poudovkine, le réalisateur de *Tempête sur l'Asie*. M. Eisenstein aime les détails, il s'y attarde souvent. Sa qualité maîtresse est la lyrisme. La fin de *la Ligne générale* est à ce point de vue très remarquable. Tout à coup il lance, à la gloire du tracteur, un hymne si vibrant que l'on est soulevé d'un enthousiasme qui ne faiblit pas jusqu'à la fin du film : jamais au cinéma je n'avais éprouvé cette émotion, jamais je n'avais assisté à un spectacle qui donne autant l'impression de puissance.

Cette fin lyrique justifie et magnifie ce film qui peut paraître un peu lent. Car c'est un reproche qu'on ne peut manquer de faire à *la Ligne générale*. Le technicien admirera sans doute le découpage, la prise de vues, les photographies qui sont d'un grand virtuose de l'appareil de prise de vues. Le spectateur peu au courant de la technique s'irritera peut-être d'une certaine lenteur, d'une certaine monotonie.

Ces critiques sont, à mon avis, les seuls que l'on puisse adresser à cette production. Je serais tenté d'écrire qu'elles font honneur au metteur en scène. Nous n'avons pas souvent l'occasion d'assister à la projection d'un film qui tende vers une telle perfection. La technique américaine si parfaite qu'elle puisse paraître est trop souvent diminuée par le désir de surenchère ou par l'obéissance à un scénario souvent imbécile.

Cette liberté dans l'exécution de ce film, son lyrisme lui permettent d'être lent et de se complaire aux détails.

Soyons goguenard (Robert Desnos, *Le Soir*, 27 décembre 1928)

Nous avons dû nous tromper. Au cours de nos précédents articles sur le cinéma nous avons dû porter des affirmations à la légère sur certains films, certains artistes.

Puisque le fin de l'année est l'époque propice aux bilans, chantons notre palinodie.

Mme Huguette ex-Duflos a un sourire incontestable, M. Signoret a fait faire des progrès remarquables à l'art cinématographique, M. Gance a du génie, M. de Baroncelli aussi, M. G. Ravel aussi, M. Frescourt aussi, M. L'Herbier aussi.

Biscot est un admirable acteur. Les Américains se sont montrés très intelligents en engageant Chevalier pour tourner des films.

Les scénarios français sont les plus beaux du monde. Mme Claudia Vietrix est la reine du cinéma mondial. Les ciné-romans développent l'intelligence du public.

La censure joue un rôle louable dans l'industrie cinématographique. M. Ginistry est parfaitement qualifié pour la diriger et, puisqu'il est journaliste, ajoutons que le plus beau rôle d'un journaliste est d'être censeur.

Enfin, il est indispensable que le théâtre joue un rôle de plus en plus grand dans les studios.

Il faudrait ne confier de rôles qu'aux lauréats du Conservatoire et, de préférence, à des ténors légers ou à des barytons-martin. Exiger des candidats, avant de tourner qu'ils récitent, avec les gestes et le costume, *La Grève des Forgerons*, de notre regretté grand poète François Coppée. Ne plus faire que des films de guerre. Rien que des tranchées des obus, et des charges à la baïonnette!

Et comme nous supposons que le lecteur nous suivra jusque-là dans des affirmations aussi logiques qu'indiscutables, nous ajouterons : que les films de Charlot sont dénués d'intérêt. Que Betty Compson, Brigitte Helm, Nazimova, Dorothy McKail, et tant d'autres vedettes américaines sont médiocres. Que le film russe est dans l'enfance, que *Folies des femmes* et *Les Rapaces* manquaient de sensibilité, etc., etc.

Et que nous sommes le dernier des maladroits de ne pas l'avoir dit plus tôt.

Man Ray raconte *L'Étoile de mer* in *Œuvres* de Robert Desnos, p. 427-429

Journaliste, critique dramatique, littéraire et critique d'art, Desnos gagnait difficilement sa vie. un soir, il nous annonça qu'il allait faire un reportage aux Antilles, et qu'il serait absent quelques mois. Nous fîmes un dîner d'adieu, Desnos et moi, avec Kiki et une de ses amies, dont Desnos était amoureux. Devenu très loquace à la fin du repas, il récita des vers de Victor Hugo et d'autres auteurs que les surréalistes ne portaient pas particulièrement dans leur cœur. Puis il sortit de sa poche une feuille froissée : c'était un poème qu'il avait écrit ce jour-là. Il le lut de sa voix claire et modulée, donnant à son poème un sens qu'il n'aurait pas pu avoir pour qui l'aurait lu dans un livre. [...] Le poème de Desnos ressemblait au scénario d'un film. Il comptait quinze ou vingt vers ; chacun présentait une image nette, détachée, d'un lieu, d'un homme ou d'une femme. Pas d'action dramatique, mais tous les éléments d'une action possible y étaient. Le poème s'appelait *L'Étoile de mer*. Dans la rue, une femme vend de journaux. Sur un étal à côté d'elle se trouve une pile de journaux, retenus par un bocal de verre contenant une étoile de mer. Un homme apparaît qui ramasse le bocal ; elle ramasse ses journaux ; ils partent ensemble, entrent dans une maison, montent un étage et pénètrent dans une chambre. Il y a un lit dans un coin. La femme laisse tomber les journaux, se déshabille devant l'homme et s'étend, nue, sur le lit. Il la regarde, quitte sa chaise, prend la main de la femme qu'il baise en lui disant adieu. Et il sort, en emportant l'étoile de mer. Chez lui, il examine, avec soin, le bocal et son contenu. Suivent différentes images : un train en mouvement, un vapeur accostant, le mur d'une prison, une rivière qui coule sur un pont. Des images de la femme étendue sur le lit, nue, un verre de vin à la main ; de ses mains qui caressent une tête d'homme sur ses genoux ; de la femme montant l'escalier avec un poignard ; ou debout, enveloppée d'un drap, un bonnet phrygien, symbole de liberté, sur la tête ; de la femme assise devant une cheminée, réprimant un bâillement. Une phrase revient toujours : « Elle est belle, elle est belle. » Il y a d'autres phrases, sans rapport avec le poème, telles « Si seulement les fleurs étaient de verre » et « Il faut battre les morts quand ils sont froids ». Une des images montre l'homme ramassant un journal dans la rue et parcourant un gros titre politique. Le poème se termine sur une

nouvelle rencontre de l'homme et de la femme dans une allée. Un nouveau venu intervient, prend la femme par le bras et l'entraîne. Le premier homme reste alors immobile, désorienté. Le visage de la femme seule réapparaît devant un miroir qui, soudain fêlé, porte le mot : « belle ». Mon imagination était-elle stimulée par le vin que j'avais bu au dîner ? Toujours est-il que ce poème m'émut beaucoup. Je le voyais très bien en film – en film surréaliste – et je déclarai à Desnos qu'avant son retour j'aurais fait un film de son poème. Cette nuit-là, dans mon lit, je me mis à regretter ce geste impétueux : j'allais encore une fois courir après la lune... Mais j'avais donné ma parole, je la tiendrais. Ne pouvant pas dormir, je notai quelques détails pratiques de la réalisation. Je n'emploierais sûrement pas d'acteurs professionnels ; je choisirais parmi mes amis ceux qui me sembleraient convenir aux rôles de la femme et de deux hommes. D'ailleurs cela n'avait pas une grande importance : je n'entendais pas dépendre du talent des comédiens ; et je découvrais peu à peu le moyen de faire un film dans ce sens ; les personnages seraient de simples marionnettes. Kiki s'imposait pour le rôle de la femme. Quant au premier homme, un grand garçon blond que nous connaissions, et qui habitait l'immeuble de Desnos, ferait l'affaire. Le deuxième homme, qui apparaîtrait qu'un instant à la fin du film, pourrait être Robert en personne. Le lendemain, je me préparai en toute hâte à tourner la dernière scène – celle de la femme et des deux hommes – avant que Desnos partît en reportage. Après je pourrais préparer le reste du film et travailler plus tranquillement. 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. Cela supposait quelques expériences laborieuses. Mais je finis par obtenir le résultat désiré. Je tournai toutes mes séquences en quelques semaines. Il y en avait assez pour faire un film d'une demi-heure environ, mais à force d'élaguer et de rejeter sans merci les éléments de séquence qui semblaient traîner, je réduisis mon film à un quart d'heure seulement. Une fois de plus je pensai que sa brièveté serait un de ses mérites. J'attendis le retour de Desnos pour organiser une projection dans une petite salle de quartier qui présentait des films étrangers et d'avant-garde. Le directeur

du Studio des Ursulines me la prêta volontiers pour un après-midi. Il avait besoin d'un court-métrage qui précéderait une projection de *L'Ange bleu*, avec Marlène Dietrich.

Bibliographie

Les écrivains surréalistes

Ouvrages

- Louis ARAGON, *Anicet ou le Panorama, roman*, Folio, 1949
- Louis ARAGON, « Charlot mystique » et « Charlot sentimental », in *Feu de joie*, Poésie Gallimard, 1920
- Louis ARAGON, *Œuvres romanesques complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1997
- Louis ARAGON, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Édition établie, annotée et préfacée par Marc Dachy, Gallimard, 1994
- Louis ARAGON, « Soifs de l'Ouest » in *Feu de joie*, Poésie Gallimard, 1920
- Louis ARAGON et André BRETON, *Le Trésor des Jésuites*, L'Œuvre Poétique, t. II, livre IV, Paris, Messidor, 1989
- Antonin ARTAUD, *Œuvres Complètes*, t. III, 4^e édition, La Pléiade, 1978
- André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, 1924
- André BRETON, *Nadja*, Folio, 1964
- René CLAIR, Scénario *Entr'acte*, Biblioteca cinematografica, a cura di Glauco Viazzi, Poligono società Editrice in Milano, 1945
- René CLAIR, *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, 1970
- Robert DESNOS, *Les rayons et les ombres, Cinéma*, Édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas avec la collaboration de Nicole Cervelle-Zonca, Gallimard, 1992
- Robert DESNOS, *Œuvres*, Quarto Gallimard, édition établie et annotée par Marie-Claire Dumas, 1999
- Robert DESNOS, *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, 1978

- Henri MICHAUX, *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1998
- Philippe SOUPAULT, *Charlot*, Plon, 1931
- Philippe SOUPAULT, *Écrits de cinéma, 1918-1931*, Textes réunis et présentés (avec notes et index) par Alain et Odette VIRMAUX, Ramsay Poche Cinéma, 1988
- Philippe SOUPAULT, *Mort de Nick Carter*, Lachenal et Ritter, 1983 (publié en 1926 dans les Cahiers de la revue italienne *900*)
- Philippe SOUPAULT, *Westwego*, Lachenal et Ritter, 1981

Articles

- Louis ARAGON, « Le décor », paru dans *Le Film*, septembre 1918, in Alain et Odette VIRMAUX, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976
- Louis ARAGON, « Du sujet », in *Aragon, Chroniques 1918-1932*, Édition établie par Bernard LEULLIOT, Stock, 1998
- André BRETON, « Comme dans un bois », in *L'Âge du cinéma*, spécial surréaliste, n°4/5, août-novembre 1951

Études sur les écrivains surréalistes et le surréalisme

Ouvrages

- *Le Surréalisme*, Entretiens de Cérisy sous la direction de Ferdinand ALQUIÉ, Paris-La Haye, Édition Mouton, 1968
- Olivier BARBARANT, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Champvallon, 1997
- Henri BÉHAR et Michel CARCASSOU, *Le surréalisme*, Le livre de poche, 1992
- *Présence de Philippe Soupault*, Colloque de Cérisy-la-Salle, sous la direction de Myriam BOUCHARENC et Claude LEROY, Presses Universitaires de Caen, 1999
- *Patiences et silences*, sous la direction de Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, L'Harmattan, 2000
- *Desnos pour l'an 2000*, Colloque de Cérisy-la-Salle, sous la direction de Katharine CONLEY et Marie-Claire DUMAS, Gallimard, 2000
- Marie-Louise LENTENGRE, *Pierre Albert-Birot*, Jean-Michel Place, 1993
- Michel MURAT, *Desnos : les grands jours du poète*, Corti,
- Maurice NADEAU, *Documents surréalistes*, Seuil, 1948
- *Le cinéma de Jean Cocteau*, Textes réunis par Christian ROLOT, Centre d'études littéraires françaises du XXème siècle, Université Paul Valéry, 1994

Articles

- Wolfgang BABILAS, « “Charlot mystique” – Un poème philosophique du jeune Aragon », in *Études sur Louis Aragon*, Nodus Publikationen, Münster, 2000

- Daniel BOUGNOUX, « “Le stupéfiant image”, ses usages et collages dans quelques textes surréalistes d’Aragon », in Colloque de l’INA, 1996
- « Man Ray raconte *L’Étoile de mer* », in Robert DESNOS, *Œuvres*, Quarto Gallimard, Édition établie et présentée par Marie-Claire DUMAS, 1999
- Georges SEBBAG, *SIC, Nord-Sud et Littérature*, in Pierre Albert-Birot, *Laboratoire de modernité*, colloque de Cérisy, textes réunis par Madeleine RENOARD, Jean-Michel Place, 1997

Études sur le cinéma

Ouvrages

- André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985
- Claude BEYLIE, *La critique de cinéma en France*, sous la direction de Michel CIMENT et Jacques ZIMMER, Ramsay Cinéma, 1997
- Jacques B. BRUNIUS, *En marge du cinéma français*, Arcanes, 1954
- Jacques CHEVALLIER, *Le cinéma burlesque américain au temps du muet, 1912-1930*, Institut Pédagogique National, 1960
- Louis DELLUC, *Charlot*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, collection « Les introuvables », 1921
- Christophe GAUTHIER, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées de 1920 à 1929*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, École des Chartes, 1999
- Nourredine GHALI, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années 1920 ; Idées, conceptions, théories*, Paris Expérimental, 1995
- René JEANNE et Charles FORD, *Le cinéma et la presse, 1895-1960*, Armand Colin, 1960
- Petr KRÀL, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Stock Cinéma, 1984
- Rosalind KRAUSS, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990
- Francis LACASSIN, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Institut Lumière / Actes Sud, 1994
- Georges SADOUL, *Dictionnaire des films*, 1976
- Lionel TARDIF, *Les grands aventuriers du cinéma*, Saint-Gervais les Trois Clo-

chers : Trois Mondes, 1998

Articles

- Barthélémy AMENGUAL, « Cinéma et écriture », in *Cinéma : théories, lectures*, textes réunis et présentés par Dominique NOGUEZ, numéro spécial de la Revue d'Esthétique, Klincksieck, 1973
- Patrice BLOUIN et Christophe KIHM, « Le burlesque : une aventure moderne », in *Art Press*, hors-série n°24, 2003
- « Théorie(s) du (ou des) cinéma(s)? » in *Cinéma de la modernité ; films, théories*, sous la direction de Dominique CHATEAU, André GARDIES et François JOST, Colloque de Cérisy, Klincksieck, 1981
- Patrick DE HAAS, « L'avant-garde vue d'après le *Ballet mécanique* de Fernand Léger », in *Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique*, Paris, Cinémathèque française, Musée du cinéma, 1992

Études sur le rapport du surréalisme et du cinéma

Ouvrages

- *Le cinéma des surréalistes*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Mélusine, n°XXIV, Études réunies par Henri BÉHAR, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004
- Ado KYROU, *Le surréalisme au cinéma*, Ramsay Poche Cinéma, 1985
- *Cinéma dadaïste et surréaliste*, Commentaires d'Alain SAYAG, Musée National d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 3^e trimestre 1976
- Alain et Odette VIRMAUX, *Les Surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976
- *Études cinématographiques*, « Surréalisme et cinéma », sous la direction d'Yves KOVACS, n°38/39, 1^{er} trimestre 1965

Articles

- Henri AGEL, « Le cinéma et le vertige de la surréalité », in *Études cinématographiques*, n°8-9, printemps 1961
- Michel CIMENT, « Ombres blanches et nuits noires – Robert Desnos et le cinéma », in *Les Cahiers de l'Herne*, numéro consacré à Robert Desnos, 1987

Ouvrages généraux

- Jean-Pierre DE BEAUMARCHAIS et Daniel COUTY, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Bordas, 1994
- Encyclopædia Universalis, Albin Michel, 1997
- Petit Larousse illustré, édition 1991
- Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*
- Michel SANDRAS, *Lire le Poème en prose*, Dunod, 1995